



**FORMAS DEL HUMOR EN EL TEATRO DE JUAN BENET:
ABSURDO, IRONÍA Y PARODIA**

MIGUEL CARRERA GARRIDO

UNIVERSIDAD MARIE CURIE-SKLODOWSKA DE LUBLIN / ITEM

1. Introducción

En un diálogo sobre Juan Benet, el poeta y ensayista Antonio Martínez Sarrión, amigo y discípulo de aquel, opinaba lo siguiente: “el teatro de Benet debe mucho, por su tono humorístico y paródico, al teatro del absurdo” (Nilsson, 1998). Parcela olvidada de un rico y heterogéneo *corpus*, la dramaturgia benetiana guarda, en efecto, un innegable parentesco con la obra de escritores como Beckett, Ionesco, Adamov o Arrabal. Así han sabido verlo los pocos críticos que se han interesado por la faceta teatral de Benet, invocando con insistencia el nombre de Samuel Beckett. Figura hondamente admirada por el autor madrileño, su impronta se deja notar en buena parte de su producción literaria; es, sin embargo, en las piezas para la escena donde más obvia resulta, donde la escritura benetiana se muestra más cercana a la estética e ideología absurdistas¹. En las páginas que siguen exploramos tal afinidad, y lo hacemos a través de un aspecto que, protagónico en el Absurdo –y en la mayoría de las corrientes vanguardistas del XX–, no ha sido suficientemente estudiado a propósito de la creación benetiana: el humor².

¹ Véase a este respecto, Carrera Garrido (2012a), en donde se hace un rastreo de la afinidad de Benet con los planteamientos existencialistas del Absurdo.

² Destacamos la tesis de Isabel Estrada, *Humor y horror en Juan Benet* (1999), sobre su narrativa.

2. El humor entendido como distancia

Es célebre el juicio que a Karl Marx le merecía al golpe de estado de Luis Bonaparte: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra como farsa”. Tal diagnóstico es aplicable, hasta cierto punto, al Teatro del Absurdo. Centrado, como la tragedia clásica, en la condición metafísica del ser humano, la noción y el tratamiento de su infortunio distan enormemente de los que caracterizan a Sófocles o Eurípides. En la Antigua Grecia el hombre era el juguete de los dioses, y la tragedia se desencadenaba cuando trataba de oponerse a su voluntad; el inescapable hado, la fatalidad, determinaba entonces su caída. Todo esto desaparece en el Absurdo. Permeado de una visión existencialista del universo –sistematizada por Sartre y Camus en *El ser y la nada* y *El mito de Sísifo*–, el teatro de autores como Beckett o Ionesco asume la tragedia como un rasgo inherente al género humano. En sus obras, la idea de trascendencia ha sido sustituida por la de la nada, y las certezas y los referentes de la especie, totalmente invalidados, desplazados por un vacío metafísico, sin dioses o una fe estable. En tal contexto, la liberación o purificación propiciada por la catarsis se ha vuelto irrealizable; a cambio, un recurso – suerte de reverso del trance catártico– revela una inusitada eficacia: el humor.

En su capítulo sobre el Absurdo, escribe Glicksberg (1969: 225): “The anti-hero of our time suffers and falls not because he defies the gods or the laws of the universe but because the human condition is inexplicably tragic and therefore comic”. Para los autores existencialistas, la constatación de esta *tragicidad* había supuesto un verdadero trauma, al que trataban de dar sentido con sus ficciones y, en un plano más mundano, con su militancia política; optimistas *malgré eux*, se afanaban por creer en una respuesta al sinsentido y el vacío. Los absurdistas, por el contrario, han perdido todo anhelo de redención, y se dedican a mofarse de su desgracia, presentándola con el grado de desatino y extravagancia con que se manifiesta ante ellos³. Esta maniobra tampoco

³ Jacquart (1974: 92) resume así la oposición entre estas dos actitudes: “Alors que Sartre et Camus constataient l’absurdité de l’humaine condition, la déploraient et réagissaient par l’engagement, les nouveaux venus qui éprouvent le même désarroi tragique prennent du recul et se réfugiant dans la dérision”.

disipa el malestar pero, por lo menos, lo aborda desde un prisma más consecuente y, a la postre, más fecundo que el de sus predecesores. Como apunta Killinger (1971: 84): “There is no tool for dealing with such a vision unless it be humour. Logic, philosophy, religion –these seem so helpless, so much a part of the welter of conflict and confusion”.

Este concepto del humor, en cuanto alternativa a la razón y demás fórmulas preestablecidas, engarza con las tesis del Bergson de *La risa*, quien lo ubica en un área inaccesible al intelecto (véase Guerrero Zamora, 1957: 57-58). El distanciamiento que entraña lo hermana, por otro lado, con uno de los mecanismos esenciales del arte de los dos últimos siglos, verdadero *Zeitgeist* de nuestro tiempo: la ironía. Definida por Ballart (1994: 139) como “el único antídoto para no caer en la locura y la desesperación”, el recurso a la ironía le permite al absurdista lidiar con sus inquietudes desprovisto de todo rastro de ingenuidad o esperanzas infundadas; no solo eso: por paradójico que pueda parecer, dota de sentido a su actividad creativa. “What is more absurd than the spectacle of a nihilist proclaiming in book after book that he believes in nothing?”, se pregunta Glicksberg (1969: 218). Pues bien, es precisamente la perspectiva irónica lo que explica este aparente contrasentido: gracias a ella, el pavor que en otras circunstancias llevaría a la parálisis, a la negación absoluta, queda relativizado, y desde una posición de superioridad, el artista acomete la plasmación de su angustia con garantías de fidelidad y lucidez. No elimina el horror: se limita a interponer un filtro para evitar que su observación le cueste la cordura o, en el extremo opuesto, le devuelva una imagen banal. Ballart (1994: 414-415) glosa así la ambivalencia de la operación:

[L]a postura distanciada que el ironista suele adoptar ante cualquier hecho, por insidioso que sea, no es un indicio de un mero desinterés –pues ello le llevaría, simplemente, a no ironizar sobre tal cuestión–, sino consecuencia de que implicarse demasiado en esa circunstancia tomando uno u otro partido sería colocarse en una posición muy vulnerable.

Dicho de forma pedestre: es como contemplar los toros desde la barrera. Esta protege de las bestias, mas no disminuye su ferocidad. Desde tal instancia, los absurdistas “continue to write, but they do so in a spirit that is both tragic and comic, grotesque and sublime” (Glicksberg, 1969: 243). Es decir: el horror se disfraza, pero no desaparece; tragedia y comedia conviven, indiferenciadas, en un mismo discurso; lo terrible produce hilaridad, y lo risible, malestar. Se trata de una de las fórmulas más

efectivas para caracterizar la obra de un autor como Ionesco (1962: 22); como él mismo admite:

En *Víctimas del deber* he tratado de ahogar lo cómico en lo trágico, en *Las sillas*, lo trágico en lo cómico o, si se quiere, oponer lo cómico a lo trágico para reunirlos en una nueva síntesis teatral. Pero no es una verdadera síntesis, pues esos dos elementos no se funden el uno en el otro, coexisten, se rechazan el uno al otro permanentemente: se ponen de relieve el uno mediante el otro, pudiendo constituir así, gracias a esa oposición, un equilibrio dinámico, una tensión.

No es el rumano el único que promueve este balance, a ratos precario y casi siempre incómodo para el receptor. Según reflexiona Sastre (1957: 49) a propósito del estreno madrileño de *Esperando a Godot*: “Nos reímos, pero estamos paralizados por el horror. Nos reímos, pero tenemos los ojos húmedos”. Señala, asimismo, la distancia que media entre la tragicomedia del Absurdo y la que describía Lope en su *Arte de hacer comedias*: mientras que la lopiana “estaba concebida según una alternancia de situaciones cómicas y trágicas”, usualmente asociadas a caracteres y pasajes codificados, aquella se perfila como “tercer género diferenciado, es decir, la tragicomedia como drama basado en una situación propia y distinta a las situaciones trágica y cómica” (Sastre, 1957: 48).

El recurso irónico está, por otro lado, en consonancia con la paradoja, esgrimida por Wellwarth para caracterizar a la nueva corriente dramática y consistente en “presentar una verdad mediante un énfasis exagerado en el extremo opuesto” (Wellwarth, 49). Dicha verdad parecería desvanecerse con esta insistencia, pero no es así; es precisamente en tal inversión, contraria a nuestras expectativas morales y epistemológicas, y en el desconcierto resultante donde más consigue afirmarse, llevándonos a una reflexión que, de otro modo, no sería posible o se vería trivializada. Trasposición a un mundo vacío de referentes cosmogónicos y deshumanizado, es la evolución de la catarsis del teatro griego. La solemnidad de antaño ha dado paso a la risa; no olvidemos, con todo, que “Beckett’s laughter does not soften the impact of comic despair” (Glicksberg, 1969: 243); al contrario: es una vía para la revelación de la tragedia.

