

**LA ENTRADA DE LO ABSURDO EN *TRES SOMBREROS DE COPA*,
DE MIGUEL MIHURA, Y *FALSA ALARMA*, DE VIRGILIO PIÑERA**

LAURA ROS CASES

UNIVERSIDAD DE MURCIA

RESUMEN: El presente trabajo estudia la anticipación al teatro del absurdo que supusieron el español Miguel Mihura y el cubano Virgilio Piñera a través de la comparación de dos de sus obras: *Tres sombreros de copa* (1932) y *Falsa alarma* (1948). El ensayo queda vertebrado por dos ideas principales. Por una parte, la aparición de estas piezas de manera anterior al nacimiento oficial del subgénero se debe al espíritu de entreguerras, la personalidad y la idiosincrasia nacional de sus autores. Por otra, existen similitudes y diferencias en el uso que estos dos autores dan a los recursos formales posteriormente asociados a dicha corriente. En lo que respecta a la organización y construcción de la

trama, ambos recurren al tema para subvertir los valores burgueses y, además, toman la misma posición en cuanto a la obra como continuidad de situaciones, la existencia de crisis múltiples y la modificación de la catarsis aristotélica. El otro punto de comparación es el modo de relación de los protagonistas con el ámbito de lo absurdo; a pesar de usar estructuras dispares -lineal e interconectada, respectivamente-, en ambos casos se explotan las sinécdoques teatrales y la presencia escénica de la música como nexos con este entorno.

PALABRAS CLAVE: Teatro del absurdo; Miguel Mihura; Virgilio Piñera; Literatura Comparada; Siglo XX.



ABSTRACT: The present essay studies the Spanish Miguel Mihura and the Cuban Virgilio Piñera, two leading figures who were ahead of their time, through the comparison of their plays *Tres sombreros de copa* (1932) and *Falsa alarma* (1948). This project is supported by two main ideas. On the one hand, these works were released before the official birth of this subgenre due to the inter-war background, the personality and the nationality of these authors. On the other hand, there are some similarities and differences regarding the use of some formal resources which will be later associated with this trend. As for plot's organisation and structure, both

playwrights resort to the them in order to undermine the values of the middle-class and, additionally, they have the same attitude towards the following aspects of a play: the continuity of situations, the multiple crisis and the modification of Aristotelian catharsis. The other point of our comparison is the way the main characters interact with the Absurd; despite choosing different structures –linear and interconnected, respectively–, both authors use theatrical synecdoques and music in scene as a way to connect with this sphere.

KEY WORDS: Theatre of the Absurd; Miguel Mihura; Virgilio Piñera; Comparative Literature; 20th century.

Introducción

La producción dramática de Miguel Mihura y Virgilio Piñera ha sido alabada ampliamente por los críticos como una de las más importantes fuentes de renovación literaria de la primera mitad del siglo XX, especialmente en lo concerniente al posterior teatro del absurdo. De este modo, abundan los estudios que confirman la anticipación de Mihura y Piñera a este subgénero, así como los que comparan la obra de ambos con las de otros autores de este movimiento, especialmente con Ionesco –por ser considerado su primer autor gracias al estreno de *La cantante calva* en 1950–. Sin embargo, lo que no es tan común es encontrar estudios comparativos entre el pionero español y el catalizador del absurdo en toda Latinoamérica. Ante esta situación, el propósito del ensayo es doble. En primer lugar, se busca demostrar que ambos autores deben su anticipación al espíritu generacional de entreguerras, así como a las propias características de su personalidad y nacionalidad. En segundo lugar, se pretende demostrar que el uso que ambos autores hacen de los recursos formales propios del teatro no dista tanto del que posteriormente emplearán los autores del absurdo, así como establecer las similitudes y diferencias de este tratamiento entre los propios Mihura y Piñera.

Para confirmar esta hipótesis se procederá, en primer lugar, a una breve contextualización histórica, literaria y biográfica de ambos autores, así como a la

presentación del propio concepto que estos tienen sobre el humor en sus obras. Seguidamente, se proporcionará una sintética muestra de los principales presupuestos del teatro del absurdo como género, los cuales servirán de punto de partida para la comparación de sus rasgos más significativos en las obras seleccionadas: *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, y *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera. Dicho análisis girará en torno al tratamiento de dos aspectos bien definidos: por un lado, se describirá el modo de organización y construcción de la trama; por otro, el modo en el que el ámbito convencional y el absurdo se relacionan en dichas obras, para lo cual se tomará como ejemplo paradigmático la entrada de cada uno de los protagonistas, Dionisio y el Asesino, en este mundo ajeno a ellos. Entre los elementos que se estudiarán en estos apartados se incluyen de manera breve las referencias a los personajes y a la correlación entre lenguaje y humor por diversas razones: en primer lugar, la bibliografía sobre este tema es amplia y de gran calidad, si bien se ha realizado en comparación con los propios autores del absurdo y los autores que nos ocupan y no entre estos últimos; por otro lado, el tratamiento que reciben es muy similar en ambos dramaturgos, algo que no aporta tanta riqueza como se desearía a este artículo; por último, el énfasis de este estudio se centra en la actuación de los personajes ajenos al absurdo y en su modo de actuación frente a este, por lo que aquellos temas solo nos interesan de manera tangencial.

1. Contextualización. La anticipación al absurdo como expresión de la idiosincrasia

A pesar de la distancia geográfica que les separa, Miguel Mihura y Virgilio Piñera son ambos hijos de una primera mitad del siglo XX de carácter turbulento: recordemos que España vive dos dictaduras, una república y una cruenta guerra civil en tan breve período, mientras que Cuba sufre las consecuencias del momento independentista, las dictaduras de Machado y Batista y la revolución de 1959. Esta especial situación política produce constantes cambios en la sociedad y en la literatura de la época; en este sentido, el teatro se ve especialmente afectado por su dimensión de espectáculo y por la mayor rapidez de su impacto sociológico. Por un lado, la situación del arte dramático en España durante estos años se traduce en un “desdoblamiento” entre la literatura popular y la renovadora –entre el teatro burgués y los que lo critican–, una “enfermedad que es fiel reflejo de un estado de dicotomía permanente de la sociedad para o contra la que se escribe” (Ruiz, 1975: 17). Por otra parte, la literatura cubana de la época centra sus esfuerzos en la creación de un teatro nacional mediante diversos procedimientos literarios, aunque estos intentos se ven continuamente frustrados a causa de la inestabilidad político-social (Aguilú, 1989: 13).

