

Reflejos del humorismo «pirandelliano» en el teatro español: el caso de José Luis Alonso de Santos

Cezary Bronowski
Universidad Nicolás Copérnico de Toruń
kaiser@umk.pl

Palabras clave:

Humorismo. Luigi Pirandello. José Luis Alonso de Santos

Resumen:

El objetivo de esta presentación consiste en ilustrar, a través de la obra *La cena de los generales* de José Luis Alonso de Santos, los personajes: falangistas y cocineros de izquierda de Madrid, del barrio de Lavapiés, prisioneros en la Modelo, pero liberados por un día; ellos resumen la situación española en la inmediata posguerra y se refieren a la vida social y cultural madrileña, así como teatral durante la Segunda República.

De igual manera, se intenta proporcionar las claves esenciales de la nueva interpretación de los reflejos humorísticos pirandellianos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos para distinguir y decodificar sus significaciones, donde es muy difícil diferenciar entre una tragedia/comedia interpretada y un juego basado en la interpretación de los papeles.

Reflections of «Pirandellian» humor in Spanish theater: the case of José Luis Alonso de Santos

Keywords:

Humour. Luigi Pirandello. José Luis Alfonso de Santos.

Abstract:

The presentation is aimed to demonstrate within the play *La cena de los generales* by José Luis Alonso de Santos the protagonists: falangists and left-wing cooks in Lavapiés, Madrid, prisoners in La Modelo liberated for a day. They represent the situation in the post-war Spain and create references to the social, cultural, and theatrical life in Madrid during the Second Republic.

Also the presentation intends to provide the essential elements for the new interpretation which consists of Pirandello's humour in the work by José Luis Alonso de Santos in order to distinguish and decode their meanings and emphasise the difficulty in differentiating between tragedy/comedy and the effect which lies in the interpretation of characters.

1. Introducción y objetivos generales

No hay ninguna duda de que Luigi Pirandello (1867-1936) es uno de los dramaturgos más significativos y más destacados del teatro europeo del siglo XX.

Muchos críticos teatrales italianos y extranjeros lo califican y consideran «un emblema» del teatro europeo del siglo precedente, revelando que fue él quien cambió el teatro y marcó un antes y un después en la historia del teatro.

Pirandello nació en Sicilia, en Agrigento (Girgenti) y por eso fue adherido a la tierra sícula y a las costumbres o creencias de la gente siciliana.

Durante su vida, el dramaturgo expone también la angustiada historia de Sicilia, refiriéndose al propio contexto histórico-político y antropológico del hombre siciliano.

Sicilia, como evidenció él mismo, es una isla que está siempre en vilo entre lo nuevo/presente y lo viejo/pasado. Pero esta relación entre lo «viejo» y lo «nuevo» se vuelve conflictiva a lo largo de los años en el teatro y en su evolución histórica.

En efecto, Pirandello intenta ilustrar el «nuevo» mundo de carácter «metateatral», metafísico y filosófico-existencial. Es decir que el dramaturgo italiano busca otros caminos para abrir nuevas perspectivas a la interpretación y a la representación del drama.

El núcleo temático pirandelliano de sus obras teatrales, de las novelas y de los relatos cortos, se carga de amplio sentido y abarca la problemática de la identidad personal, de su desintegración personal y del desdoblamiento de la personalidad.

Cabe también destacar que a Pirandello le interesa poner al descubierto la crisis de subconsciencia del hombre, que representa un doble significado de naturaleza cultural y filosófica. Siguiendo con lo expuesto, el autor aplica los estudios de psiquiatría o parapsicología al campo teatral y



literario para mostrar que hay otras vías nuevas e interpretativas muy diferentes para explotar.

Pirandello entonces, abre un camino muy transitado en el teatro del siglo XX para marcar el cambio estético con respecto a la vida real e «irreal», e intenta focalizar su atención en el teatro «humorista» que se inicia con la llegada de los años veinte del siglo XX.

El paralelismo teatral pirandelliano está principalmente fundado en la «vida», el «teatro» y «el arte del sueño», lo que permite a Pirandello poner de relieve la crisis de la persona.

La persona se convierte en la obra pirandelliana en una figura solitaria y protegida por las máscaras de la hipocresía social.

El dramaturgo evidencia también la crisis mental del hombre que lleva y acepta en su vida una multiplicidad de «máscaras desnudas» [Pirandello, 1986-1993: 20-120].

La recepción de la obra teatral pirandelliana en España se inicia en 1923, con la primera representación en Barcelona de *Seis personajes en busca de autor*. Por aquellos años el interés por Pirandello va creciendo y también se van publicando críticas sobre sus obras teatrales.

Se traducen casi todos los textos teatrales de Pirandello, incluyendo su propio ensayo sobre el fenómeno del humorismo *El Humorismo*, traducido en los años cincuenta del siglo XX¹.

Definir el carácter del libro de Pirandello titulado *El Humorismo* (1908), no resulta una tarea sencilla, pues abarca dos componentes que están en contradicción, estos son, la esfera emotiva y reflexiva del hombre.

La esfera emotiva se refiere a la risa «inteligente» del hombre, en cambio la segunda, mira a su pensamiento formal. Así, en la fusión de dos

¹Hay que subrayar que las *Obras completas* de Luigi Pirandello, traducidas por Ildefonso Grande y Manuel Bosch Barret, fueron publicadas por el editor José Janés, en Barcelona en 1956. En 1961 el Grupo de Teatro Realista (GTR) de Madrid sacó a la luz la presentación de la obra de Pirandello «Vestire gli ignudi»-*Vestir al desnudo* para conmemorar el veinticinco aniversario de la muerte del autor italiano. También *Seis personajes en busca de autor* en el Teatro Español de Madrid y *Enrique IV*, bajo la influencia del profesor Olimpio Musso, siendo todo hice un éxito *Pirandello no tiene la culpa* de Alfonso Sastre, Hondarribia, Hiru, 2008, p. 37.



elementos marcados que se funden en contacto recíproco, nace el «sentido de lo contrario», que el mismo Pirandello define como «sentimiento de lo contrario» [Pirandello 1993: 119-165].