En una línea similar se mueve el autor objeto de este artículo. No es descabellado afirmar que Benet es uno de los mayores ironistas del siglo XX español. Ciudadano de un país dominado por semblantes circunspectos, tanto en el ceremonioso y grandilocuente bando franquista como en la beligerante oposición, su actitud no puede ser más desmitificadora e irreverente. Parte de ello se relaciona con su alejamiento de la literatura comprometida y, en general, de la militancia a favor de unas consignas políticas definidas. El talante irónico trasciende, empero, estos ámbitos de implicación con la realidad, extendiéndose a todas las facetas de su vida y obra. Retomando lo que decíamos sobre los absurdistas y su contradictoria naturaleza artística, le sirve como antídoto ante el desencanto. La afinidad en estos términos se hace palpable cuando, en su artículo sobre Beckett, mantiene: “No hay ninguna contradicción en que no cabe esperar nada y en levantar un monumento literario a la futilidad de la vida humana” (Benet, 1970: 85). Del mismo modo que el irlandés, Benet escribe sobre el tedio y la nada, sobre esperas fútiles e historias anticlimáticas; la ironía lo salva, sin embargo, de ser engullido.

Se podría objetar que la figura del madrileño no desprende el mismo pesimismo y profundidad que las de aquellos con quienes queremos emparentarlo. Ello, siendo parcialmente verdad, no obsta para apreciar sus recurrencias irónicas, y no solo en la región creativa; también en los niveles más superficiales –sus declaraciones públicas, la interpretación de su perfil literario– reluce esta perspectiva desestabilizadora y, a la vez, altamente lúcida. A menudo, los elementos humorísticos parecen limitarse a aligerar una obra marcadamente intelectualista, mediante pasajes de una gran comicidad que no aspiran sino a provocar la carcajada. Pues bien, aun en estos momentos es posible advertir una doble lectura, una profundidad que va más allá del chiste fácil o gratuito. El madrugador artículo “Agonía del humor” proporciona las claves para apoyar esta afirmación. En él critica Benet la seriedad que se ha adueñado de las letras contemporáneas y, en el polo contrario, la intrascendencia que caracteriza a los cómicos profesionales. Respecto a esto último, condena la falacia subyacente a la literatura de evasión o, como él la denomina, *barbitúrica*: “No me parece atrevido decir que cuando el humorista profesional periódicamente distrae a sus feligreses se está cometiendo, al menos en el terreno verbal, un fraude”, sentencia (Benet, 1964: 17). A su modo de ver, el humor no debe refugiarse en fórmulas huecas o restringirse al terreno de lo

tópicamente gracioso; al revés, “cualquiera que sea el estado del alma en que vive, aun el más siniestro, el hombre es capaz de desplegar su humor, haciéndolo navegar por la superficie de sus sentimientos aunque sus profundidades se tiñan con el anuncio de la tormenta” (Benet, 1964: 13). No se trata de una singladura baladí, pues, como concluye,

El humor es una modalidad muy refinada del conocimiento crítico que necesita, para desarrollarse, el campo más fértil y valioso de la persona: la voluntad de conocer, la audacia, la sinceridad, la objetividad, el sentido de la elegancia y del ridículo, la rectitud de conducta y la independencia moral deben estar siempre presentes para sazonar este fruto cuyas áreas del cultivo son cada día más escasas (Benet, 1964: 13).

Recordemos que Killinger (1971: 84) definía el humor del Absurdo como una alternativa a las vías tradicionales del conocimiento: la fe, la razón y la filosofía. Significativamente, Benet (1975: 87) también alude a ellas, retratándolas como “el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento”; en comparación con estos paliativos, encarece el madrileño “aquel mediante el cual el hombre, al no saber cómo tratar de otra manera los problemas sobrenaturales que le circundan, se burla de un poder que en cualquier momento le domina. El recurso a la ironía” (Benet, 1975: 87).

Como se ve, la sintonía es incontestable. Al igual que los absurdistas, Benet no está interesado en abordar la realidad de manera frontal, sino esquivándola y subvirtiéndola, dando lugar a una imagen desprestigiada, que conduzca al desconcierto y la hilaridad. Así, consigue, paradójicamente, una imagen más ajustada y artísticamente veraz que la de aquellos que, como su odiado Dostoievski –al que tilda de exagerado y superficial–, se lanzan a explorar la desgracia dejándose envolver y aplastar por ella.

La ironía de Benet se relaciona, por otro lado, con uno de los aspectos cruciales de su poética y *Weltanschauung*: la eterna lucha entre la razón y el espíritu, agudamente explorada por Benson (1989) y otros. Dicha pugna reproduce el esquema del *alazon* y el *ieron* que Ballart (1994: 40) sitúa en la base del modo irónico: solemne e insobornable, el orden racional pretende una inteligencia meridiana del ser humano y su universo; ladina e imprevisible, la perspectiva del espíritu, por el contrario, demuestra a cada paso

la ingenuidad de la razón y, lejos de imponerse unas pautas de comportamiento, se entrega a la celebración del caos, la paradoja y la ambigüedad. Las proposiciones de esta segunda vía son, como las del ironista, desestabilizadoras, rehúyen una imagen diáfana del objeto considerado; lo cual no obsta para que logre enfrentarnos cara a cara con problemas de gran calado, relativizando su peso.

“This lightness may but is not necessarily an inability to feel the terrible seriousness of life; it may be a refusal to be overwhelmed by it, an assertion of the spiritual power of man over existence”. La frase de Muecke (en Ballart, 1994: 201) parece remitir directamente al método benetiano; nótese, por cierto, el adjetivo *espiritual*. La asociación con tal parcela no es, empero, invención de Benet: recordemos que Bergson –al que, por cierto, admiraba nuestro autor– colocaba a la risa en un territorio impenetrable al raciocinio y la lógica. La ironía evidencia tal brecha especialmente cuando desdibuja el significado implícito del mensaje, esto es, cuando la inversión es asimétrica y la interpretación del contenido se torna azarosa. Es lo que Booth llama *ironía inestable*: lejos del uso clásico de este recurso –negar aquello con lo que se está de acuerdo, de manera que solo con convertir los enunciados negativos en positivos, es dable delimitar la postura autorial–, su empleo conduce a la indeterminación más absoluta, a la incertidumbre sobre la ideología subyacente. “The author –insofar as we can discover him, and he is often very remote indeed– refuses to declare himself, however softly for any stable proposition, even the opposite of whatever proposition this irony vigorously denies”, dice Booth (1974: 240)⁴ sobre esta variedad. Con ella, se logra que ninguna perspectiva quede desactivada y, en un plano hermenéutico, que la obra adquiera una gran riqueza significativa. Como explica Benson (2004: 251): “La ironía constituye un arma del artista para potenciar la pluralidad de significados así como para exigir la colaboración del lector en la conformación de estos significados”; pluralidad que sirve para “expresar la oposición a cualquier concepción que busque darle un sentido unívoco a «lo real»”.

⁴ El mismo Booth asocia este procedimiento a varios representantes del Absurdo; de la más famosa obra beckettiana, por ejemplo, afirma: “To insist that the «Godot» Beckett’s characters wait for must or must not be God is to commit a kind of pedantry” (Booth, 1974: 277).

Tal ambivalencia está igualmente relacionada con la indistinción entre trágico y cómico que promovía el Absurdo. En Benet la hallamos en muchas de sus obras, sobre todo en su teatro; así, por ejemplo, en *La otra casa de Mazón* (1973) –híbrido narrativoteatral– no puede ser más explícito. En una entrevista dice que, con esta obra, ha querido aunar estos dos “talantes básicos de la literatura”, tradicionalmente opuestos,

a fin de lograr, no la simbiosis, que la simbiosis es prácticamente imposible (...) sino el juego de dos personajes que disfrazados de otras cosas, uno fuera trágico y otro fuera cómico pero que no se supiera lo que era cada uno. Entonces le di a uno el carácter dramático y al otro el narrativo; el primero asumía el papel trágico y el segundo el papel cómico. Mediante ese juego pretendía hacer un producto híbrido, una especie de maíz nuevo, combinando lo que no es combinable (Hernández, 1977: 102).

Júzguese la proximidad de este planteamiento al que proponía Ionesco en *Víctimas del deber*, o al de *Esperando a Godot*. Repárese, asimismo, en la voluntad de indistinción, aplicada tanto al contenido –con personajes y episodios chuscos en un clima de hondo pesimismo– como a los moldes genéricos. Merced a esta charada, consigue Benet conservar las dos dimensiones, subvertidas pero intactas y, de hecho, más impactantes en su resonancia afectiva. La risa se vuelve incómoda; sigue siendo, aun así, risa; y lo mismo pasa con la desgracia: ridícula en su apariencia, preserva íntegra su negrura. No es, ciertamente, una síntesis: más bien un equilibrio cambiante y perturbador, mediante el que se encarna una visión marcadamente absurdista del universo.

La fragilidad del equilibrio se aprecia también en la repartición de los roles: lejos de la estabilidad que sugiere el autor, ninguna de las dos vertientes de la obra se identifica plenamente con una máscara determinada. Uno podría decir que las partes dramáticas tienen un carácter más ligero y desenfadado; a poco que se considere, no obstante, esta impresión se vuelve dudosa: al paulatino oscurecimiento en el tono de los personajes –confinados en el caserón del título, a la espera de su extinción– se añade el oscuro desenlace, en el que perece la última esperanza de la tierra condenada de Región. Como dice Gimferrer (1979: 58): “Pocas veces ha empleado [Benet] tanto como en

estos capítulos dramáticos la ironía y la burla, pocas veces ha obtenido resultados tan trágicos”.