En este contexto encontramos a las figuras de Miguel Mihura (1905-1977) y Virgilio Piñera (1912-1979), tan importantes para la renovación del teatro posterior en sus respectivos países. El primero de ellos, perteneciente al grupo de la “comedia de humor” (Alás-Brun, 1995: 36), “del disparate” (ibíd., 1995) o “de evasión” (Oliva, 2004: 149), escribe su *opera prima*, *Tres sombreros de copa*, en 1932. Sin embargo, la estrechez de miras del mecanismo teatral provocó que la pieza no fuera representada hasta 1952; el estreno ni siquiera fue de carácter comercial, sino que llegó a través de los grupos de teatro universitario, los cuales tomarían un importante papel en la renovación dramática de la España de la segunda mitad del siglo XX. Así, sería el grupo de Teatro Universitario de Madrid, en aquel momento dirigido por Gustavo Pérez Puig (Ruiz, 1975: 324) el que se encargara de llevar a escena por primera vez esta obra de Mihura. Y, aún así, su representación en muchas provincias se tildó de inmoral y escandalosa (ibíd.). A pesar de la novedad que supone *Tres sombreros de copa*, la actitud mayoritaria de la crítica respecto a la obra en conjunto de Miguel Mihura nos deja un tinte amargo. Muy significativa es la opinión de Emilio de Miguel Martínez –la única a la que aludiremos por razones de espacio y por su coincidencia con el resto de estudiosos–, quien señala la “enorme diferencia en cuanto a la dosificación del contenido de las distintas comedias” y califica a la evolución literaria de Mihura como un “proceso de depauperización conceptual” (Miguel, 1997: 21). Es razonable lamentarse, por tanto, de las grandes obras que este autor podría habernos legado si no hubiese acabado sucumbiendo a los gustos teatrales de la época; sin embargo, la creación de su aclamada primera pieza es lo que le redime a ojos de la historia literaria española.

Lo más interesante de *Tres sombreros de copa* es que, además de continuar la tradición renovadora de carácter humorístico anterior –el teatro de Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca, las vanguardias del círculo de Gómez de la Serna (Alás-Brun, 1995: 42)–, parece emanar de la propia personalidad del autor, tal y como lo demostró con sus asombradas palabras respecto a la recepción de su primera obra:

Yo, con estas cosas, estaba despistadísimo. Me había educado en un ambiente de teatro perfectamente normal. No era uno de esos jóvenes intelectuales que llegan al teatro queriendo acabar con todo lo viejo y hablando mal de los autores consagrados. Yo admiraba a todos ellos y me leía una y otra vez sus comedias, sus zarzuelas, sus juguetes cómicos y sus sainetes. [...] Y, de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no sólo desconcertaba a la gente, sino que sembraba el terror en los que la leían. [...] A mí no me entendía nadie, y, sin embargo, yo entendía a todos. Y mi manera de hablar me parecía perfectamente comprensible (“Introducción a *Tres sombreros de copa*”, en Paco, 1978: 9-10).

En esta cita se ve claramente que Mihura, a diferencia de los posteriores

cultivadores del absurdo, tuvo unas aspiraciones y motivos mucho más humildes durante la redacción de su obra. Según Mariano de Paco, en esta “la coherencia interna es producto de una constante y anárquica decisión de afirmar su personalidad, su libertad interior, en cada momento bajo formas diferentes (Paco, 1978: 12)”. Esa especial concepción del humor, por lo tanto, se presenta como la exposición del propio carácter del autor.

Virgilio Piñera, por su parte, también llegó a declarar que su particular reflejo de la vida en el teatro se debía a su cubanismo esencial. Aunque este autor cultivó todos los grandes géneros literarios –poesía, novela, cuentística y ensayo– e incluso dedicó parte de su vida a la traducción. en este estudio nos centraremos en su producción dramática; no en vano el propio Piñera se declaraba como esencialmente teatral (2015a: 265). Su vida estuvo atravesada por la caída de la dictadura y el auge de la revolución, tan ansiada por él y otros intelectuales, que paulatinamente tomo un cariz represivo que le afectó especialmente por su condición homosexual¹. Tras su muerte en 1979, los encargados de difundir su obra serían sus discípulos, especialmente Rine Leal. Su producción literaria, incómoda para muchos y siempre a contracorriente, no obtendría la merecida difusión internacional hasta los años ochenta, cuando los autores malditos del régimen cubano comenzaron a ser revitalizados (Piñera, 2015b: 13). De entre toda la obra de Piñera, la crítica ha señalado *Falsa alarma* como la primera propiamente absurda, aunque ya se podían encontrar rasgos de esta novedad en sus obras anteriores (González-Cruz, 1974: 52-53). Asimismo, el resto de obras de Piñera serán continuadoras de este sentir absurdo y, a partir de *Aire frío*, se contagiarán incluso del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. De manera similar a *Tres sombreros de copa*, la obra no fue representada en años, aunque en esta ocasión la espera fue menor –se escribió en 1948 y fue estrenada en 1959–.

Esta anticipación al absurdo de Piñera se debe, en gran parte, a su propia idiosincrasia nacional. Como él mismo declaró, su manera de crear la seriedad en sus obras es a través de lo *clown*, el humor, el absurdo y lo grotesco, algo que relaciona con la “sistemática ruptura de la seriedad entre comillas” que caracteriza el sentido cubano de lo trágico y que no es sino un modo de evadirse de la frustración que la agitada realidad de su corta edad como nación supuso (Piñera, 2015a: 166-167). Este modo de enfrentarse al mundo marcó las claves de la composición de toda su producción literaria; de hecho, ante las etiquetas que la gente aportaba a su teatro él siempre manifestó su cubanismo como motor ideológico:

Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las Moscas*, de Sartre, apareciera en li-

¹ Las referencias biográficas que sustentan este argumento proceden del artículo de Pío E. Serrano «Virgilio Piñera. Cronología comentada», publicado en el número 44 (invierno de 2012) en la *Revista Hispano Cubana*.

bro, y escribí *Falsa Alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano Calva*. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, [...] yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. [...] Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día (ibíd.: 270).

Visto de este modo, el absurdo en Piñera es fruto casi de una emoción natural y de la propia experiencia personal y nacional del autor, algo que tiene en común con la obra de Mihura. Sin embargo, el análisis de *Falsa alarma* –y de la producción en general del cubano– demuestra un mayor tinte existencialista en su trasfondo ideológico. Y, como veremos más tarde, el existencialismo es la antesala del absurdo.