De hecho, *El Humorismo* de Pirandello está relacionado con el «sentimiento» del ser humano y con la «reflexión» sobre sí mismo.

El «sentimiento» en este caso constituye también un proceso inicial, pero la esencia de este proceso está en su propia «reflexión».

Sin embargo, Pirandello añade que después de una etapa emotiva, es decir, la sentimental, viene la segunda, la reflexiva que afecta a la mente del hombre. Por lo tanto, le permite percibir y entender la realidad de manera muy clara y sencilla. Es entonces cuando aparece la estructura híbrida del fenómeno del «humorismo» de Pirandello, el cual adquiere amplio sentido de manera sintética y paradójica.

Pirandello apunta también que, para demostrar el «sentimiento de lo contrario» en la vida real, hay que descomponer la misma realidad. Pero a lo largo de este proceso es imprescindible tener equilibrio entre el «sentimiento» y la «reflexión», pues «es necesario cierto esfuerzo de colaboración del individuo en el que participan las facultades intelectuales y afectivas».

Por eso, el dramaturgo italiano evidencia que cada humorista cuando se encuentra inmerso en la fase de creación de una obra, tiene que lograr un objetivo: descubrir la verdad sobre sí mismo y las personas.

Se ponen entonces al descubierto las mentiras del hombre y sus verdades escondidas que ninguno, antes de Pirandello, ha podido poner de relieve en las obras teatrales.

El «humorismo» de Pirandello de esta manera se postula como el único modo para descifrar la realidad y poner de manifiesto el carácter verdadero del objeto que está investigando, eliminando absolutamente la falsedad [Pirandello 2001: 165-172].

Igualmente, se empieza a notar que el individuo funciona en la sociedad con una doble intención: en primer lugar, intenta buscar el objetivo



verdadero de su existencia para después poder realizar sus deseos. Pero con el impacto de la realidad, hace que pierda sus ideales y que se dé cuenta de que la vida es tan solo una ilusión.

Por eso, Mario Perniola, uno de los grandes críticos italianos, revela que «la inconsistencia de los objetivos que tenemos que lograr, tiende a entrar en la experiencia de la «vida desnuda, que significa una vida falsa, despojada de las ilusiones» [Perniola, 1997: 26-32].

Pero Pirandello añade que a menudo la vida nos parece estable y constante, y en la realidad se muestra ambigua y variable.

De hecho, el dramaturgo observa la misma vida y anota que ella «es un flujo continuo que intentamos detener, fijar en la forma estable, la determinante, dentro y fuera, porque nos convertimos en las formas fijas, en las formas que se mueven para seguir el flujo de la vida [...] Las formas, las intentamos detener y fijar dentro, pero este flujo continuo de la vida se convierte también en los ideales [...]» [Pirandello, 2001: 153].

Adriano Tilgher, en sus escritos sobre el teatro del siglo XX [Tilgher en Giannangeli, 2008: 12-17], evidencia con mucha insistencia la relación entre la vida que representa una «trama» de acontecimientos y la «forma» que se manifiesta a través de las normas sociales de la misma vida y de las tradiciones.

Así pues, la vida somete a todas las normas de las que no se puede escapar y ellas se quedan fijas y tampoco no dependen ni del espacio, ni del tiempo.

Como es bien sabido, la oposición entre las normas sociales fijas y, sobre todo, los deseos del hombre provocan siempre un conflicto recíproco entre sí mismo y la sociedad. La sociedad impone sus normas a los hombres y el hombre tiene que respetarlas. Pero este se rebela contra ellas y escapa de la realidad.

Por eso, el único refugio proviene del mundo ficticio, en donde se puede vivir libre, y tener también ilusiones.



Pirandello sugiere la problemática existencial de carácter ontológico, proponiendo su idea del «teatro del espejo», en donde las personas privadas totalmente de las máscaras, pueden reflejarse tal y como son.

De este concepto derivan también las características propias del arte «humorístico» que se perciben a nivel temático y estructural en sus obras teatrales y narrativas.

En primer lugar, hay que destacar que el fenómeno del arte «humorístico» pirandelliano está relacionado con la temática de la identidad personal, de la autenticidad o de la integridad y de la destitución del «yo».

Pero el dramaturgo aduce que la realidad cotidiana está repleta de contradicciones y por eso, hay que presentarla con la amarga reflexión acompañada de la paradoja y la ironía.

En cuanto al segundo matiz del arte «humorístico» pirandelliano, el autor intenta usar su término como «reflexión» espontánea del hombre.

Sin embargo, Pirandello centra su atención en el lenguaje cotidiano, coloquial o dialectal para evocar la realidad; por eso el dramaturgo italiano la deforma y prefiere usar lo deforme y lo grotesco, junto con lo disonante, ridículo o lo cómico para mostrar la realidad de la vida del hombre.

Según Pirandello la vida también «no concluye» [Pirandello, 2001: 162] y no tiene ningún orden, ni tan siquiera inicio o fin, por eso emplea una estructura abierta en sus obras narrativas o teatrales.

Es decir que el arte «humorístico» de Pirandello es un arte experimental, lo que desmonta la realidad e incide en el efecto del impacto estético.

2. Estructura de la pieza con su teatralidad. Contexto y argumento

Hay que subrayar también que la temática de las obras teatrales de Luigi Pirandello ha ejercido sobre José Luis Alonso de Santos una gran influencia debida a la elocuencia de su pensamiento filosófico de carácter humorístico.