El desprestigio de las categorías de la tragedia clásica nos remite, asimismo, a la estética de lo grotesco y, por extensión, al concepto bajtiniano de *carnevalización*. Sintomáticamente, Benet alude a su pieza como *juego de disfraces*; es sabido, por otra parte, hasta qué punto gustaba, en su vida privada, de las representaciones bufas, en las que, junto a sus compinches, ridiculizaba los referentes de la tradición occidental (véanse Molina Foix, 2010: XIII-XIV, Nilsson, 1998 y Chamorro, 2001: 41). El espíritu burlón y desobediente de estas reuniones se halla muy cerca del mundo descrito por Bajtín. En su teoría la risa ocupa un lugar preeminente: como bálsamo contra la opresión de los poderes oficiales –la iglesia y la nobleza– y, también, como fuente de esclarecimiento superior a la razón, patrimonio de aquellos. De acuerdo con el ruso, este recurso posee un hondo valor filosófico, como “punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio* (...); solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo” (Bajtín, 1941: 65). Como se ve, las concomitancias son notables. Estas se extienden a otra noción clave del sistema bajtiniano: el dialogismo.

En una argumentación perfectamente aplicable a lo que venimos apuntando sobre la *inestabilidad* de la poética benetiana, auspiciada por la perspectiva irracional del espíritu, plantea el ruso su oposición entre los discursos monológicos, producto de la cultura oficial, y aquellos plurales en su significación. La dualidad tiene un extremo estético y otro claramente ideológico, y se rastrea en las raíces mismas del Absurdo y la literatura benetiana: del mismo modo que se levantan contra las corrientes del realismo existencialista o social, lo hacen también contra los detentadores de la verdad política, responsables de los relatos oficiales en torno a la realidad tangible. Como veremos, es este uno de los sentidos de la parodia, hermana de la ironía.

Siguiendo con nuestros argumentos, *La otra casa de Mazón* no es el único ejemplo de la deriva tragicómica de la dramaturgia de Benet. Si bien varias de sus piezas rehúyen la dimensión trágica y sus implicaciones metafísicas, hay otros tantos

que pueden –y deben– ser estudiados a la luz de estos principios. Entre ellos destacan *Max* (1953) –la primera pieza publicada por Benet–, *Anastas o el origen de la Constitución* (1958) y, sobre todo, *Agonia confutans* (1966). Claramente inspirada en la estela de Beckett –“derivación de la gloriosa estirpe iniciada en *Esperando a Godot*”, a juicio de Amo (1993)–, los dos protagonistas de la última –las abstracciones Corpus y Pertes– se hacen constantes reproches, en un tono pesimista. El tratamiento general es, sin embargo, altamente desmitificador y hasta frívolo. Veamos un ejemplo: cerca del final, y tras numerosos desacuerdos, Corpus se decide a abandonar a su compañero; este le pregunta a dónde piensa ir –“¿Un lugar paradisíaco?”–, a lo que él responde combinando la gravedad de la referencia religiosa con la ligereza del lenguaje propio del turismo:

CORPUS: No exactamente; se trata de un lugar bastante sombrío donde, según me han dicho, el alma vive todo el día atormentada por los remordimientos, acongojada por la más negra desesperación.

PERTES: ¡No es posible!

CORPUS: Te lo juro. Así dice el folleto explicativo: “Ni un instante sin lágrimas, ni un lugar para el consuelo” (Benet, 1953: 128).

La tensión se hace igualmente evidente en *Anastas*, la obra más divertida y, a la vez, más cruel del repertorio benetiano. Centrada en una ficticia transición democrática, impulsada por el tirano que da nombre a la pieza, los asuntos tratados –emparentados con los del teatro crítico de la época, especialmente con el Nuevo Teatro Español (pensemos en *El hombre y la mosca*, de Ruibal, o *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Riaza)– se ven aligerados por un permanente tono de chanza. Expuestos sin filtro irónico, darían lugar a un panfleto unidimensional o una cruda imagen de la mezquindad del ser humano, corrompido por el poder; *carnevalizados*, en cambio, resultan más impactantes y ricos en significación⁵. Bajo la risa subyace un fondo siniestro, que contrasta violentamente con la condición de títeres de los sujetos y lo estrambótico de las situaciones. El siguiente pasaje –tomado del momento en el que

⁵ A este respecto, es significativa la opinión de Cabrera (1983: 25; cursiva nuestra): “Stylistically, the play moves in two different yet complementary directions: on the one hand, toward a direct, visible, more real perspective and, on the other, toward a more subconscious, absurd, distorting vision of the world of politics, which obviously enhances the overall effect of the play and *definitely redeems it from being another of those amateur political dramatic pamphlets so common in the new Spanish theatre*”.

Anastas manda dictar la “Ley de Protección a la Corona”– muestra bien esta ambivalencia:

STRATOS: (...) Escribe, Caucas. “Artículo Único: En el que se determina la sanción correspondiente para todo acto criminal que atente contra la vida en la persona del Rey: Toda persona nacida de madre, de este u otro Estado, cualesquiera que sean las creencias que profese, cualesquiera que sean su edad, naturaleza y condición, cualesquiera que fueran las circunstancias físicas o morales en que se hallare, guardará en todo momento el debido respeto, obediencia y sumisión a la persona de nuestro Rey.”

(...)

ANASTAS: Me parece de perlas. Déjame que lo firme yo también. Creo que eso de “nacida de madre” convendría suprimirlo para que tenga más generalidad. Puede dar lugar (como ya ha ocurrido alguna vez) a excepciones y subterfugios; hay mucho listo por ahí que nadie sabe de dónde ha salido (Benet, 1958: 57).

En cuanto a *Max*, parece la más grave de las tres: la desgracia del equilibrista que, empeñado en realizar el salto perfecto, acaba muriendo en el escenario no posee, al menos en principio, la misma deriva chusca de las dos citadas. Hay, empero, varios rasgos que relativizan esta seriedad: por un lado, la unidimensionalidad de los personajes, espontáneamente asociados con marionetas o muñecos de trapo⁶; por otro, lo estrafalario e irreal del argumento, modelado a partir del imaginario del expresionismo, especialmente de Wedekind y Kaiser (véase Molina Foix, 2010: XIV); y por último, el emplazamiento físico: vinculado, como los títeres, a la inocencia de la niñez, el ámbito circense sirve de evidente contrapunto a la tragicidad de la historia. El planteamiento es, pues, el inverso de *Anastas*: si en esta la superficie festiva daba paso a una dimensión perturbadora, en *Max* la seriedad inicial se revela, pasados unos instantes, de cartón-piedra, un espejismo. Al respecto, nos parece elocuente la siguiente consideración de Martínez Sarrión: “Hace poco estuvimos relejendo, una amiga escritora, mi mujer y yo, algunos diálogos de *Max* y nos moríamos de risa. Es decir el tono paródico prevalecía sobre el tono serio, por lo menos didáctico” (Nilsson, 1998).

El efecto de la perspectiva irónica, con su indistinción entre comedia y tragedia, es prácticamente visible en todas las obras dramáticas de Benet. Estas serían, no obstante,

⁶ Significativamente, la única representación, hasta la fecha, de esta obra consistió en un espectáculo de títeres, a cargo de la compañía vallisoletana “Rayuela” y estrenada en Ponferrada en 1998 (véase la elogiosa recensión de Vega [1998], y la página web del montaje: <http://www.rayuela.nu/maxde.htm>).

las tres más destacadas. Centramos ahora la atención en puntos más concretos, a saber: en las formas que adopta el humor al amparo de este enfoque.

3. El recurso irónico

Comenzamos abundando en el tema de la ironía. Si en páginas precedentes la estudiábamos en cuanto modo de figuración, la consideramos ahora desde una perspectiva más local, como tropo o figura de pensamiento. El mecanismo es el mismo; limitado, no obstante, a una frase, un comportamiento o una situación.

Tradicionalmente, se diferencia entre *ironía verbal* e *ironía situacional*. Esta última se aplica a situaciones en las que los personajes interpretan la realidad de un modo inverso a como lo hace el espectador o a como es en realidad. En este caso se habla de *ironía dramática*. El ejemplo típico sería cuando un personaje persigue denodadamente una meta que, a la postre, se demuestra bien inalcanzable, bien pernicioso. En el Absurdo esto ocurre sin cesar: en *Las criadas*, de Genet, en *Las sillas*, de Ionesco, en *Fando y Lis*, de Arrabal, y sobre todo en Beckett. Como dice Jacquart (1974: 100): “Chez Beckett, le ricanement amer résulte d’un contraste violent entre ce que l’homme espérait de la vie et ce qu’il obtient, entre sa quête de sens et l’impossibilité d’en trouver, entre sa soif d’absolu et l’inanité de toute chose”.