2. El teatro del absurdo. Género y presupuestos principales

Hemos hablado de la anticipación al absurdo que suponen *Falsa alarma* y *Tres sombreros de copa*, pero realmente ¿qué es lo que hace a una obra absurda? Se hace necesaria, por tanto, una breve presentación de las premisas fundamentales de esta forma dramática. En su manual *Géneros literarios*, Kurt Spang define el teatro del absurdo no como un “género dramático propiamente dicho, ni una forma de escenificación en el sentido estricto de la palabra”; el término hace referencia “al rasgo temático predominante de este teatro que se concibe como reflejo dramático de una de las tendencias intelectuales en boga en los años cuarenta y cincuenta de nuestro siglo, la llamada filosofía del absurdo” (Spang, 2000: 194). Por su parte, Martin Esslin, en la introducción de su libro *The Theatre of the Absurd*, define a los artistas que conforman esta tendencia de la siguiente manera: “Each [writer] has his own personal approach to both subject-matter and form; his own roots, sources, and background. If they also [...] have a good deal in common, it is because their work most sensitively mirrors and reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of many of their contemporaries in the Western world” (Esslin, 2004: 22).

Este y otros autores han señalado las corrientes filosóficas y literarias existencialistas como el paso previo del absurdo, ya que ambas tendencias se han visto influidas de manera importante por los conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX, así como por la filosofía nietzscheana de corte nihilista. Sin embargo, como señala Spang, aunque autores como Sartre y Camus transmiten el mismo mensaje de la falta de sentido y de la absurdidad de la existencia, esto es,

el mismo enfoque temático, difieren en el aspecto formal que cultivarán los verdaderos representantes del absurdo: Ionesco, Beckett, Adamov, Pinter, Albee, Arrabal y muchos otros (Spang, 2000: 194-195). Así resume Esslin las diferencias entre estas dos formas de ver el arte: “[Existentialists] present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought” (Esslin, 2004: 24).

Además de este cercano antecedente, es importante señalar aquellas manifestaciones literarias anteriores que ya anticiparon ciertos mecanismos empleados por el teatro del absurdo. Por citar brevemente los más relevantes, y siguiendo a Spang, señalamos como antecedentes del absurdo la comedia de Plauto, la farsa medieval, la *commedia dell'arte*, el dadaísmo y el surrealismo. En el ámbito español, este autor destaca dos importantes figuras teatrales que anticipan algunos de los recursos del absurdo: Valle-Inclán –con sus esperpentos– y Mihura, del que se nombra exclusivamente su obra *Tres sombreros de copa* (ibíd.: 195), lo cual no es sino una prueba más de la tendencia crítica en torno a la relevancia de esta obra.

Los aspectos formales del teatro del absurdo, como ya se ha señalado, son los que los separan de la temática común con el existencialismo. Spang resume el tratamiento formal en una actitud “antiteatral” con la que los propios dramaturgos de esta corriente denominaban sus obras y que se traduce no solo en una “innovación radical dramático-teatral en el sentido de un desmontaje completo de las convenciones teatrales vigentes desde la propia intriga hasta el lenguaje, sino como oposición, como lucha contra absolutamente todas las normas éticas y estéticas establecidas” (ibíd.). Para ello, continúa el autor, la composición del teatro del absurdo se basa en la “acumulación inconexa de situaciones, unas veces, aglomeradas en mareante aceleración, otras, en monótona languidez. La predilección por los contrastes, las paradojas, las antítesis, la comicidad grotesca y amenazante es característica de este tipo de teatro” (ibíd.: 196). A través de todos estos procedimientos hay una finalidad concreta, que no es sino la de “sembrar desconfianza en la racionalidad” (ibíd.: 197) y en los valores convencionales entre los espectadores.

Muchos de estos procedimientos, aunque no con la misma intención de destrucción total del arte, son empleados por Mihura y Piñera en las dos obras a las que se dedica este estudio. Por esta razón, se desglosarán los diversos aspectos formales del teatro del absurdo en relación con el tratamiento que reciben en *Tres sombreros de copa* y *Falsa alarma* con el fin de delimitar empíricamente sus similitudes y diferencias con este movimiento al que preceden y entre las mismas piezas. Para ello, se seguirán los artículos de R. Núñez Ramos y V. Cervera, dedicados a la localización de los aspectos formales del absurdo en el propio subgé-

nero y en Piñera –concretamente en su obra *Dos viejos pánicos*–, respectivamente, y se partirá de los presupuestos que presentan para escoger y desarrollar los aspectos más apropiados para este trabajo.

3. Rasgos del absurdo en *Tres sombreros de copa* y *Falsa alarma*

3.1. Organización y construcción de la trama

3.1.1. El tema y el argumento como la subversión de los valores burgueses

Comenzaremos con la comparación de los aspectos relacionados la organización y construcción de la trama. En primer lugar, el tema axial de ambas piezas teatrales, común al del teatro de absurdo, es la subversión de los valores convencionales a través de la crítica a la sociedad burguesa. Esto se manifiesta a través del argumento de las dos obras, el cual resumiremos brevemente.

Falsa alarma presenta un proceso en el que intervienen tres personajes: el Asesino, acusado de robo en la habitación de un hotel y de homicidio, según él en defensa propia; la Viuda, que perdió a su marido en este incidente; y el Juez, el encargado de valorar las acciones en su conjunto. Tras la celebración del juicio y la condena del primero, la acción toma una dirección inesperada y los otros dos personajes regresan con una actitud totalmente diferente tras sustituir la estatua de la Justicia que reinaba en la anterior subdivisión del único acto por una victrola o gramola que toca el *Danubio azul*; contra su charla banal y disparatada se chocan las cuestiones del Asesino, quien comienza preguntando por su injusticiamiento y finalmente ruega que se le aplique dicho tratamiento. Cuando, tras muchos intentos, consigue atraer la atención de los otros dos personajes, el Juez le revela a través de un proceso lógico su demoledora verdad: lo que anteriormente había ocurrido no había sido más que un simulacro, una falsa alarma, en la que tanto él como la Viuda interpretaban papeles, ya que no existe hombre que pueda juzgar las acciones y la moralidad, ni del Asesino ni de nadie. Esta revelación siembra aún más la duda en este personaje, quien, por consejo de los otros dos, acaba bailando como ellos el *Danubio azul*.

Por su parte, *Tres sombreros de copa* narra la historia de Dionisio, un joven que pasa la noche anterior a su boda en el hotel regentado por don Rosario, un anciano muy paternal con sus huéspedes que insiste en formar parte de la ceremonia. Sin embargo, el protagonista no cuenta con la irrupción que unos artistas de *music-hall* supondrán en su monótona vida. Paula, una chica de unos dieciocho años, el falso negro Buby y el resto de las bailarinas le invitarán a su fiesta frenética en la que los bohemios se reúnen con los señores de la alta burguesía.