De hecho, en este sentido, se notan en las obras teatrales de José Luis Alonso de Santos los temas pirandellianos: la cuestión de la identidad personal con la interpretación de situaciones cotidianas en la escena teatral como si fuera el verdadero «teatro de la vida».

Asimismo, los personajes de José Luis Alonso de Santos adoptan el sentido del humor pirandelliano y lo transfieren a la escena a partir de las relaciones que establecen entre ellos.

Pero, no hay que olvidar que mientras los personajes pirandellianos son gobernados por la incomunicabilidad y la indiferencia, los personajes de Alonso de Santos representan la propia figura más antagónica al querer mostrar de manera real, la conflictividad que existe en la vida.

Por eso, un buen reflejo de ello se encuentra en José Luis Alonso de Santos, actor, director de escena y autor dramático español muy destacado en el ámbito del teatro humorístico contemporáneo que aporta luz a la nueva definición del «humorismo», precisando que: «el humorismo es una inclinación analítica del alma del hombre, la cual resuelve su análisis en la risa, poniendo de relieve lo imposible y lo imaginario. Es propio del alma del ser humano que intenta analizar y se ríe de lo analizado» [Báez Ayala, 2015: 83-87].

Alonso de Santos refleja en sus obras el tema de la familia, la emoción y la lucha contra la violencia.

Así César Oliva destaca, en la introducción a su edición de las obras de Alonso de Santos, que la importancia de su trabajo reside en que «[...] es una de las aportaciones más significativas a la escena española que salieron del teatro independiente, fenómeno que cubre nuestra reciente historia desde finales de los sesenta hasta la transición política a la democracia» [Oliva, 2001: 1].

El dramaturgo observa, piensa, siente, sabe y (re)interpreta la realidad, (re)proponiendo los conceptos pirandellianos del «humorismo» y lo «cómico».



A eso se refiere su reflexión y a las esferas afectivas del sentimiento del ser humano:

[...] El disfrute de lo cómico en sus formas elementales es el resultado de un proceso casi intuitivo que no exige colaboración ulterior por parte del sujeto, contrariamente a lo que se observa en la interpretación humorística para la cual, a más de una predisposición subjetiva poco frecuente, es necesario cierto esfuerzo de colaboración del individuo en el que participan las facultades intelectuales y afectivas (Casares 1961: 36-42).

La propuesta de Julio Casares abre al dramaturgo nuevas perspectivas interpretativas del «humorismo» pirandelliano, donde predominan las afirmaciones y oposiciones de la concepción del arte humorístico de Pirandello.

Ambas pueden ser implícitas o explícitas de carácter metateatral, donde el puro humorismo es ignorado y viene sustituido por el elemento cómico o tragicómico que en las obras teatrales de Alonso de Santos se convierte en pura alegoría.

También el tema de la Guerra Civil y de sus consecuencias provoca la reflexión de varios dramaturgos españoles, que acaba por dedicarle especial atención en sus obras teatrales.

A comienzos del siglo XX, se produce en España una crisis de la monarquía constitucional que se manifiesta en el cambio frecuente de los gobiernos, lo que provoca la llegada de la dictadura de Primo de Rivera (1923).

Para detener la crisis política, en 1931 se proclama la Segunda República, que desemboca en la Guerra Civil Española, en 1936.

Por eso, en su obra teatral *La cena de los generales* (1998/1999), Alonso de Santos (1942) pone de relieve una nueva concepción metafórica del teatro socio-político: la muerte y prisión de gente inocente unidas en la producción teatral y divulgadas de una forma sencilla pero, a la vez, profunda y compleja.



Igualmente, en la obra se realiza un análisis simbólico, a través del tiempo pasado y presente, de dos grupos de personajes: por una parte, los falangistas y, por otra, los cocineros de izquierdas de Madrid, concretamente, del barrio de Lavapiés, prisioneros en la Cárcel Modelo, pero liberados por un solo día para preparar la cena para Franco.

Recién terminada la guerra, el caudillo quiere ofrecer una cena de gala a sus generales. Estos resumen la situación española en los inicios de la posguerra, y se refieren a la vida socio-cultural y también teatral madrileña durante la Segunda República.

Se trata de proporcionar las claves esenciales de la nueva interpretación del «teatro del asedio», o del teatro «dentro del teatro», para distinguir y descodificar sus significaciones, donde es muy difícil diferenciar entre una tragedia interpretada y un «juego basado en la interpretación» de los papeles [Pirandello, 1993: 10-30]; y, también entre el mundo de los vivos, pero en la realidad «muertos», marcado por el tiempo «absurdo de la propia existencia».

Alonso de Santos subraya que el personaje, en su teatro, constituye un reflejo de los acontecimientos históricos y sociales y, a la vez, se convierte en el creador de su destino trágico. Presenta los temas de la discriminación, de la miseria de las clases desposeídas en la sociedad, del crimen y de la muerte en su dualidad, entre propietarios los vencedores/fascistas y los otros los republicanos. Cabe destacar también que Alonso de Santos privilegia una dramaturgia íntima, inspirada en experiencias humanas, ricas en matices irónicos, trágicos y grotescos, de recuerdos y símbolos del pasado y del presente.

Además, hay que añadir que sus personajes reflejan inseguridad, soledad e incluso un destino trágico. Pero se oponen también a la persecución de los no «culpables» representando una condición solitaria e impotente.

De hecho, Alonso de Santos propone al espectador distintas novedades conceptuales y temáticas. A través del uso de la técnica de la



derivación al absurdo, intenta dar una expresividad a la misma palabra y a la imagen del asedio. Todo sirve para tener la impresión de observar la acción de los personajes en su obra teatral.