Benet emplea este contraste entre la ilusión y la realidad en cuatro de sus piezas: *Anastas*, *La otra casa de Mazón*, *Max*, *El salario de noviembre* (1954) y *El preparado esencial* (1965). La primera es la mejor realización de la ironía situacional: obcecado en evitar la traición de sus ministros, el sádico monarca da muerte a todo su gabinete, dejando vivo, precisamente, al genuino traidor, que lo mata y le usurpa el trono. El proceso, con todo, tiene toda la pinta de ir a repetirse con el nuevo sátrapa: así lo sugiere la Sombra de Anastas, que se manifiesta para susurrarle “¡Ingenuo!” (Benet, 1958: 65).

Semejante esquema, aunque desde una óptica más amable, reproduce *El preparado esencial*: la historia gira en torno al Dr. Calandre y su hermana Elvira. Esta conspira para hacerse con la herencia familiar, que, en principio, va a ir a parar a las arcas de la Academia de las Ciencias. A este fin, manipula a Jacinto, su hijo no reconocido, haciéndole creer al científico que él es el padre y que, por tanto, debe convertirlo en su heredero; Calandre accede a ello, mas, cuando se cierra el acuerdo, se revela que la verdadera destinataria de su fortuna no era la Academia, sino la propia Elvira:

ELVIRA: Y ahora dime: ¿por qué querías legarlo todo a la Academia de Ciencias? ¿No era yo la merecedora de esa manda, yo que te he acompañado en tu soledad, yo que todo lo que he sacrificado para hacer más llevaderas tus horas de inquietud científica?

EL DR. CALANDRE: ¡A la Academia de Ciencias! ¿A esa tertulia de badulaques? ¡Ni por asomo! Así me muera antes de darles un céntimo. Tienes razón; a falta de un heredero, todo te lo legaba a ti, Elvira, que tanto me has ayudado. Gracias a ti, no lo olvido, he encontrado a mi hijo (Benet, 1965: 345).

Más negra es, como sabemos, la ironía que envuelve al protagonista de *Max*, que persiguiendo su sueño alcanza la muerte. Lo hace, además, ante un público que lo desprecia, a quien le traen sin cuidado los sueños o el bienestar del equilibrista. En la última escena el contraste entre la entrega y honestidad de Max y la crueldad de la audiencia es especialmente desgarrador:

MAX: Por todo ello creo llegado el momento de retirarme. Nadie podrá decir que no he trabajado con voluntad (*llueven tomates, zapatos, demás objetos que hieren al viejo MAX y le hacen vacilar*), con una gran voluntad por conseguir mi voluntad, pero al llegar a este punto no tengo más remedio que confesar mi fracaso públicamente. Así lo anuncio al público que tan fielmente ha seguido mi malograda actuación. Espero, finalmente, que ningún joven artista del porvenir logre dar cima a una historia que desgraciadamente ha sido ya comenzada. Así, pues, a todos ustedes, señoras y señores, brindo mi última actuación, con la seguridad de no defraudar sus verdaderas esperanzas (...).

(*Bronca general*: “¡Esto es un insulto! ¡A por él, que se tire y se mate!”.) (Benet, 1953: 224-225)

La ironía reluce en todo su esplendor en la frase “con la seguridad de no defraudar sus verdaderas esperanzas”. ¿A qué se refiere exactamente Max? ¿A las esperanzas de que realice el salto o de que muera en el escenario? Una vez más, la interpretación es incierta, lo cual dota de mayor riqueza y pluralidad significativa al recurso irónico.

También en *La otra casa de Mazón* encontramos la ironía al final del relato, localizada en el giro que toman los acontecimientos. La obra pone en escena la pugna

entre el orden de Cristino Mazón y el de aquellos que se oponen –tímidamente– a su imperio. De estos destacan el joven Alejandro, que ha decidido internarse en el bosque prohibido de Mantua para acabar con la maldición que atenaza a su familia, y el enloquecido Yosen, que apuesta por el triunfo de aquel en su duelo con el guardián de la foresta: el fiero pastor Numa (véase. Martínez Sarrión, 2007). En el desenlace, no obstante, es el propio Yosen quien, hundido en su locura y desesperación, pone fin a la vida del héroe:

EL REY: ¿Habéis oído? El viejo ha disparado. Sin duda le ha debido acertar entre los ojos, destrozándole la cara. Habrá quedado deshecho, irreconocible. Qué lástima que su madre ya no pueda reconocerle.

CRISTINO: ¿De qué estás hablando, rey? Ya estás terminado, que no te volvamos a ver por aquí. No ha sido el Numa, ha sido Yosen. Sí, Yosen (Benet, 1973: 168).

Por último, *El salario de noviembre* sería un ejemplo depurado de ironía dramática, tal y como se plantea en *Edipo, rey*, referente inexcusable del desequilibrio entre el conocimiento de los sujetos ficcionales y el del público. Gracias a los Imbéciles, que ejercen de narradores de la historia de la familia Tenorio –tomada literalmente del poema de Zorrilla *La leyenda de Don Juan Tenorio*–, sabemos, como espectadores, la suerte de su protagonista, César Tenorio, antes de que le sobrevenga la desgracia:

IMBÉCIL TERCERO: ¿Va a morir?

IMBÉCIL PRIMERO: ¿Es que no ves que lo van a matar?

IMBÉCIL SEGUNDO: Como a un perro. Pobre bestia.

IMBÉCIL TERCERO: Pobre hombre. Parece joven (Benet, 1954: 298).

Hasta aquí, por lo que se refiere a ironía situacional. En lo que respecta a la verbal, se distinguen dos variantes: un personaje dice algo con lo que, a todas luces, está en desacuerdo el autor implícito, o bien las palabras que profiere aquel se revelan en franca contradicción con lo que, en realidad, ocurre en la escena. A esta segunda subcategoría corresponde la incongruente escena con la que se abre *La cantante calva*, de Ionesco: el reloj repica 17 veces, y la Sra. Smith dice: “¡Vaya, son las nueve!” (Ionesco, 1948: 9); por su lado, Jacquart (1974: 180) aduce otro ejemplo donde la ironía raya en lo insólito: en *La parodia*, de Adamov, el principal personaje femenino –Lilí– grita “Ya voy” para, acto seguido, salir en dirección contraria (Adamov, 1947: 50).

Pasajes a los que habría que añadir otros muchos de Beckett, en los que un personaje se declara en perfecta forma física cuando, en realidad, está confinado en un contenedor de basura o inhabilitado de cintura para abajo, o bien de Arrabal, en cuyo *Pic-nic* tenemos un ejemplo perfecto de esta oposición entre la realidad y la idea que los personajes tienen de ella.

En el caso de Benet, contamos con un pasaje similar en el drama en un acto titulado *El último homenaje* (1959), escrito al alimón con Pepín Bello: en él, un diestro en horas bajas es asediado, minutos antes de la que –deducimos– será su última corrida, por un pintoresco muestrario de personajes. Aun cuando todos ellos encarecen su fortaleza y las virtudes de su miembro viril, su cuerpo se muestra “*cerúleo y delgado, como un Cristo en el sepulcro*” (Benet, 1959: 361).

En *El preparado esencial*, por su lado, los contrastes entre la palabra y lo visible se derivan de la hipocresía de los personajes, que, aun odiándose, se deshacen en expresiones de cortesía, en abierta contradicción con sus verdaderas opiniones. Así ocurre cuando el donjuán Eduardo Torrens –interpretado, por cierto, por Benet en la representación orquestada en la casa de Sánchez Ferlosio y Martín Gaité– le habla a Elvira tras haberla ignorado conscientemente: “Señora, mis respetos. Ha de perdonar mi inexcusable negligencia pero cuando veo al doctor todo lo demás desaparece de mi vista. Le ruego me dispense y repito: mis respetos” (Benet, 1965: 327); o con ella, que, cuando el seductor se queja de cierta indisposición –causada por su compañía, según admite con el mismo tono cortés–, repone: “Le puedo dar un excelente preparado que tengo contra el mareo y las indigestiones” (Benet, 1965: 329); preparado que, como el receptor ya sabe, acaba de ser empleado para noquear al pobre científico.

Estos ejemplos nos alejan, sin embargo, de la órbita del Absurdo, donde la contradicción va acompañada de un disparate que no es nunca del todo complaciente. En ese sentido, es de nuevo el subgrupo compuesto por *Max*, *Anastas*, *Agonia confutans* y *La otra casa de Mazón* el que llama nuestra atención. Tomaremos solo un pasaje de la primera, para no alargar el examen en demasía, dejando otros como posibles: las grandilocuentes peroratas de Anastas, rebosantes de términos democráticos que se oponen a su proceder tiránico; el orgullo de clase del estafalario y harapiento Cristino

Mazón; las envenenadas expresiones de amor entre Corpus y Pertes, etc. La situación es la siguiente: tras una de las muchas caídas de Max, el odioso Empresario –al que le importa una higa el bienestar de su empleado, siempre y cuando atraiga a público– se acerca a parlamentar con él, dando lugar a un diálogo cargado de ironía:

EMPRESARIO: ¿Por qué no te levantas?
MAX: Estoy bien así.
EMPRESARIO: ¿Te duele algo?
MAX: La espalda.
EMPRESARIO: ¿Y por qué te duele la espalda, si puede saberse?
MAX: (*Avergonzado y oculto.*) Esta vez no caí muy bien. Pensaba quedarme así hasta que se me pasara, si no le importa.
EMPRESARIO: (*Amable.*) No, claro que no me importa, puedes quedarte así todo el rato que quieras. Con tal que te levantes para mañana...
MAX: Descuide, me levantaré enseguida. Gracias, de todas formas.
EMPRESARIO: No hay de qué, hombre, no seas tan respetuoso. Lo importante es que no sea nada grave (Benet, 1953: 205).