Aunque Dionisio queda estupefacto ante tal despliegue, acaba uniéndose a ellos y descubre el maravilloso mundo que le ofrece Paula. La vida de esta, por otra parte, no es tan bella como aparenta, pues el cometido de las bailarinas de Buby no es otro que recaudar dinero de personas como el Odioso señor mediante palabras aduladoras y flirteos. Tras una larga noche de confusión, y justo cuando Dionisio y Paula comienzan a planear una escapada juntos a la playa, el suegro de este, don Sacramento, llega para recordarle todo aquello que había olvidado durante esas horas de libertad y despreocupación: su inminente casamiento y la vida perfectamente organizada que le espera a partir de entonces. Aunque Dionisio promete a la muchacha que no se va a casar y que huirá con ella, en el momento de la verdad se dirige a la iglesia seguido por la comitiva que encabeza don Rosario al tiempo que Paula le despide, agitando la mano tras un biombo.

Los argumentos, como vemos, no pueden ser más dispares; sin embargo, ese tema que hemos señalado anteriormente es el elemento común que los une. Tras ambas obras hay una fuerte crítica a los valores socialmente establecidos –la moralidad, el papel del individuo en la sociedad y su comportamiento en esta– y a la clase burguesa, esta última especialmente apreciable en *Tres sombreros de copa*. Del mismo modo, el modo de organizar y construir la trama también es similar tanto en ambas obras como en el posterior teatro del absurdo, como se analizará a continuación.

3.1.2. La unidad de acción, la resolución del conflicto y la catarsis

Ya se ha señalado que el teatro del absurdo busca romper toda convención artística y genérica establecida anteriormente; una de las normas que en este subgénero se ven alteradas es la de las tres unidades, algo que, por otro lado, ha sido bastante común a lo largo de la historia del arte. Este subgénero, señala Núñez, respeta la unidad de lugar (1981-1982: 637), a lo que debemos añadir –en el caso de las obras de Mihura y Piñera– la unidad temporal. La diferencia entre *Falsa alarma* y *Tres sombreros de copa* estriba en el grado de determinación de las coordenadas espacio-temporales: mientras que sabemos que Dionisio pasa esa alocada noche en una “habitación de un hotel de segundo orden en una capital de provincia” europea (TSC: 77)², caracterizada con todo su *atrezzo* en la acotación que abre la pieza, la acción en la obra de Piñera transcurre en un espacio minimalista en el que se distribuyen los pocos objetos simbólicos que intervendrán en ella –elementos que configuran el despacho y una estatua de la Justicia que después será sustituida por una victrola– y en el mismo tiempo que ocupe la

² En lo sucesivo se utilizarán las abreviaturas (TSC) y (FA) para aludir a las obras de Mihura y Piñera a las que se dedica este trabajo; las referencias completas se incluyen en la bibliografía y son las siguientes: MIHURA (1992) y PIÑERA (2015b).

duración de la propia representación.

La única unidad que varía, al menos en su concepción aristotélica, es la de acción. A diferencia de la dramaturgia tradicional, el teatro del absurdo entiende la acción como un elemento determinante, “pero no como desarrollo de un impulso lógico, sino como progresión (evolución o simplemente movimiento). [...] En definitiva, no estamos ya ante la unidad de una historia, donde lo fundamental es la orientación de todos los actos a la consecución de un fin. No hay historia, hay sólo un conjunto de situaciones” (Núñez, 1981-1982: 633-637). De esta manera, según señala el estudioso, el desarrollo de la acción o fábula en el teatro del absurdo se convierte en un “factor teatral más que verbal. No hay conflictos que conozcamos por los diálogos, sino por la expresión general del actor y por otros factores audiovisuales no lingüísticos” (ibíd.: 634). Esta especial concepción de la acción se encuentra asimismo en las dos obras de Mihura y Piñera, en las que el avance del argumento depende en gran medida de los diálogos disparatados o reflexivos de los personajes y los elementos extratextuales –los sombreros de copa, la estatua de la Justicia y la victrola, fundamentalmente–, los cuales se estudiarán con más detenimiento posteriormente.

Cabe preguntarse ante este especial desarrollo de la acción el modo de resolución del conflicto y la posibilidad de la existencia de la catarsis. En cuanto al primer aspecto, Vicente Cervera es tajante en dos de los puntos de su decálogo:

VI. No hay liberación posible. Frente a la estructura clásica con resolución del conflicto dramático hallamos una repetición *ad infinitum* de acciones, gestos y comportamientos. Hallamos largas esperas, como en las obras de Samuel Beckett y Harold Pinter, treguas infinitas y conflictos sin solución de continuidad. [...] VIII. La crisis, frente al concepto tradicional, no es una y decisiva, sino múltiple y continua. De hecho, se parte de la crisis para desembocar también en ella (Cervera, 2013: 127-128).

Efectivamente, tanto en *Tres sombreros de copa* como en *Falsa alarma* se produce esta repetición de patrones como la sucesión de crisis múltiples. Dionisio se enfrenta una y otra vez a situaciones descabelladas que alteran su estabilidad, tanto emocional como identitaria, y que comienzan con la irrupción de Paula y Buby y su escándalo amoroso. A partir de entonces, la poca tranquilidad que pueda conseguir el protagonista se verá violada continuamente por la aparición del resto de personajes del *music-hall*, la fiesta, el encuentro del Romántico enamorado y Trudy haciendo el amor en el armario, la salida del Cazador astuto totalmente borracho de debajo de la cama, la aparición repentina de don Sacramento y el desmayo de Paula, etc. El mismo final de la obra es una crisis, personificada en la comitiva por la que Dionisio se ve arrastrado hacia el altar sin apenas poder despedirse de Paula. Por su parte, tras la entrada del absurdo en *Falsa alarma* de la mano del Juez y la Viuda el Asesino sufre una crisis continua de

identidad, muy similar a la que sufre Dionisio cuando se ve inmerso repentinamente en ese mundo que admira pero que no termina de comprender.