En esta escritura José Luis Alfonso de Santos muestra y ofrece al lector un sentido del humor muy particular de matiz pirandelliana. Él no acumula bromas o gracias, sino que su concepto del humor se materializa en grotescas caricaturas, en muñecos mecanizados, esperpénticos [Amorós, 2009: 73].

Por eso, su humor irónico contempla la realidad y sitúa las cosas y a los seres en su debida condición. Así la historia evocada en esta pieza resulta asimilable a los modelos del teatro europeo de antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Representa también una nueva corriente teatral, muy conocida y difundida en Europa, que llevaba el título de «teatro del absurdo» [Angelini, 1996:165-171].

El logro principal de esa corriente señalaba los cambios políticos y de costumbres en la sociedad europea que influían en el individuo en lo relativo a la esfera emotiva, psíquica y también sentimental.

A través del análisis textual de la obra, ilustraremos la nueva comicidad que se percibe en la obra teatral, la cual se sustenta, sorprendentemente, sobre un fondo bélico referido al contexto de la guerra y de la posguerra en España, en abril de 1939. Pero lo cierto, es que así se asumen las contradicciones de algunas escenas hasta el momento de llegar a la frontera del «puro absurdo».

Para este fin, centraremos la atención en el proceso «a puerta cerrada» que ocurre en el momento de la cena, donde aparecen acotaciones de carácter funcional.

La localización temporal de esta obra es muy precisa: comienza el 15 de abril de 1939, a las 10 de la mañana, y acaba a medianoche de la misma jornada. Todo sucede en una especie de celda-búnker, en la cocina del restaurante del Hotel Palace de Madrid, situado en la plaza de Neptuno, en el antiguo barrio de Las Letras, cuyo ambiente se describe con todo detalle.



En abril de 1939, pocos días después del final de la guerra, Francisco Franco quiere ofrecer una cena de gala en dicho hotel, en un lugar bien conocido y muy lujoso antes de la guerra «[...] esta cocina tenía fama de ser lo mejor de Madrid, y eso tiene que ser esta noche otra vez» [Alonso de Santos 2009: 95].

Para que la cena pueda llevarse a buen término, el teniente Santiago Medina sigue la sugerencia del Maître del hotel, Jenaro: liberar por un solo día a los conocidos cocineros-prisioneros políticos.

Esta gran cocina representa el «pequeño mundo» en el que se ponen de manifiesto los problemas políticos y sociales de su tiempo: la guerra, la posguerra, los enfrentamientos de clases, el racismo y la crueldad de unas relaciones sociales que provoca la infelicidad de los personajes-cocineros, mujeres y hombres.

La luz tenebrosa desempeña un papel decisivo en la sala «à huis clos» donde se representa la cena de los generales. La cocina del hotel está en plena oscuridad, pero parcialmente aislada del exterior, con «una luz amarillenta que inunda la escena. Todo tiene un aspecto tristón y mortecino que recuerda a la rota España de aquel momento» [Alonso de Santos, 2009: 91].

En este espacio, muy amplio, se encuentran los camareros de derechas, que no tienen a nadie a quien servir, y los cocineros de izquierdas, que están en la Cárcel Modelo. Para ellos, la única posibilidad de sentirse verdaderos seres humanos es la rebelión silenciosa contra el nuevo orden político.

Para evocar la realidad histórica de aquellos momentos en diversos aspectos, es conveniente recordar algunos lugares y datos del Madrid de entonces:

En primer lugar el *Hotel Palace*. La acción de la obra sucede en las cocinas de este hotel. Es un hotel de lujo, situado en el barrio de Las Letras, donde vivieron Lope, Cervantes, Unamuno y otros más.



Este hotel fue construido en 1912 por iniciativa del rey Alfonso XIII. Durante la guerra se utilizó también como hospital «[...] entre combate y combate, el tributo de muertos y heridos era altísimo. El Ritz y el Palace estaban repletos» [Abella, 1975: 154].

En segundo *La Cárcel Modelo* de Madrid. Los cocineros del drama «eran de izquierdas, es que todos los cocineros de Madrid lo son también [...] socialistas o no socialistas, cocineros buenísimos, y son los únicos que nos pueden solucionar la papeleta; están en la Modelo, en la cárcel» [Alonso de Santos, 2009: 96].

Principal prisión masculina de la capital, la Modelo, estaba situada en el lugar que hoy ocupa el Cuartel General del Ejército del Aire, en la Plaza de la Moncloa. Pero, durante la Guerra Civil, el 22 de agosto de 1936, fue ocupada por los milicianos que asesinaron a unos treinta presos, entre los cuales se encontraban los exministros republicanos Rico Avello y Martínez Velasco.

El barrio de Lavapiés, en cambio, es un lugar muy castizo de la capital. En sus calles encontramos maravillosas corralas, edificios típicos madrileños las puertas de cuyas viviendas abren a un balcón corrido que da a un patio interior. Antón, uno de los cocineros, especializado en pasta y en legumbres.

Es necesario reconocer que el desplazamiento dialéctico del drama oscila entre «abrirse» y «cerrarse» [Bachelard, 1969: 26-32] por lo que todas las puertas dan al despacho, a los lavabos, o a la calle. Pero «todos los presos miran hacia la abierta puerta metálica, por donde entra la luminosa luz del día, detrás de la cual se encuentra la libertad» [Alonso de Santos, 2009: 110].

En este clímax simbólico de la cocina, cerca de la mesa, en el armario, se ven las ropas y los objetos de los presos que recuerdan el peso del pasado; ellos miran siempre la puerta de la izquierda, que está siempre cerrada: a los alimentos, a la luz diurna que simboliza la libertad.