En cuanto al otro tipo de ironía verbal, es, posiblemente, donde más coincide Benet con la línea absurdista. Corresponde a proposiciones que contradicen nuestras certezas lógicas y morales, de modo tan chocante que no podemos sino pensar en otro nivel de interpretación, donde el significado se nos presenta subvertido o, las más de las veces, indeterminado. No hará falta que cite extractos del Absurdo, a la vista en cualquier obra que consultemos. En cuanto al madrileño, hay sendos pasajes de *Agonia confutans*, *La otra casa de Mazón* y la delirante *El Barbero y el Poeta* (1968) que valen de ilustración. En las dos primeras nos enfrentamos a comentarios que podríamos contemplar sin ningún problema bajo la etiqueta de *humor negro*, al referirse a aspectos que uno consideraría sagrados. Veamos:

CORPUS: (...) Lo único que me importa es haber llegado a esta edad sin deber nada a nadie y sin echar nada de menos. Y eso se lo tengo que agradecer a quien me enseñó, siendo niño, a no querer a nadie.
PERTES: ¿Quién te enseñó eso?
CORPUS: Mi madre, que gloria haya.
PERTES: ¿Y tu madre te quería?
CORPUS: Yo creo que no me quería nada. Era una mujer que no quería ni a su padre.

PERTES: Si no te quería nada, ¿cómo te enseñó una regla para vivir feliz? (Benet, 1966: 116-117).

EL REY: Entonces no conocíamos más tradiciones que comer cordero por la Pascua y masacrar a los pueblos de la frontera. Eran tradiciones hermosas y, en cierto modo, inocentes. Hoy se ha perdido todo eso, ni siquiera hay atropellos (Benet, 1973: 122).

Por lo que se refiere a *El Barbero y el Poeta*, la mencionamos desde una perspectiva meramente anecdótica. Obra de reducido valor artístico, escrita exclusivamente para el solaz del círculo benetiano –hasta el punto de que se puede hablar de ella como *broma privada*–, posee, aun así, intercambios próximos al ámbito que nos ocupa. Es el caso del siguiente, mantenido al comienzo de la acción:

EL POETA: Mire usted: ¡yo he conocido personas que se dicen poetas y que no saben una palabra de analogía!

EL BARBERO: Figúrese usted.

EL POETA: ¡Ni lo que es un serventesio!

EL BARBERO: Hay que ver. Y que a esa gente se le permita salir a la calle.

EL POETA: Y lo que es peor, ¡no saben hacer uso de la metagoge! (Benet, 1968: 402).

Tenemos, por último, otro ejemplo un poco más localizado, pero no por ello menos significativo, procedente de *Max*. En un momento dado, el Padre José le dice al artista: “No te creía tan estúpido. Max o Marx, o como te llamen” (Benet, 1953: 222). La vacilación no puede ser fortuita. Nos queda, sin embargo, la duda –y ahí es donde la ironía alcanza su mayor expresión–: ¿a quién se refiere Benet?, ¿al autor de *El Capital* o a Groucho? Comoquiera que la atribución queda en suspenso y las dos posibilidades son igualmente posibles, prevalece un contraste que provoca hilaridad; así, pensamos, busca Benet burlarse de la primera de las opciones, es decir, de la dimensión política.

Todas estas conversaciones tienen un gusto claramente absurdista: sin caer en el sinsentido, sus palabras se inclinan hacia lo insólito y exagerado, ingredientes básicos del humor del Absurdo. En el siguiente apartado damos cuenta de los rasgos específicos de esta forma de comicidad, así como de sus orígenes.

4. La comicidad instintiva

El epígrafe de esta sección tiene bastante de pleonismo, pues, como ya hemos visto, el humor tiende, por naturaleza, hacia la parte no racional del ser humano. Consideramos, no obstante, pertinente hacer una distinción entre la forma que recién comentábamos –difusa, desestabilizadora, pero aún sometida a un procedimiento más o menos racional– de la que tratamos aquí, primitiva, netamente contraria al intelecto, más cercana a la carcajada sin matices que a la complicidad del ironista. Solo un aspecto

las hermanas: la perspectiva que describíamos al comienzo, la cual dota al discurso de varios niveles de lectura. Es, una vez más, Ionesco (1962: 21) quien explica la alquimia que se lleva a cabo en ellas, de la que resulta: “Una comicidad implacable, sin finura, excesiva. Nada de comedias dramáticas, tampoco, sino retornar a lo insostenible, llevar todo al paroxismo, allí donde están las fuentes de lo trágico. Hacer un teatro de violencia: violentamente cómico, violentamente dramático”.

Haciéndose eco del beligerante Artaud, propone el dramaturgo rumano un humor brutal, que incluso llegue a ofender al público por su explicitud y crudeza. Esto nos retrotrae a las reflexiones bajtinianas sobre la capacidad subversiva de la risa, opuesta a la corrección y buenos hábitos de las clases dominantes. Rabelais es, en efecto, uno de los grandes referentes de este tipo de humor. Su nombre se yergue en medio de una miríada de manifestaciones de origen popular, basadas en la línea que rastreamos y que constituyen toda una tradición, a menudo censurada por la oficialidad: el circo, el *music-hall*, los espectáculos de varietés, la opereta, el género ínfimo, la mascarada. A estas habría que añadir, en un mayor nivel de sofisticación, el cine mudo de un Chaplin, un Keaton o un Lloyd, el *nonsense*, la farsa, las películas del estilo de Laurel y Hardy y los Hermanos Marx, y aun el *vaudeville*. Todas estas formas prefiguran el humor absurdistas, como bien demuestra Esslin (1961: 243-300) en su estudio seminal. Ahora bien, en su adaptación al nuevo medio, por efecto de la perspectiva paradójica, incorporan un acento grave que no poseían –o poseían en menor medida– en la versión original. A ello se refiere Glicksberg (1969: 228) cuando escribe:

In their rebellion against techniques and traditions of the past, the dramatists of the absurd utilized the arts of the circus, *commedia dell'arte*, slapstick, surrealist devices and dream techniques in an effort to shadow forth a reality that is mysterious, ineffable, and non-rational. Only thus, through incongruity, comic exaggeration, grotesque distortion, the use of irony, could they bring into relief the contrast between illusion and reality.

Tomemos, por ejemplo, el *nonsense*. No es tan solo que los enunciados se opongan a la lógica; a menudo carecen por completo de significado; la risa surge entonces, ya no a raíz de la incongruencia, sino de la mera calidad fónica. En este particular, es obligatorio traer a colación al ya mencionado Artaud: aunque en su Teatro

de la Crueldad el humor no ocupa un lugar eminente⁷, se promueve el mismo uso destructor de la palabra, con miras a acceder a una dimensión prelógica, donde anidarían las verdades esenciales. Él mismo lo pone en práctica en su desquiciada pieza radiofónica *Para terminar con el juicio de Dios* (véase Abirached, 1978: 364-365). Sin llegar a tales extremos, en el Absurdo nos topamos con tramos donde el lenguaje se ve reducido a simple jerigonza. Es lo que sucede al final de *La cantante calva*, con la demencial riña entre los Srs. Smith y los Srs. Martin, o con los guardias de *El triciclo*, de Arrabal, que se comunican exclusivamente mediante expresiones inventadas (Arrabal, 1953: 203 y ss.). En casos tales, nuestra risa remite a la que nos suscita un recién nacido al hablar su *idioma*.

Lo más corriente, no obstante, serán los juegos de palabras, la libre asociación de ideas, las proposiciones sin referencia posible y otros *gags* similares, en los que el verbo revela su absurdidad constitutiva. En este respecto, el ingenio juega un papel decisivo; no se trata, de todas formas, de la agudeza de las comedias decimonónicas o de posguerra, fuertemente codificada, sino de hallazgos insólitos, surrealistas, llamados a derribar las concepciones del espectador y darle acceso a un universo donde cualquier cosa es posible. Los Hermanos Marx, Miguel Gila, los Monty Python, Faemino y Cansado, *Muchachada nui*: todos ellos son magníficos representantes de esta veta. En cuanto al Absurdo, reproducimos un descabellado fragmento de la obra arrabaliana recién citada:

CLIMANDO: (...) De cada palabra que diga suprimiré dos letras.

VIEJO: ¿Dos letras?

(El VIEJO piensa durante unos instantes.)

VIEJO: (*Alborozado*.) Dos letras, ¿eh? ¿Y en la palabra y? ¿Y en la palabra a? ¿Y en la palabra ssss? ¿Y en la palabra tttt? ¿Y en la palabra o? ¿Y en la palabra ddd? ¿Y en la palabra ggg? ¿Y en la palabra e? ¿Y en la palabra ll? Y lo que es mucho peor ¿Y en la palabra...? (*No emite ningún sonido*.)