Las cuestiones que ambos protagonistas se formulan respecto al absurdo nos recuerdan sobremanera a aquellas que se hacían los existencialistas, como se puede apreciar en diversos pasajes de las obras: Por ejemplo, al comienzo del acto segundo Dionisio, muy desconcertado, lanza una serie de preguntas a Paula y a sí mismo relacionadas con el desconocimiento del nuevo mundo en el que se encuentra y con el motivo y sentido de sus acciones: “Señorita... yo necesito saber por qué estoy yo borracho”; “Yo necesito saber por qué me llama usted a mí Toninini...”; “Señorita... también yo quisiera saber por qué digo *oui*... yo tengo mucho miedo, señorita...” (TSC: 111). Ante este pasaje, es inevitable recordar las célebres palabras que Piñera pronunció ante Fidel Castro en 1960: “Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero eso es todo lo que tengo para decir (Piñera, en Serrano, 2012: 88)”. No se equivocaba nuestro autor al emitir tan osadas declaraciones, al igual que no lo hacen ni Dionisio ni el Asesino: el absurdo, un fenómeno que no saben explicar, les produce una confusión y miedo irracionales que se manifiestan a través de su conducta y sus preguntas. Baste señalar, para terminar de ejemplificar estas actuaciones, unas de las muchas líneas que sobre este tema enuncia el protagonista de *Falsa alarma*. Casi al final de la obra, el Asesino entra tímidamente a la conversación disparatada que mantienen el Juez y la Viuda para decir lo siguiente: “Una palabra, quiero preguntar algo. Se trata de mi vida (FA: 154)”. En esta última frase se puede encontrar un doble sentido, ya que puede aludir tanto a su vida futura –la que puede o no tener si finalmente deciden ajusticiarle– como a las dudas que tiene sobre su propia existencia. Estas cuestiones se presentan de una manera mucho más vehemente cuando el Juez explica al Asesino el simulacro en el que se ha visto envuelto y la inexistencia de una figura todopoderosa que pueda juzgar moralmente al protagonista. Intercaladas con el diálogo descabellado de los otros dos personajes, el Asesino se debate consigo mismo y con ellos, igual que hace Dionisio, a través de las siguientes preguntas: “Asesino.– Escuche: si ni me juzga usted ni me juzgo yo, ¿quién me juzga? (A la Viuda.) ¿Y usted? [...] (Suplicante.) ¡Por favor! ¿Quién va a juzgarme? [...] Bueno, pues si usted no es juez, ni usted es viuda, tampoco yo soy asesino. [...] Dicho y hecho: no soy asesino. [...] (Al Juez.) De una vez por todas: ¿Soy o no soy asesino?” (FA: 158-162).

Este estado de crisis continua, verbalizado en el incesante cuestionamiento de los dos personajes, desemboca en la circularidad, un esquema ampliamente utilizado por el teatro del absurdo. En su citado artículo, Núñez explica el recurso a esta estructura como un modo de percibir la obra en su totalidad, ya que al anularse las relaciones causa-efecto el espectador encuentra más difícil evocar la situación final como consecuencia de la inicial; así: “si el final es idéntico al principio es como si nada hubiera cambiado, como si la situación que se presenta fuese una sola y únicamente la imposibilidad de presentarla inmóvil y plena justifica el dinamismo del género dramático como vehículo elegido” (Núñez, 1981-

1982: 641-642).

La situación de Dionisio y del Asesino no se puede ver tanto como una vuelta al inicio en cuanto a términos de acción, puesto que el primero cumple el objetivo que se había propuesto al inicio de la obra, casarse, mientras que el segundo no consigue una solución de continuidad pero sí que sale de su estado inicial. A diferencia de los posteriores personajes de Piñera, el Asesino dice el sí –al absurdo– en lugar del no, rompe esa tragedia de lo inmutable o del inmovilismo al bailar el *Danubio azul* como antes han hecho el Juez y la Viuda. Dionisio, sin embargo, sí que entra en la vorágine de la convención, algo que es aún más cruel, puesto que intentó abandonarla y no pudo por la fuerza de la costumbre que la sociedad le había inculcado. Por lo tanto, entrará en la repetición de acciones impuestas por su nuevo estilo de vida que con tanto detalle le describe don Sacramento; no hay mutación de estado, entonces, para el joven. A pesar de todo, hay algo que ambos personajes tienen en común: la imposibilidad de la liberación, moral en el caso del Asesino, de carácter más social y relacionada con la vida aburguesada que debe llevar en lo sucesivo para Dionisio.

Ante tal tratamiento del conflicto y, especialmente, ante sendos desenlaces cabe preguntarnos la posibilidad de la reacción catártica en los espectadores. Estos, que han sido cómplices de los protagonistas en tanto que han sufrido su misma angustia y confusión frente al absurdo, ¿son capaces de experimentar esa liberación tan importante en el teatro clásico y existencialista? Si la liberación es imposible en los personajes principales –a no ser que aceptemos que el Asesino abandona sus preocupaciones mediante su baile final y se despoja de su papel–, ¿cómo va a ser posible su trascendencia escénica en el receptor? Ante este dilema, Vicente Cervera se posiciona del siguiente modo:

IX. El concepto de catarsis deja de ser el aristotélico punto medio entre el terror y la conmiseración, puesto que la identificación con las criaturas dramáticas se torna compleja. Más que un terror real hay una instancia incomprensiva ante los hechos, por lo que la piedad se trastorna y no halla materia clara en la que posarse. El humor disparatado ha sustituido a la configuración racional de la trama y ello provoca una suspensión continua de la credulidad más una ruptura clara con la ilusión teatral, de estirpe también brechtiana. Empero, cabría hablar de una catarsis en otro sentido: un término medio entre la risa y la incomprensión, que terminaría liberando, purificando la sospecha que tal vez anida en todo sujeto acerca de la veracidad y estabilidad del universo en que nos movemos y de nuestras propias coordenadas vitales. El hecho de que no exista una resolución a la crisis provoca al fin que tampoco la posible catarsis sea definitiva (Cervera, 2013: 129).

De esta manera, la falta de resolución del conflicto, la crisis múltiple y los desenlaces de *Tres sombreros de copa* y *Falsa alarma* no producen una catarsis al

uso. En ambas piezas la risa se entremezcla con el nerviosismo propio de esa situación desconocida e incomprensida, lo cual sitúa al espectador en ese punto medio que señala Cervera y que tiene como objetivo que el propio público se cuestione sus valores y su propia identidad al más puro estilo existencialista. A pesar de todo, existe una diferencia en el modo de producir la catarsis en *Falsa alarma* y *Tres sombreros de copa*. En la primera, el camino que finalmente escoge el Asesino le conduce a la entrada en el absurdo, lo cual le hace partícipe de su lógica alternativa. Por otra parte, Dionisio no toma parte de este mundo en el desenlace, sino que retorna al mundo convencional al que pertenecía cuando comenzó la obra. Esa catarsis de la incomprensión podría verse diluida en las últimas líneas del tercer acto, ya que el mundo del absurdo tiene como último reducto a Paula –quien, de alguna manera, también ansía salir de su ámbito natural–, y podría dar lugar casi sin problemas a la reacción más puramente aristotélica de pena –por la separación de los jóvenes o la rendición de Dionisio–. Sin embargo, cuando parece que la bailarina “se va a poner sentimental” (TSC: 152), Mihura nos arrebató esa satisfacción y rompe el estado de tristeza con el número circense final que Paula ejecuta al lanzar los tres sombreros de copa al aire, tal y como había hecho su querido Tonini. De este modo, el amargo sabor que nos había dejado el desenlace de *Falsa alarma* contrasta con los juegos malabares de Paula, que hacen que veamos el final de la obra desde una óptica casi amable.