El acto consecutivo de cerrar o abrir la puerta de entrada tiene una doble consecuencia: se reduce la acción del drama a un espacio limitado, el de los prisioneros, y a un espacio aparentemente abierto, el de los camareros e invitados/generales, que forman simultáneamente parte del drama humano.

El espacio del drama no crea un sentimiento claustrofóbico a los protagonistas o a los testigos de la cena, quienes cuentan sus historias aterradoras en la mesa y luego se marchan. Por ello, las entradas y salidas de los camareros permiten entrar en los distintos espacios dramáticos mentales de las historias de las víctimas dentro de la acción de la obra.

Así [Bachelard, 1969: 26-32] se examina el concepto del espacio cerrado y del espacio abierto, como si fuese una representación teatral donde se descubre el juego simultáneo de los «buenos padres» de la Patria, y el de los presos que acusan a los criminales de guerra.

En esta alternancia del juego basado en la interpretación de los papeles se estudia la presencia de los padres que representan la lucha invisible contra un espacio exterior, el espacio opresivo del pasado en donde ellos desempeñan el papel de la «buena gente española»; los generales se convierten en personajes honorables que despiertan confianza.

Es decir, que el reflejo de «la imagen» de los delincuentes les permite «vivir dentro de un espejismo», imaginando que son parte integral de la escena y de un juego basado en la interpretación de los papeles; todo funciona dentro y refleja también otra «imagen» de ellos, la de la gente criminal «desconocida».

En este proceso, la interpretación de los papeles no acaba nunca y por eso es posible distinguir la ficción de la realidad pero a veces la verdad supera la ficción. Así, la aparición de Franco en la cocina, a medianoche, donde se oyen sus frases sueltas: «La bandera. Está torcida la bandera» en la cocina» [Alonso de Santos, 2009: 172], provoca el temor y la rebelión silenciosa de los cocineros contra su comportamiento.



Hay una señal verbal de defensa de los presos que solo funciona en el espacio cerrado [Rosso di San Secondo, 1991: 6-8], donde se observa también el juego de la doble acción dramática: se abre de repente una luz blanca, intensa, que marca el camino abierto hacia la libertad, y una música de violín que invita a acompañar a los jóvenes cocineros enamorados, Ángel y María, que miran hacia el futuro para vivir en un mundo mejor.

El espacio interior de la cocina también hace referencia a las historias del pasado de los cocineros-acusados; subraya las interferencias, contradicciones y coincidencias entre los camareros de derechas, los cocineros de izquierdas, el teniente y el maître del hotel.

Todo hace destacar la fuerza y la capacidad de desvelar la verdad sobre ellos e indica la incapacidad de los cocineros para expresar, desde el punto de vista dramático, la culpabilidad de los acusados que han matado a «personas inocentes» durante la guerra.

Esta lucha contra los «criminales» o «santos no culpables» ocupa los distintos momentos de la preparación de la cena. Así, con las historias personales y colectivas de los cocineros se crea un paradigma conflictivo basado en una serie de dualidades entre los personajes acusados e inocentes.

Pero, a través del «juego diabólico» y paradójico de carácter pirandelliano entre las víctimas y la «buena gente», se nota la continuidad de la búsqueda de la identidad verdadera de los prisioneros que tiene un desenlace positivo en Alonso de Santos.

El dramaturgo presenta un mundo confuso, lleno de ilusiones irrealizables, con una compleja realidad de los personajes junto con su soledad y su fatalismo. Por lo tanto, ellos buscan la propia identidad en el «sentido ricoeuriano» de su vida [Ricoeur, 1995: 193-196].

Es un concepto que surge ante la búsqueda del «paraíso perdido» pero con una evidente necesidad de evasión en la esfera de la reflexión que representa el personaje del Teniente (Santiago) y del Maître (Jenaro). Por eso, resulta pertinente apuntar la teoría de Ricoeur en la que distingue el renacimiento de las identidades en la misma persona: la *identidad-idem* e



identidad-ipse. La *identidad-idem* se corresponde con la identidad verdadera de una persona, es aquella en la que Jenaro finge ser agradable, sentimental, preparar la cena y servir al Teniente, mientras que la *identidad-ipse*, es una identidad variable que influye en ella y muestra la derrota total del personaje del Teniente que se cumple al final de la obra teatral.

Ricoeur explica sus ideas en un estudio donde se analizan en profundidad estas dos distintas categorías y su reciprocidad.

‘Es decir’, que la nueva cuestión de la alteridad de Jenaro y Santiago como su adversario, está identificada con la relación entre sí mismo y con el otro.

La obra teatral abarca entonces los elementos clave de la vida de los protagonistas y viene estructurada en los apartados que se estudian y se completan conjuntamente.

En primer lugar, el dramaturgo se refiere a la tipología de la figura: la del Teniente y del Maître que son parecidas al hombre «dúplex», que llevan una máscara-viva, la grotesca con un gesto de perenne risa, pero estos hombres se miran con miedo, y es entonces cuando también percibe en él al hombre «fincus» que finge ser otra persona-seria, pero se convierte en el bufón-cómico.

A través del desdoblamiento del personaje al estilo pirandelliano, el dramaturgo muestra que cada hombre no es un ser unívoco, sino que tiene muchas caras que pueden variar según el sujeto que lo reciba [Pirandello, 1993: 27-36].

El Teniente entonces, intenta divertir al público – «vox populi» y hacer reír o quejarse, pero sin éxito. Piensa sobre todo en encerrarse en su «casarón ideológico» e incorpora la mentalidad superior cuando se refiere a los cocineros y al Maître. Él pertenece a un grupo social muy diferente, una clase cerrada, limitada y homogénea.