CLIMANDO: ¿Cuál?

VIEJO: En la palabra... (*Hace un gesto de decir algo, pero no emite ningún sonido*.)

CLIMANDO: ¿Cuál?

⁷ Existe, aun así, una breve nota, significativamente centrada en el cine de los Hermanos Marx, donde se lee lo siguiente: “Para comprender la originalidad poderosa, total, definitiva, absoluta [...] de un film como *Animal Crackers* y por momentos (al menos en la parte final), como *Monkey Business*, habría que añadir al humor la noción de algo inquietante y trágico, de una fatalidad (ni feliz ni desdichada, pero de difícil formulación) que se deslizaría a sus espaldas como la forma de una enfermedad atroz sobre un perfil de absoluta belleza” (Artaud, 1938: 157-158).

VIEJO: ¿No oyes que es la hache?
CLIMANDO: ¡Ah! (Arrabal, 1953: 191-192)

En Benet, el uso de la palabra se sitúa a medio camino entre el frenesí absurdista, el puro ingenio y la omnipresente ironía. Visto así, se halla más cerca de Jardiel Poncela o Mihura que de Beckett o Ionesco. No se trata, con todo, de un humor convencional; solo menos descoyuntado, más próximo a la ocurrencia que a la desfiguración. Veamos, a este respecto, sendos extractos de *Agonia confutans* y *El salario de noviembre*:

CORPUS: ¿Crees tú que llegará el nuevo día?
PERTES: Me han enseñado a esperarlo.
CORPUS: ¿Y es necesario justificar la necesidad de que llegue el nuevo día?
PERTES: De eso no estoy tan seguro. Tengo entendido –me parece que me lo han dicho hace poco– que hay una diferencia importante entre la llegada del día y la llegada de la noche.
CORPUS: Es una diferencia obvia y no necesita de justificación, sino a lo más de descripción.
PERTES: También he oído decir que así como la llegada del día es cosa mecánica e irremediable, con la llegada de la noche no ocurre lo mismo. Al parecer acostumbra a llegar a la hora prevista, pero no es forzoso que sea así. Puede llegar o no llegar, o llegar a otra hora. No está tan predeterminada como el día (Benet, 1966: 110-111).

IMBÉCIL PRIMERO: ¿Te das cuenta de que eran cuatro?
IMBÉCIL SEGUNDO: No.
IMBÉCIL TERCERO: Yo tampoco.
IMBÉCIL PRIMERO: ¿Pues es que no lo habéis visto? ¿Otra vez os habéis quedado sin ver nada?
IMBÉCIL TERCERO: Nada.
IMBÉCIL SEGUNDO: Yo hay cosas que no las creo aunque las vea.
IMBÉCIL PRIMERO: Pues yo me creo solo lo que no veo.
IMBÉCIL TERCERO: Y yo ni las veo ni me las creo.
IMBÉCIL SEGUNDO: Pues yo solo he visto lo que ya sabía (Benet, 1954: 287-288).

También enmarcada en esta forma cómica, se halla otra modalidad más elemental, no vinculada con la indagación expresiva o el ingenio; bien al contrario, con la vulgaridad y lo burdo, encarnada en *boutades* que inducen a la risa llamada *fácil*. Visceral, inmadura, denostada tanto por conservadores como por esnobs, adquiere en el dominio escrutado un gran protagonismo. Su objetivo prioritario es escandalizar al personal: lectores y espectadores normalmente cultos, que se ven arrastrados a una zona incómoda, opuesta a la presunta seriedad de la pieza. Benet aplica este recurso de forma consciente: sabedor de las expectativas sobre su literatura, recurre a él para lograr una

desautomatización radical. *Anastas* está llena de pasajes de este tipo:

ANASTAS: ¿Qué tal es su mujer?

MICAURE: Del montón, aunque de bastante buena presencia. Ahora ya, la pobre, está muy ajada. Creo que se dedica a lavar para poder alimentar a su marido.

ANASTAS: ¿Qué es lo que lava?

STRATOS: Supongo que ropa interior, una indecencia. Además solamente puede darle papillas porque a este pobre imbécil ya no lo queda una pieza en la dentadura (Benet, 1958: 21-22).

Y qué decir de la pieza recreativa *El entremés académico: un fraude del amor* (1963), cuya grotesca anécdota –un científico le pide a su criada que le traiga un *negro* para escribir su discurso de ingreso en la Academia, interpretando ella que lo que necesita es un africano para saciar su apetito sexual– parece sacada de un espectáculo picante de los que abundaban a principios del XX. Por supuesto, se halla a años luz de la gravedad latente de otros títulos; nos sirve, empero, para ilustrar nuestra postura.

En un escalón superior, aunque también inscrita en lo popular, estaría la comicidad visual, a la que denominamos *circense*. Debe esta mucho no solo al mundo de payasos y trapezistas, sino al ya aludido cine mudo. En su libro sobre el Absurdo, reflexiona Esslin (1961: 250) sobre la concepción vanguardista de este universo: “Es una pesadilla que muestra un mundo en constante movimiento y carente de significación. Y nos recuerda continuamente el poder poético y profundo de la acción muda, sin propósitos”. El primero en interpretarlo de este modo es, otra vez, Artaud, quien cree ver en el cine un cauce apropiado para su proyecto⁸.

Aparte del cine, cabe mencionar la *commedia dell’arte*, más por su aspecto plástico que por su espíritu de improvisación. La presencia de esta, dice Esslin (1961: 249), “fue tan fuerte que, bajo diversas apariencias, ha sobrevivido hasta nuestros días”. En donde más se aprecia es en la oposición entre el depresivo Pierrot y el diabólico Arlequín, presente en el circo y el Absurdo en las máscaras del *augusto* y el *clown*. Con ellos se identifican, según Sastre (1957: 47), los protagonistas de *Esperando a Godot*: “dos hombres que no se entienden”. Se trata, pese a todo, de una versión

⁸ “¿No se trata de un arte exclusivamente sensual –la palabra, en sus comienzos, no toma para nada parte en él–, libre de toda tradición, sustraído al imperialismo de la lógica y propicio a la fantasmagoría, que invierte los símbolos, desordena lo cotidiano y realiza de manera irrefutable lo que se considera improbable o imposible?”, escribe Abirached (1978: 335).

desnaturalizada, sometida a un filtro hondamente desmitificador, que hace de ellos criaturas sin alma y apenas distinguibles, semejantes en todo a maltrechos muñecos:

Beckett parte de esta pareja de circo. Destruye la diferenciación externa. Borra la gran ceja. Quita la narizota. Desvanece los colores brillantes. Lava los maquillajes y aparecen los verdaderos ojos hundidos. Los echa a la pista. Están arrojados. Esperan. Se aburren. Juegan (Sastre, 1957: 48).

En Benet nos encontramos con varias parejas de este tipo: Cristino y Eugenia, Corpus y Pertes, el Barbero y el Poeta, así como los entes que protagonizan la llamada “pieza de juventud” *El verbo hecho carne* (ca. 1955). Al comienzo de esta obra, dos viejos bautizados Tú y Él mantienen un exasperante tira y afloja, demasiado parecido a los de Vladimir y Estragón y otros entes beckettianos como para no percibir la filiación:

TÚ: (*Volviéndose.*) Se está retrasando demasiado.
ÉL: (*Distraído, deja el paño que ha cogido, que cae al suelo echando el polvo.*) Sí.
TÚ: Hace rato que debería estar aquí.
ÉL: Bueno, no tendrá prisa.
TÚ: Tú *dijistes* que vendría
ÉL: Sí.
TÚ: Ya lo veo.
ÉL: ¿El qué?
TÚ: Que no viene.
ÉL: No sé.
TÚ: Pero tú *dijistes* que vendría.
ÉL: Vendrá cuando le dé la gana.
TÚ: Pero tú *dijistes* que vendría hoy.
ÉL: Hoy o mañana o pasado (Benet, ca. 1955: 377-378).

El intercambio continúa aún un rato, hasta que, de repente, se ponen a hablar al unísono, deteniéndose solo cuando hace su entrada el tercero en discordia: Yo. Aunque apenas se da información sobre el espectáculo, cualquiera convendrá en que debería ir acorde con lo disparatado de la conversación. Como en el circo, la palabra se acompaña de un despliegue genuinamente circense. Carreras, saltos, bofetadas, caídas, porrazos, pedorretas, gritos, lloros; tal es la materia prima de este subtipo; a ella hay que añadir otros aspectos que podríamos llamar *estáticos*, tales como la vestimenta, el peinado, el maquillaje o, en la parte auditiva, la dicción. Cualquiera de estos detalles puede servir para poner en evidencia al personaje y, en consecuencia, motivar la risotada. El Absurdo encuentra su mayor fuente de inspiración –no solo para esta variedad, sino en otros muchos frentes– en la clásica bufonada de Alfred Jarry: *Ubú rey* (1896); en ella se

anuncian todos los elementos del humor absurdista, en los términos extremos de Ionesco.