3.2. La colisión de mundos en las dos obras: la entrada al absurdo de Dionisio y el Asesino

Como hemos podido observar, los dos protagonistas de *Tres sombreros de copa* y *Falsa alarma* transitan durante el desarrollo de las obras entre lo convencional y lo absurdo y solo en el desenlace se posicionan en uno de los mundos. Por esto, y partiendo de lo anteriormente establecido en este análisis, se definirán las similitudes y las diferencias en la actitud que Dionisio y el Asesino toman ante cada uno de estos ámbitos. Con este fin, se analizará asimismo el uso de los elementos extratextuales, no sin antes añadir unas notas básicas sobre los personajes y el humor –únicamente aquellas que más relación tienen con el propósito de nuestro estudio–.

En lo que respecta a los personajes, lo más destacable es que los protagonistas de ambas obras, e incluso Paula, se identifican por su “extranjería esencial, la condición de vivir arrojado al mundo, inmerso en una soledad sustantiva” (Cervera, 2013: 125); a este mismo fenómeno se ha referido Emilio de Miguel con las denominaciones “dramatización del enfrentamiento *individuo-sociedad*” (1997: 24) y “automarginación del individuo” (ibíd.: 25). Así, mientras que el resto de los personajes se mueven en masa –las bailarinas del *music-hall*, los caracteres burgueses del baile– o en parejas –los mismos personajes durante la fiesta, el Juez y la Viuda–, los dos protagonistas se sienten ajenos al ámbito absurdo en el que se han visto introducidos; incluso Paula, que ha crecido en este, aspira por un mo-

mento a escapar a la convencionalidad del matrimonio junto a Dionisio. Junto a esta característica, el uso del lenguaje y del humor tan característico del absurdo no hace más que ahondar en las diferencias que los protagonistas presentan respecto a este nuevo ámbito: la “devaluación del lenguaje como portador de mensajes auténticos” (Spang, 2000: 196) y el ritmo vertiginoso que toman las conversaciones sumen aún más a Dionisio y al Asesino en esa vorágine de la que tan difícil es escapar.

Las especiales características que presentan la acción y los personajes, así como el sinsentido que suponen la mayoría de los diálogos, hacen que la obra absurda deba sustentarse en los elementos extratextuales (Núñez, 1981-1982: 639-641): destacaremos, por su mayor importancia en las obras a las que se dedica este estudio, el particular uso de las acotaciones y el recurso a los objetos de carácter simbólico o sinécdoques escénicas.

Si bien las acotaciones que Mihura inserta en su obra tienen un gran valor a nivel actoral, puesto que fijan los patrones que los intérpretes deben seguir a la hora de expresar las actitudes y reacciones de sus personajes, son las tres largas acotaciones que introduce Piñera las que mayor relevancia tienen en lo que al aspecto absurdo de la obra se refiere. Estas, situadas en las páginas 141, 145 y 162 de la citada edición, marcan la entrada convencional de los personajes, la introducción del absurdo a través del cambio actitudinal del Juez y la Viuda y la rendición al ámbito disparatado por parte del Asesino, respectivamente. Los cambios que se producen en la segunda acotación respecto a la primera merecen ser remarcados, puesto que tienen una gran importancia en la significación general de la obra. Así, mientras que al inicio la estatua de la Justicia se encuentra en el centro de la escena y sirve de apoyo al Asesino –lo cual, en clave proxémica, nos revela ya desde tan temprano estadio la necesidad que el peso de la ley va a jugar en la caracterización de este personaje–, esta es sustituida por la victrola en la que sonará el vals del absurdo, esto es, el *Danubio azul*. Por otra parte, la apariencia del Juez y la Viuda, así como sus actitudes, varían también de una acotación a otra: el primero pasa de llevar toga y birrete a vestir traje de calle, mientras que la segunda cambia sus vestimentas de luto y su exagerada manifestación de dolor por un traje de colores vivos y una actitud más que risueña. El único personaje que permanece invariable entre estas dos acotaciones es el Asesino, quien, cada vez más perplejo y confuso, efectúa su transformación –o, al menos, su comienzo– cuando baila al son del vals en la tercera de ellas.

Además de estas acotaciones, la significación de las obras se ve alterada de manera muy relevante a través del uso de las sinécdoques escénicas: los cuatro sombreros de copa de Dionisio, los huevos fritos para desayunar de don Sacramento, la bandera blanca que porta don Rosario en la comitiva que conduce hacia el altar, la estatua de la Justicia que acompaña al Juez en todos sus sumarios y la victrola por la que esta es sustituida.

Los sombreros simbolizan, por una parte, el mundo convencional, pues su

fin es ser utilizados para la boda, pero también la reminiscencia del mundo circense y absurdo en la vida acomodada a la que Dionisio se encamina al final de la obra, ya que el sombrero que acaba escogiendo es el que Paula emplea para bailar el charlestón. También simbolizan este mundo en cuanto que el protagonista considera dedicarse a los malabares cuando decide huir con la muchacha. Además, el hecho de que la joven contemple y lance al aire los tres sombreros que el protagonista ha dejado atrás puede entenderse como una velada alusión de que, aunque sea mínimamente, una parte de Dionisio continúa en el *music-hall* junto a Paula. Del mismo modo, los huevos fritos con pan que este deberá desayunar todas las mañanas a las seis y media por orden de don Sacramento son una de las muchas partes que conformarán los rituales de su vida burguesa –no en vano Alás-Brun los ha denominado “símbolos alimenticios del conformismo” (1995: 102)–, entre los que también se encuentran las visitas de los centenarios cada domingo por la tarde. El único intento de rebeldía que presenta Dionisio ante esta imposición es la petición de que los huevos sean pasados por agua, algo de lo que luego se arrepiente en su conversación a solas con Paula: “¡A mí sólo me gusta el café con leche, con pan y manteca! ¡Yo soy un terrible bohemio!” (TSC: 143). La enorme bandera blanca que escolta a Dionisio en su recorrido final hasta la iglesia es, por último, un claro símbolo de su rendición al convencionalismo y la falsedad de las esperanzas que él y Paula habían albergado.

Falsa alarma, por su parte, introduce como elementos significativos la estatua de la Justicia y la victrola en la que se reproduce el *Danubio azul*. La primera de ellas es una clara sinécdoque escénica del papel que la justicia tendrá en toda la obra, pero también de la crítica que de esta se hace a medida que avanza el absurdo y la propia estatua desaparece. Como ya se ha señalado con anterioridad, la proxemia es especialmente relevante respecto a este elemento del minimalista *atrezzo*, ya que en determinadas ocasiones se refuerzan los discursos mediante la proximidad con la estatua, como en el siguiente caso: “Juez.– Las madres estrecharán a sus hijos, los hijos a las madres, los hermanos a las hermanas, los esposos a las esposas, en fin, la gran familia humana dirá agradecida: “El brazo de la justicia cayó sobre la cabeza del culpable”. (*Toca el brazo de la estatua.*)” (FA: 145). El ajusticiamiento que espera el Asesino, a pesar de todo, se prolonga al igual que ocurre en las narraciones de Kafka. Sin embargo, en esta ocasión conocemos el motivo de la suspensión –que no postergación– del juicio que acaba anhelando el protagonista: tal y como le confiesa el otrora Juez, no existe hombre en el mundo capaz de juzgar sus actos. Ni siquiera dios es un candidato posible para ese cometido, pues, como declaró Nietzsche, dios ha muerto; al menos, el Juez no conoce a nadie con ese nombre (FA: 157).