En esta alternancia pirandelliana del juego entre los protagonistas, basado en la interpretación de los papeles, se estudia de manera profunda la presencia de los que son vistos como «los malos» y que representan la lucha



contra un espacio exterior y el espacio opresivo del pasado/presente en donde ellos desempeñan el papel de la gente muy honesta.

Alonso de Santos reproduce así el enfrentamiento con el realismo cruel de la vida a favor de un arte teatral de carácter humorístico de matiz pirandelliano, representado a partir de un mundo real y de ficción, descrito con trazos psicológicos de los personajes.

Sin embargo, según las teorías pirandellianas que se incluyen en el *Humorismo*, Pirandello destaca que cada persona no es un ser unívoco, sino que adquiere diferentes caras o versiones según el sujeto que lo observa.

De esta manera, el dramaturgo español continúa su amarga reflexión sobre la dicotomía entre la vida y el teatro, subrayando el contraste espectacular de la «vida» y su «forma».

Esta idea ha sido integrada en su obra teatral que a través de la problemática que implica el contraste entre «ser» y «parecer».

Por lo tanto, los personajes de Alonso de Santos puestos en evidencia se convierten en el símbolo del hombre, en busca de su propio amor y su identidad verdadera, por lo que se alude directamente al motivo de la múltiple identidad que cada hombre lleva consigo en una forma de «fardel» existencial.

Para ilustrar lo que implica también el uso del fenómeno del humorismo de matiz pirandelliano en *La cena de los generales*, cabe destacar también que el análisis textual de Alonso de Santos gira alrededor de la noción del tiempo y de la memoria de los protagonistas y se basa en dicotomías maniqueas: entre lo bueno y lo malo, la vida y la muerte, el presente y el pasado.

Pero el dramaturgo, de manera elocuente, se refiere, desde un punto de vista estructural, a un método que corresponde a tres categorías expresivas: la primera concierne a la vida misma, a los momentos de la existencia humana, por lo que puede denominarse la descripción de la vida durante la Segunda República.



La segunda hace referencia a la vida representada de manera narrativa: constituye una forma de narración de la vida y del pasado, efectuada en la cocina, con varios aspectos particulares.

La tercera categoría, como advierte el dramaturgo, toca otro tipo de vida, la del pasado; vida que se cumple a través del proceso dialéctico de la historización de la existencia humana de todos: camareros, cocineros, chef, etc.

Alonso de Santos, para tejer la fábula elaborada mediante la sucesión de cuadros temporales, enlaza los temas cruciales de la pieza. Esta se divide en doce escenas, entre las que destacan: Escena I: *Hacen falta cocineros*. Escena II: *Presentación de los cocineros*. Escena IV: *Llegada de los camareros*. Escena VI: *Canciones en la cocina*. Escena VII: *La comedia del personal*. Escena IX: *Franco en la cocina*.

En ellas, los protagonistas del drama narran espeluznantes historias de su vida personal, pero también de la vida pública y política. Se configura también la realidad de la historia como una probable síntesis de la vida pasada de los españoles, como si fuese una «verdadera imagen en el espejo» de la sociedad de aquellos momentos [Lacan, 2013: 99-107].

Esta obra significa, dentro de la dramaturgia de Alonso de Santo, un enriquecimiento de las posibilidades de uso de distintos códigos referenciales, semánticos y de diálogo entre los cocineros y sus opresores.

Por eso, es conveniente subrayar que el eje esencial de la acción del drama representa la palabra de los presos. Así, la cena «a puerta cerrada» se convierte en una representación teatral que se funde y confunde con la realidad, donde la muerte y el «infierno de Sartre», [Sartre, 2007-12-22] cobran vida.

A través de la conversación de los cocineros y la fuerza de la imagen de sus palabras que se pone en movimiento, se asocian expresamente el tiempo pasado y la memoria individual de la gente inocente: ellos evocan, a través de sus palabras, las historias de sus vidas.



La memoria, en este caso, es básica para la formación de la identidad de los cocineros, que provienen de toda la España.

De hecho, la misma memoria se convierte en un criterio privilegiado para la determinación de la identidad asociada a los acontecimientos del pasado de la gente del pueblo, a sus experiencias en la vida. Todo influye en la formación individual y en la configuración de los recuerdos, tanto individuales como colectivos.

La acción dramática de la obra mantiene el ritmo con nuevos elementos: canciones y broncas, especialmente en la escena VI; en ella se ofrece una visión ideal de la juventud y de la vida cultural madrileña de los años treinta del siglo XX. Con el uso de la forma de las partes de la representación teatral, del teatro dentro del teatro, se constituye una pequeña unidad cerrada de los «entremeses» o «intermedios líricos», que evocan el tiempo feliz madrileño de aquella época. Se trata de la zarzuela que canta el cocinero de verduras Nando, un gran aficionado al género chico, que «canta zarzuelas estupendamente». Durante la Segunda República, la vida teatral madrileña fue muy intensa. Hay registros de que en esos años se representaron 1.258 títulos [McGham, 1991:74].

El cocinero Nando habla de cuatro locales dedicados a este género lírico: el Teatro Chueca, el Teatro de la Zarzuela, que presentaba un espectáculo con Estrellita Castro y Alady, el Circo Price, varietés, y el Teatro Eslava, donde se representaba «La Revoltosa», un sainete lírico enormemente popular, con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, y música de Ruperto Chapí.

A menudo Nando y Andrés, más animados, entonan algo que todos conocen: «Una morena y una rubia, hijas del pueblo de Madrid, me dan el opio con tal gracia que no las puedo resistir [...]» [Alonso de Santos 2009: 135].

Son las famosas coplas de Don Hilarión, en una romanza de *La verbena de la Paloma* o el boticario y las chulapas.