Volviendo a Benet, las obras que mayor provecho sacan de esta línea son *Max, La otra casa de Mazón* y *Anastas*. En esta última hay un momento especialmente significativo, cuando Anastas ordena a sus subordinados redactar la Constitución:

Los MINISTROS, más tranquilos, se dedican a sus labores. TIODA se hurga el oído con un cucurucho de papel. CAUCAS, buscando en sus bolsillos, va recogiendo tabaco para hacer un pequeño montón. STRATOS y MICAURE juegan al naipe. RUYTELÁN se cose un botón de su chaqueta (Benet, 1958: 17).

Y bien, si esto no recuerda a una “troupe of clowns in a circus” –como acertadamente propone Cabrera (1983: 26)–, ¿a qué otra cosa podría compararse? Solo falta que uno de ellos saque un reloj y se aplique a darle cuerda. Aparte de esta escena, tenemos otras más dinámicas, igualmente reveladoras. En concreto, la entrada de los ministros recuerda con fuerza al inolvidable episodio del camarote de *Noche en la ópera* (1935), de los Hermanos Marx. Esslin (1961: 251) dice de él que “posee todo el frenesí de las proliferaciones de Ionesco”. En esta misma línea están otras partes de *Anastas*, como las constantes peleas entre el rey y su criado personal:

ANASTAS: ¿Nadie te ha enseñado por qué soy yo el rey y tú nada más que el súbdito?
GASPAR: Anastas...
(ANASTAS derriba en el suelo a GASPAR, subiéndose encima de él y golpeándole la cabeza contra el suelo repetidas veces.)
ANASTAS: ¡Por esto, Gaspar, por esto! ¡Esta es la razón! ¿Es necesario que te lo demuestre cada día? A ver si te lo aprendes de memoria: soy Anastas, tu rey, tu rey, tu rey, tu rey...
(Llaman a la puerta del lateral izquierdo. ANASTAS y GASPAR se incorporan apresuradamente, sacudiéndose el polvo y arreglándose la ropa, simulando tranquilidad.) (Benet, 1958: 9-10).

De nuevo, podríamos demorarnos en ejemplos ilustrativos. Sirvan estos pocos para hacerse una idea de lo que estamos hablando y apreciar el parentesco. Este se extiende al último aspecto que nos disponemos a tratar: el estrato paródico.

5. La parodia

En este último apartado retomamos las reflexiones sobre el dialogismo de Bajtín, incorporando las de una de las grandes teóricas de la parodia: Linda Hutcheon. Antes de entrar a verla en Benet, hay que decir, no obstante, que la modalidad paródica no tiene por qué ser necesariamente cómica, ni siquiera burlesca (veáse. Hutcheon, 1985: 32). Instituida como uno de los rasgos predominantes del arte posmoderno, debemos entenderla como mera “superposición de textos” (Ballart, 1994: 423) que, en no pocos casos, busca homenajear al referente parodiado –*hipotexto*, según la célebre terminología de Genette (1982)– o iluminar aspectos de él; pensemos, sin ir más lejos, en el *Ulises* joyceano.

Con lo que sí está relacionada la parodia es con la ironía, “the major rhetorical strategy deployed by the genre” (Hutcheon, 1985: 25); su mecanismo consiste en lo que la estudiosa canadiense llama *transcontextualización*, presidida por una mirada irónica – que no despreciativa– sobre un objeto determinado: un texto, un género, un estilo, cualquier forma codificada. El resultado abarca un amplio margen interpretativo, “from the reverential to the playful to the scornful” (Hutcheon, 1985: 26); en un artículo posterior, se contempla incluso un sentido político, más allá del autorreferencial que se le suele asignar al registro paródico, centrado en las representaciones culturales de la sociedad: “¿Cómo es que ciertas representaciones llegan a ser legitimadas y autorizadas? ¿Y a expensas de cuáles otras? La parodia puede ofrecer un modo de investigar la historia de ese proceso”, se pregunta (Hutcheon, 1991: 8). Esta vertiente aparece ya, como sabemos, en los escritos de Bajtín: para el ruso, la parodia es un revulsivo contra los discursos monológicos, posible en contextos de *poliglosia*; a su entender, solo esta “fully frees consciousness from the tyranny of its own language and its own myth of language” (Bajtín, 1967: 120). A diferencia de Hutcheon, no obstante, opina que el potencial de la parodia –máximo en la Roma clásica y en la Edad Media– se ha ido perdiendo con los siglos, de suerte que, en la actualidad, “the functions of parody are narrow and unproductive (...), its place in modern literature is insignificant”

(Bajtín, 1967: 126). Es una idea que la investigadora discute con énfasis y que también se verá desmentida en nuestro texto.

Uno de los fundamentos del Absurdo es su carácter intertextual, el diálogo con formas del pasado. Su objeto es reinterpretar no solo la condición artística de estos modelos –ya sea para condenarlos, ya para reflexionar sobre ellos–, sino también el paradigma social y cultural en el que se gestaron y del que son representación. Así, *La cantante calva* puede ser vista como una burla de la comedia de salón burguesa y el realismo decimonónico, pero también de la clase media; el propio Ionesco (1962: 23) así lo reconoce. En cuanto al estrato artístico, dice Hinchliffe (1969: 63) que esta pieza “parodies the theatrical tradition of Zola and his followers –who, in their quest for naturalism, flooded the stage with the objects of everyday living–”.

Otras veces, por el contrario, la reformulación parte de referentes admirados: es el caso de *Final de partida* (1957), de Beckett, vinculada con *El Rey Lear* y *Hamlet*, de *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1967), de Tom Stoppard, basada en dos personajes secundarios de la segunda tragedia aducida, o, siguiendo con Ionesco, de su *Macbett* (1972). En el ámbito shakespeariano, la referencia inexcusable es de nuevo Jarry y *Ubú, rey*; a propósito de *Macbett*, opina Genette (1982: 410): “Ionesco ne fait donc que rapatrier sur Shakespeare le paroxysme d’ignominie bouffonne effectué sur Jarry, dans une écriture de *Macbeth* à la lumière d’*Ubu*”. El mismo estudioso aclara, no obstante, que su voluntad “n’et pas de ridiculiser l’hypotexte shakespearien, mais simplement de l’actualiser et de le traduire dans l’habituel idiolecte du théâtre d’Ionesco” (Genette 1982: 409).

También Benet paga su tributo a la literatura del Bardo: *Anastas* debe ser enmarcada en la línea jarryana, la cual se remonta a Calderón y los trágicos de la Grecia clásica (véase Carrera Garrido, 2009). Esta pieza es, junto con las dedicadas al mito del Don Juan, la más abiertamente paródica de su repertorio dramático. Con relación a su narrativa, son varios los autores que han señalado el protagonismo de este ingrediente en su escritura. De estos, destacamos a Díaz Migoyo (1984), centrado en el título más conscientemente intertextual de la creación benetiana –*En el estado* (1977)–, y al sueco Benson (2004: 163), que interpreta la serie sobre la guerra civil como una réplica crítica

no solo a las recreaciones de los novelistas comprometidos de la época, sino también a las relaciones históricas apadrinadas por el franquismo y portadoras de la ideología oficial. A ellos se unen Navajas (1987) y Compitello (1987), que estudian, en sendas narraciones de Benet –*El aire de un crimen* y “Una línea incompleta”–, la deconstrucción del modelo policiaco y detectivesco. Todos ellos coinciden en señalar la veta paródica del discurso benetiano como uno de los puntos que más lo emparentan con la línea posmoderna. Benson habla incluso de una fase autoperódica, iniciada tras la publicación de *Saúl ante Samuel* (1980), en la que Benet habría vuelto sobre sus propias señas literarias para reinterpretarlas a la luz de la nueva episteme (véase Benson, 2004: 75 y ss.).

Centrándonos en su teatro, y en el aspecto humorístico, podemos establecer una clasificación tripartita, fundada en el grado de crítica que entrañan las obras y en su nivel de comicidad. Distinguimos, así pues, entre a) títulos cómicos pero respetuosos, b) aquellos que, sin ser humorísticos, plantean una crítica del objeto parodiado y c) los que se valen de la burla y la risa para ridiculizar el referente aludido.

Anastas y los homenajes al tema donjuanesco –*El Burlador de Calanda* (1952) y *El salario de noviembre*– se incluirían en la primera categoría. Admitido esto, cabría, no obstante, reconocer que todos ellos comportan un cierto componente crítico o derogatorio. Así, de *Anastas* se podría argüir que supone una mofa del drama áureo, al que Benet no era muy aficionado, o incluso de la tragedia clásica, contra la que arremetió, con no poca ironía, en más de una ocasión⁹; consideramos, empero, que el referente shakespeariano es mucho más palmario, y en esta parcela no es posible dudar de la admiración benetiana. En cuanto a las piezas sobre el Don Juan, el problema es más complejo: aunque la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio profesaba una explícita devoción por la obra de Zorrilla –Benet, en concreto, habla elogiosamente de ella en *La inspiración y el estilo*–, prevalece una indudable mirada irónica, palpable en la condición lúdica, irreverente, de la *logia*, y aun en la propia naturaleza de la pieza parodiada, reescritura, a su vez, de *El Burlador de Sevilla* e icono de la cultura popular. En efecto, el lugar que la creación del vallisoletano ocupa en el canon se halla en las

⁹ En una entrevista alude a sus representantes como “los Antonio Gala de su tiempo” (Fuentes, 1989: 281)

antípodas de la dramaturgia de Shakespeare: siempre cuestionada por las élites culturales, posee un innegable halo *kitsch*; ello propicia que su parodización caiga dentro de lo que Susan Sontag denominaba *camp* en *Contra la interpretación* (1964): muy resumido, la estilización de elementos de la cultura popular, de una calidad dudosa, desde una perspectiva irónica.