Si la estatua supone la constante crítica hacia el sistema judicial, incluso cuando ya no se encuentra en escena, la victrola por la que es sustituida supone la sinécdoque escénica de la entrada del mundo del absurdo al plano teatral; alrededor de esta danzan el Juez y la Viuda al comienzo de la segunda parte de la obra, al igual que a su son acaba danzando el Asesino. Me parece especialmente

relevante destacar una cuestión en relación a la entrada del absurdo mediante la música –un término, recordemos, que tiene sus orígenes en este campo artístico–: a pesar de que la irrupción de este mundo ajeno a Dionisio se produce ya en el primer acto con la repentina entrada de Paula en su habitación y el juego circense con los sombreros, al comienzo del segundo acto, esto es, en la presentación de la fiesta en la que se encuentran los diversos personajes del *music-hall* y la burguesía, suena de fondo una java –vals– francesa reproducida por un gramófono fuera de escena. Aunque ya se habían mencionado otras canciones anteriormente, especialmente para deshacer situaciones incómodas, estas solo se nombraban, silbaban o tocaban con el cornetín de don Rosario. La aparición de la victrola en *Tres sombreros de copa*, aunque puede aparecer fortuita, demuestra una clara relación entre el absurdo y la música, sobre todo si se tiene en cuenta que es en este acto cuando este ámbito se adueña prácticamente por completo de la escena. Otro caso muy revelador es la comparación que Dionisio establece, casi al final de la obra, entre las habilidades musicales y la personalidad de su novia y de Paula: “[...] yo no había caído en que las voces de querubín están llenas de vanidad y que, en cambio, hay discos de gramófono que se titulan “Ámame en diciembre lo mismo que me amas en mayo”, y que nos llenan el espíritu de sencillez y de ganas de dar saltos mortales...” (TSC: 143). Otra vez, la alusión al gramófono se encuentra íntimamente ligada al absurdo que, personificado en Paula, tanto le atrae y le ha descubierto la alegría que pensaba tener en su encorsetada vida.

Todos los elementos anteriormente descritos, especialmente las sinécdoques escénicas, juegan un importante papel en la actitud que los protagonistas de las obras toman ante el absurdo, la cual pasaremos a analizar a continuación. En su artículo “Entre el orden y el caos: la disyuntiva entre los dos mundos presentados en *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura”, Delmarie Martínez propone una serie de claves para entender esta división de ámbitos en clave nietzscheana, la cual también se puede extender a la pieza de Virgilio Piñera y que se resume de la siguiente manera: “[...] Mihura crea personajes que oscilan entre dos mundos o impulsos antagónicos que los definen: el instinto que busca la satisfacción de sus deseos (el inconsciente) y el mundo racional que los limita (la conciencia). Esta pugna [...] aparece en la mitología griega encarnada bajo la relación existente entre dos figuras mitológicas antitéticas: Apolo y Dionisos” (Martínez, 2001: 289).

Estos dos impulsos, aunque parten de concepciones vitales opuestas y colisionan entre sí, también se necesitan mutuamente, tal y como señala la autora citando a Doménech (ibíd.). Efectivamente, en *Tres sombreros de copa* y *Falsa alarma* lo absurdo y lo convencional se entretajan para dar lugar a una mezcla de tragedia y comedia o, en palabras de Martínez, “humor trágico” (ibíd.: 289). Esta última parte de nuestro análisis quedará dedicada a la identificación de estos patrones en ambas obras, lo cual servirá asimismo como síntesis de la totalidad del ensayo. En *Falsa alarma*, tanto el Asesino como el resto de personajes se presen-

tan desde el inicio insertos en ese mundo convencional y apolíneo, de leyes y normas de conducta que, al ser violadas, conducen al severo ajusticiamiento de los ciudadanos. Sin embargo, la entrada al absurdo, íntimamente unida a la música, arrastra consigo tan solo al Juez y a la Viuda —de los que luego descubriremos que desde el inicio eran conocedores del especial orden lógico de este plano—, los cuales se han despojado de sus máscaras; únicamente el Asesino, ajeno y desconocedor de este ámbito que ahora es predominante, se mantiene al margen. A lo largo del resto de la obra el protagonista toma un claro tinte existencialista, el cual se va tornando absurdo por contagio de los otros dos personajes y culmina en la rendición, de un regusto amargo, del Asesino ante ese plano que le resulta incomprensible.

La situación de Dionisio en *Tres sombreros de copa* presenta una estructura más compleja que la de la obra de Piñera. Este, contrariamente a lo que indica su nombre, se nos presenta en un inicio dentro del orden de lo apolíneo y lo socialmente establecido por los valores burgueses. La irrupción de Paula y Buby en su habitación deja por primera vez la puerta abierta a la entrada del absurdo, ante el cual Dionisio se sentirá igual de confuso que el Asesino; sin embargo, el protagonista de la obra de Mihura es mucho más ágil a la hora de adaptarse ante ese mundo desconocido y se muestra visiblemente fascinado, quizá más debido a la atracción que supone Paula. Tras la entrada de Fanny y la comitiva del *music-hall* hacia el final del acto primero, el absurdo domina casi completamente la escena durante el segundo acto. A pesar de todo, la presencia de este ámbito, en mayor o menor grado, es constante en *Tres sombreros de copa*: el paternalismo excesivo de don Rosario y las réplicas de don Sacramento contienen el germen de lo que explota en el acto segundo. Una complicación mayor se produce con las continuas interrupciones del dueño del hotel y las llamadas telefónicas de Margarita, las cuales suponen el recuerdo del mundo real que espera a Dionisio la mañana siguiente e incluso le hace negar el absurdo en ocasiones: “Dionisio.— (*Transición, y en voz baja.*) Estaba aquí hablando con este amigo... Yo no soy Toninini ni soy ese niño muerto... Yo no la conozco a usted... Yo no conozco a nadie... (*Muy serio.*) ¡Adiós, buenas noches!” (TSC: 113). Tras la muestra del crudo mundo de Paula, esto es, de las vicisitudes que hasta el ansiado absurdo de Dionisio puede albergar, la llegada de don Sacramento a la habitación del protagonista supone el paralelo antitético a la entrada de la bailarina en el primer acto. A partir de esta escena, las ensoñaciones de Paula y Dionisio van cayendo en saco roto hasta la súbita despedida, la cual supone la rendición del protagonista hacia los valores establecidos y no hacia el absurdo, como la que lleva a cabo el Asesino.