Todo acaba con el canto de *La Calesera* (zarzuela en tres actos, libreto de Emilio González del Castillo y Luis Martínez Román, y música de Francisco Alonso), que habla de la libertad y del amor imposible entre una tonadillera y un liberal revolucionario: «¡No hay bien más hermoso que la libertad! [...] ¡Qué el mundo entero sea amor y libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Santa libertad! [...] ¡Es el giro de la humanidad! ¡Libertad!» [Alonso de Santos 2009: 137].

De este modo, se percibe una enorme inversión de la realidad, sujeta a otra realidad, la de lo irreal, la del eterno sueño madrileño donde reina la amistad, la paz, la felicidad, la fraternidad entre la gente y la reconciliación.

Las variantes de la memoria son posibles gracias al lenguaje que utilizan los protagonistas del drama. Este nuevo lenguaje teatral consiste, sobre todo, en el lenguaje oral [De Mata, 1986: 66-72], y permite estructurar lo que hay en el interior del espacio, del tiempo y de la memoria del individuo. Solo el ritmo denso del discurso del Maître o del Teniente puede modificar la acción dividida en doce escenas. Se realiza la actualización en el tiempo pasado, en otras palabras, del presente en el presente y del presente en el pasado.

Por eso, el tiempo recorre un camino de iniciación en el conocimiento del pasado, que configura un verdadero pasado de la memoria colectiva [Halbwachs, 1950: 19-21] de los habitantes de las dos Españas: la republicana y la fascista.

Cabe también subrayar que el «juego humorístico» lingüístico de matiz pirandelliano en el texto de J. L. Alonso de Santos, se convierte en una herramienta de diversión. Por eso, el dramaturgo se refiere a los recursos cómicos que vamos a mencionar a continuación y, que constituyen el punto álgido de su obra ya que muestran su gran originalidad.

Clasificaremos estos elementos según la comicidad verbal, el humor negro y la situación que recreen:

La obra teatral comienza con un «gag» repetido entre el Teniente y el Maître. Así el humor brota del contraste visible en el lenguaje patético del



«glorioso ejército nacional» de Franco que «ocupa» Madrid y se reduce, cambiando de registros o de forma de cortesía, a lo que otros lo califican de «limpiar la basura» y de «fusilar y erradicar el liberalismo para retornar a nuestra tradición católica imperial».

El procedimiento corresponde con el uso de metáforas, modismos y frases hechas con exclamaciones pesimistas «Ya le digo... le han [...]» y también vulgarismos «Franco y sus generales no necesitan flores ni mariconadas para comer. [...] ¡Qué puta vida está!» [Alonso de Santos, 2009: 93-94, 139].

Otro «juego» cínico que hace mención al uso creativo lingüístico es el contraste o la paradoja como: «Ah de Rusia. En Rusia, no Risia, que no te enteras. ¿Tengo yo cara de ruso? Soy de Lavapiés, fijate qué ruso», y la hipérbole (exageración): «Entonces no estamos en la cárcel, ¿verdad? Claro. Y están aquí con nosotros los invitados, y la familia», !» [Alonso de Santos, 2009: 139].

Desde la óptica del humor comprensivo, hay también en el texto muchas gracias o chistes que se oyen en la cocina y, que sirven para destacar el contraste y acentuar el engaño final de la obra «¿Que pensará si no ve flores en la mesa? Y el terrible General, al que todos temen, se limita, cuando aparece, a fijarse en la posición de la bandera».

El uso del humor negro surge de este contraste entre el refinamiento lingüístico y sus características, así como de la grotesca faceta de criticar todo: «pues ponga usted dos mesas: una para los de izquierdas, y otra para los de derechas. Que coman separados. Ni juntos, ni separados» [Alonso de Santos, 2009: 139, 142, 148-149].

Todo sirve para tocar una realidad tragicómica y provocar un contraste verbal e ideológico muy crítico y agudo relacionado directamente con el problema de la posguerra en España.

Por todo ello, el lenguaje de la obra teatral se convierte en motor universal para señalar la descomposición de la sociedad y también subrayar el desarrollo de las relaciones humanas, cuya base se origina a partir de la



relación entre «opresor» y «oprimido», sujeta a la norma universal entre los hombres.

En esta pieza el dramaturgo emplea de manera similar los conceptos de Pirandello: él no va por la vía de dar las respuestas a los problemas examinados. Él actúa y se convierte en un educador o un autodidacta que intenta mostrarnos su manera de ver la vida y concebir el mundo a partir de su amarga reflexión y el análisis de las también las ideas complejas.

El dramaturgo demuestra también que el uso del lenguaje teatral sirve para romper la concepción del realismo y distinguir la verdad de la ficción.

Por eso, sus obras teatrales manifiestan la idea del teatro narrativo, la del «verbo en camino», la del teatro «dialéctico», basado en el conflicto entre individuo y sociedad, siguiendo la línea de Pirandello y de la dramaturgia contemporánea europea del teatro del absurdo.

Conclusiones

El teatro de Alonso de Santos es un teatro experimental, un teatro de la imagen que se pone en movimiento a través de las palabras, de los contextos histórico-políticos y de las luces, donde las didascalias toman un papel importante y determinante. Su representación teatral es percibida como un mensaje vivo, compuesto de una pluralidad de códigos lingüísticos, semánticos y referenciales que revierten a un conocimiento de las claves esenciales del origen del lenguaje teatral.

Por eso, las obras teatrales de Alonso de Santos se sitúan en la historia del teatro no solo como manifestación individual, sino como una expresión de un estado común de un determinado período histórico y artístico español y europeo.

El discurso sobre el hombre y también su lenguaje, se traduce en una estructura escénica del teatro del absurdo que se realiza en una sencilla divulgación de las tesis lingüísticas de Wittgenstein.



Además, su lenguaje teatral constituye una «mezcla» o un rasgo de identidad de la sociedad actual de la cultura española que refleja también la crisis existencial del ser humano.

A través de la transposición del lenguaje teatral de matiz pirandelliano que está convertido en un lenguaje verbal y expresivo del cuerpo humano, el autor comunica otra cosa al espectador: la desacralización de los valores ético-morales en la sociedad actual.

Como se ha podido comprobar, la renovación humorística de Alonso de Santos de matiz pirandelliana, se encuentra fuertemente vinculada a la corriente de la evasión de la realidad, una forma más de realismo.

La fórmula poética del arte «humorista» de Luigi Pirandello, aplicada a la obra de José Luis Alonso de Santos consiste en plasmar el nuevo «humorismo», en una situación creada y tratarla como si fuera un absurdo.

En efecto, en este fenómeno se pone de relieve lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, junto con el sueño, las alegrías, la risa renovada y la filosofía de vida. Entonces, es «una singularidad del espíritu» o «una inclinación analítica del alma» del hombre.

Además, el nuevo humorismo de Alonso de Santos se vuelve perceptible, ya que hace llorar y reír al espectador. El humorismo, como apunta Pirandello, «es cualidad de expresión, que no es posible negar por el hecho de que toda expresión es arte y que, como arte, no es distinguible del arte restante».

Para Alonso de Santos los efectos del humorismo pirandelliano consisten en «darse cuenta de lo contrario, del sentimiento de lo contrario» [Pirandello, 1993: 73-77].

Es una razón por la que decide situarse entre dos límites: la vida y la muerte, lo trágico y lo cómico.



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La cena de los generales*, Barcelona, Clásicos Castalia, 2009.

FERRANTE, Luigi, *Rosso di San Secondo, Teatro (1919-1925)*, vol. 1, Bologna, Cappelli, 1959.

PIRANDELLO, Luigi, *Maschere nude*, vol. 1-2, edición de Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori 1986-1993.

___, *Il giuoco delle parti*, edición de Roberto Alonge, Milano, Oscar Mondadori, 1993.

___, *Il berretto a sonagli, La giara, Il piacere dell'onestà*, Milano, Oscar Mondadori, 2004.

___, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2001.

___, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, edición de Romano Luperini y Miquel Àngel Cuevas, Madrid, Cátedra, 2002.

SARTRE, Jean Paul, *À huis clos*, Barcelone, Folio, 2007.

FUENTES SECUNDARIAS

ALONGE, Roberto, *Luigi Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Manuel de teoría y práctica teatral*, Barcelona, Clásicos Castalia, 2012.

ALONSO RODRÍQUEZ, Martín., *Las ideas teatrales en España. Del texto a los lenguajes de la escena (1966-1982)*, Vigo-Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.

AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

ANGELINI, Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1996.



- ASZYK, Urszula, *Drama-Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*, Warszawa, Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, 2014.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1969.
- BÁEZ Ayala, Susana L., *Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas*, Granada, Alhulia, 2015.
- BARSOTTI, Ana, *Rosso di San Secondo*, Firenze, La Nova Italia, 1978.
- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (Hasta 1936)*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, Pérez, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la transición política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- BERNAL CORNAGO, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Vistor Libros, 1999.
- BERGSON, Henri, *Śmiech*, trad. de Cichowicz Stanisław, Warszawa, Wydawnictwo R, 2000.
- BINET, Alfred, *Les altérations de la personnalité*, trad. de Luperini Romano, Torino, Loescher, 1990.
- BISICCHIA, Andrea, *Pirandello in scena. Il linguaggio delle rappresentazioni*, Novara, Utet, 2007.
- BRONOWSKI, Cezary, *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
- CASARES, Julio, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- DE MATA MONCHO, Aguirre, *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986.
- GIANNANGELI, Pierfrancesco, *Adriano Tilgher. Filosofia del teatro*, Macerata, EUM, 2008.
- HALBWACH, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presse Universitaires de France, 1950.
- LACAN, Jacques, *Escritos I, Dos*, trad. de Tomás Segovia y Armando Suárez, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.



- LÉON VEGA, Margerita, *La memoria del tiempo: la experiencia del tiempo y del espacio*, [en:] *Los Recuerdos del prevenir de Elena Garro*, Coyaocán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- MONLEÓN, José, (Ed), *Del franquismo a la postmodernidad (cultura española 1975-1990)*, Madrid, Akal, 1995.
- OLIVA, César., *Introducción a José Luis Alonso de Santos: Yonquis y yanquis*, Madrid, Salvajes, Clásicos Castalia, 2001.
- ___, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004.
- PANIAGUA, Francisco-Javier, *La transición democrática. De la dictadura a la democracia en España (1973-1986)*, Madrid, Anaya, 2009.
- PERAL VEGA, Emilio-Javier, *Forma del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- PERNIOLA, Mario, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Mulino, 1997.
- PIÑERO, Margarita, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- RICOEUR PAUL, *O samym sobie jako innym*, trad. de Chelstowski Bolesław, Warszawa, SIC, 1995.
- ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria, *La mia esistenza d'acquario*, Caltanissetta-Roma, Sciasca, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul, *À huis clos*, Barcelona, Folio, 2007.
- ___, *Pirandello no tiene la culpa*, Hondarribia, Hiru, 2007.
- ___, *Drama y sociedad*, Hondarribia, Ensayo, 1993.
- SCIASCIA, Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 2006.
- UBERSFELD, Ane, *Lire le théâtre*, vol. I i II, Paris, Belin, 1996.
- VIVÓ, Silvia, Vera, Victoria, *Hiperteatralidad*, [en:] *Revista de Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, 1991.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Traktat logiczno-filozoficzny*, trad. de Wolniewicz Bolesław, Warszawa, PWN, 1977.