Conclusiones

Tras analizar las obras de Mihura y Piñera a la luz de los presupuestos del teatro del absurdo, los resultados permiten confirmar las hipótesis propuestas al inicio del ensayo. En primer lugar, su condición de antecedentes de este modo de comprender el hecho teatral nace tanto de un espíritu generacional como de la expresión de su propia idiosincrasia personal y nacional. El germen existencialista del siglo XX, causado en gran parte por los turbulentos acontecimientos históricos, se presentó de manera anticipada en ambos autores; asimismo, las especiales condiciones en las que se crió Mihura –prácticamente entre bambalinas– y esa particular forma de entender el humor del pueblo cubano son otras de las razones de la temprana aparición de los procedimientos del absurdo en las obras de nuestros dos autores. Existe, sin embargo, una importante diferencia entre ellos. Mientras que la novedad del planteamiento humorístico se presenta en el dramaturgo español con apariencia de hallazgo fortuito y únicamente en su primera obra, el absurdo en la producción de Piñera tiene ya sus primeros vestigios en sus obras anteriores *Electra Garrigó* y *Jesús*, e incluso aumentará exponencialmente hasta derivar en el teatro de la crueldad. Del mismo modo, *Tres sombreros de copa*, a diferencia de las obras del propio absurdo, tiene unas aspiraciones y finalidades mucho más humildes; estas sí se pueden intuir de manera más clara –aunque no total– en *Falsa alarma*, la cual además posee un mayor carácter existencialista.

En segundo lugar, el uso que los dos autores hacen de los recursos posteriormente empleados por el absurdo presenta una serie de similitudes y diferencias. Por una parte, la organización y construcción de la trama se lleva a cabo de una manera bastante parecida en las dos piezas, tanto en lo que respecta al tema como subversión de los valores burgueses como en lo que concierne a la unidad de acción, la resolución del conflicto y la catarsis. En ambas obras se produce una continuidad de situaciones –más que una acción completa–, la sucesión de crisis múltiples y la imposibilidad de liberación final; por lo tanto, las emociones aristotélicas no se adueñan del espectador, aunque sí se produce un efecto catártico propio del absurdo.

Por otra parte, la colisión de los dos mundos en las obras, esto es, el modo en el que el Asesino y Dionisio se desenvuelven en el absurdo, también presenta más similitudes que diferencias. En ambas piezas, para empezar, se presenta a los protagonistas, e incluso a Paula, como representantes del conflicto entre el individuo y la sociedad, la masa ilógica y el extranjero que se ve inserto en ella; el lenguaje disparatado y el ritmo vertiginoso de este ámbito también suponen una dificultad para la comprensión de este por parte tanto del Asesino como de Dionisio. Sin embargo, son los elementos extratextuales los que más inciden en la separación de las dos esferas y en el paso de una a otra: así, las acotaciones –especialmente en la obra de Piñera– y las sinécdoques teatrales son de una gran

relevancia en *Tres sombreros de copa* y *Falsa alarma*. Cada una de las obras presenta sus propios elementos, convertidos en símbolos y en este especial tipo de metonimia: los sombreros, los huevos fritos y la bandera blanca en la primera, la estatua de la Justicia en la segunda. La aparición de la música como método de entrada en el absurdo, presentada a través de victrolas y gramolas, dentro o fuera de escena, es la única sinécdoque común a las obras de Piñera y Mihura.

El efecto de todos estos elementos formales y extratextuales influye muy significativamente en el proceso de entrada, aclimatación o salida del absurdo, el cual cada personaje lleva a cabo de una manera distinta. Este camino es más lineal en el caso del Asesino, mientras que Dionisio ve cómo los ámbitos convencional y alógico se entrecruzan e interrumpen el uno al otro. El desenlace de las obras, muy distinto en su tono, marca el estado final de los personajes: mientras que el protagonista de *Falsa alarma*, ahogado por su angustia vital, acaba dando el sí al absurdo y rindiéndose a él, el joven de *Tres sombreros de copa* es arrebatado de este por la sociedad y por la propia fuerza de la costumbre que impera en él; por lo tanto, a lo que se rinde es al convencionalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÚ DE MURPHY, R. (1989): *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el Teatro del Absurdo*. Madrid: Pliegos.
- ALÁS-BRUN, M. M. (1995): *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU.
- CERVERA, V. (2013): "Un decálogo del Teatro del absurdo para *Dos viejos pánicos*". En FUENTES VÁZQUEZ, M. (ed.): *Insular corazón: Virgilio Piñera, 1912-2012* (pp. 121-131). Tarragona: Publicacions URV. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=mPWVAgAAQBAJ&lpg=PP1&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- ESSLIN, M. (2004): *The Theatre of the Absurd*. Nueva York: Vintage Books [Random House]. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=J7iQNBOP7Q4C&lpg=PP1&hl=es&pg=PA4#v=onepage&q&f=false>
- GONZÁLEZ-CRUZ, L.F. (1974): "Virgilio Piñera y el Teatro del absurdo en Cuba". *Mester*, 5(1), Pennsylvania State University, New Kensington, 52-58.
- MARTÍNEZ, D. (2001): "Entre el orden y el caos: la disyuntiva entre los dos mundos presentados en *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura". *Letras peninsulares*, 14 (2-3), 289-296.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (1997): *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MIHURA, M. (1992): *Tres sombreros de copa*. RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (ed.). Madrid: Cátedra [edición a cargo de J. Rodríguez Padrón].

- NÚÑEZ RAMOS, R. (1981-1982): "El Teatro del Absurdo como subgénero dramático". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo*, 31-32, 631-644.
- OLIVA, C. (2004): *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- PACO DE MOYA, M. de (1978): "Miguel Mihura y su teatro". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 60, 9-19.
- PIÑERA, V. (2015a): *Ensayos selectos*. Madrid: Verbum [edición a cargo de G. Areta Marigó].
- PIÑERA, V. (2015b): *Teatro selecto*. Madrid: Verbum [edición a cargo de V. Cervera Salinas y M. D. Adsuar Fernández].
- RUIZ RAMÓN, F. (1975): *Historia del teatro español. Siglo XX (Segunda edición muy ampliada)*. Madrid: Cátedra.
- SERRANO, P. E. (2012): "Virgilio Piñera. Cronología comentada". *Revista Hispano Cubana*, 44, 82-90.
- SPANG, K. (2000): *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.