En la segunda categoría encontraríamos una pieza a la que todavía no nos hemos referido y que, por su carencia de elementos humorísticos, nos interesa menos: *Un caso de conciencia* (1967). Su referente es las comedias de salón del XIX, actualizadas en los teatros burgueses de la posguerra: “drama de costumbres o alta comedia”, leemos junto al *dramatis personae*. En este sentido, se podría relacionar con *La cantante calva*, así como con ciertos títulos de Pirandello –*Cada cual a su manera* (1924), por ejemplo–, deformaciones conscientes del modelo decimonónico, de la *pièce bien faite*. En Benet la desfiguración se lleva a cabo por la insuperable ambigüedad de la trama, así como por la reinterpretación de los roles atribuidos a cada personaje. A estos factores habría que añadir, por otro lado, la irrupción del elemento sobrenatural, en oposición al paradigma realista al que el modelo parodiado pertenece (véase Carrera Garrido, 2012b: 27-29).

Por último, volvemos la vista sobre las obras que responden al concepto más extendido de parodia. Es aquí donde se sitúa la mayoría de las piezas benetianas. Así, en *El Barbero* se pone en solfa la poesía del poeta romántico Quintana: el bardo recita sus composiciones mientras recibe el afeitado y los clientes que esperan le exhortan a que se calle. Caso diferente, y más problemático, es el del *minidrama Apocación*, en cuyas dos escasas páginas parece parodiarse el teatro de honor y celos de pasadas centurias; la mínima extensión y la vaguedad de los referentes hace, aun así, difícil la interpretación. A menos controversia se presta *Agonia confutans*; así la describe Amo (1993): “Una original parodia retrospectiva del teatro de vanguardia”. A primera vista, se antoja un juicio chocante, sobre todo teniendo en cuenta las concomitancias de Benet con el Absurdo. A poco que nos lo paremos a pensar, sin embargo, habremos de convenir en que su ironía no solo arremete contra sus bestias negras, sino también contra aquella parcela en la que se supone que está inserto: recordemos la teoría de Benson sobre la autoparodia. Por su lado, opina Martínez Sarrión: “Benet formaba parte de la vanguardia aunque tenía sus más y sus menos con la vanguardia clásica” (Nilsson,

1998). En este sentido hay que entender el prólogo de *Agonia confutans*, donde el personaje de El Censor propone una representación insólita, tan iconoclasta que resulta irrealizable:

Señores: en vista de las crecientes dificultades que presenta el negocio de la escena, hemos decidido simplificar muchas cosas. Así pues, para una mayor claridad y mejor comprensión de la representación se ha prescindido de la continuidad de las escenas. Por consiguiente, estas se desarrollarán de acuerdo con un orden, aunque un tanto arbitrario. En cuanto a los actos, que son dos, se puede decir que la ordenación adoptada no es rigurosa, porque es indiferente al carácter de la obra; si así se desea se puede invertir y de esa forma, sin alterar el ambiguo significado de la comedia, se modifican sus matices. Por nuestro gusto también habríamos prescindido del escenario y del elenco, pero ello no ha sido posible por razones técnicas que no vienen al caso. Por lo que respecta al público, su presencia, o la falta de él, es cosa que a él incumbe y a él toca decidir (Benet, 1966: 71).

Diríase que esta burla del vanguardismo es una prueba innegable del carácter conservador que, a veces, tiene la parodia. A ello se refiere Hutcheon (1985: 28) cuando escribe: “Parody seems, to many, to have ceased being a way to new forms, as the Russian formalists believed, and to have become –ironically– a model for the prevailing norm”. En el caso de Benet, nos parece injusto, sin embargo, hacer esta interpretación: nadie menos sospechoso que él de conservadurismo artístico. Lo más sensato, pues, es verlo como una irreverencia más dentro de su carácter desmitificador e inclasificable.

Algo más de burla despiadada tiene, sin duda, *El preparado esencial*: construido sobre los mimbres de la comedia de enredo, típica del XIX, su condición roza la del *pastiche*. La diferencia entre esta modalidad y la parodia consiste en que, mientras que esta “does seek differentiation in its relationship to its model”, el *pastiche* “operates more by similarity and correspondence” (Hutcheon, 1985: 38). Esto podría llevar a situar la pieza en una categoría diferente, meramente imitativa; los motivos de su escritura, así como el contexto en el que se puso en escena –marcadamente festivo–, llevan, empero, a reconsiderar esta opción y tomar *El preparado esencial* como una parodia de pleno derecho. Como dice Ballart (1994: 423-424): “En su aplicación a lo literario, cabe decir (...) que el texto que lleva a cabo la parodia pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente”. Pues bien, eso es, a nuestro entender, lo que se pretendía: hacer evidente la

artificiosidad de este teatro ofreciendo un doble perfecto de él. Habría que ver, por lo demás, cómo lo interpretaron. Conociendo a los implicados, dudamos mucho que se hiciera de una forma reverente. Y es que si algo compartía Benet con sus amigos y discípulos, era su insolencia hacia todo y todos. Este hecho, en un momento de honda grisura como fue el franquismo, no puede ser desdeñado al estudiar la obra benetiana. Tal ha sido el sentido del presente artículo.

6. Conclusiones

Con el estudio sobre la parodia cerramos el círculo sobre las formas cómicas en el teatro de Juan Benet. La materia, como se ve, esconde un gran caudal hermenéutico. En este trabajo hemos establecido una conexión entre la dramaturgia benetiana y el universo del Absurdo, entre cuyas figuras principales se cuenta uno de los ídolos confesos de Benet: Samuel Beckett. El rastreo nos ha llevado desde un plano general, en el que observamos la dualidad cómico-trágica como uno de los factores esenciales para entender el humorismo absurdista y benetiano, hacia las manifestaciones concretas de este tipo de humor en el teatro del madrileño. En todos estos niveles, aun en los más elementales, es posible apreciar el protagonismo que posee la mirada irónica, la tensión entre el espíritu burlesco, intrascendente, y la disposición grave, determinada por una visión existencialista del mundo. También en la parodia se puede contemplar esta ambivalencia, trasladada a la reflexión sobre el arte y las representaciones culturales: mezcla de irreverencia con respeto, autorreferencialidad combinada con crítica social.

En su último acercamiento a la narrativa de Benet, usa Benson (2004: 125-138) el término *modalidades elusivas* para aludir a los recursos que el escritor pone en práctica a fin de difuminar el significado de su obra: de ellos destaca la ironía y la parodia, junto con lo fantástico. Como se ha visto en las páginas precedentes, este principio es igualmente aplicable al teatro del madrileño. Confiamos que con lo expuesto hayamos facilitado un punto su comprensión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, Robert (1978): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, 1994.
- ADAMOV, Arthur (1947): *La parodia*, en *Teatro I*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 7-51.
- AMO, Álvaro del (1993): “Telón para Región (un apunte sobre el teatro de Juan Benet)”, *El crítico*, 20, p.10.
- ARRABAL, Fernando (1953): *El triciclo*, en *Pic-nic. El triciclo. El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 163-221.
- ARTAUD, Antonin (1938): *El teatro y su doble*, Madrid, Edhasa, 2000.
- BAJTÍN, Mijail (1941): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BAJTÍN, Mijail (1967): “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, en David Lodge (ed.), *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, Nueva York, Longman, 1999 (2ª ed. revisada y expandida por Nigel Wood), pp. 104-136.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio.
- BENET, Juan (1953): *Max*, en *Teatro completo*, Madrid, Siglo XXI, pp. 189-227.
- (1954): *El salario de noviembre*, en *Teatro completo*, pp. 267-309.
- (ca. 1955): *El verbo vuelto carne*, en *Teatro completo*, pp. 373-397.
- (1958): *Anastas o el origen de la Constitución*, en *Teatro completo*, pp. 1-65.
- (1959): *El último homenaje*, en *Teatro completo*, pp. 347-361.

- (1963): *El entremés académico: un fraude del amor*, en *Teatro completo*, pp. 363-371.
- (1964): “Agonía del humor”, en *Artículos. Vol. I (1962-1977)*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1983, pp. 10-18.
- (1965): *El preparado esencial*, en *Teatro completo*, pp. 313-346.
- (1966): *Agonía confutans*, en *Teatro completo*, pp. 68-130.
- (1968): *El Barbero y el Poeta*, en *Teatro completo*, pp. 400-08.
- (1970): “Samuel Beckett. Premio Nobel 1969”, en *Una biografía literaria*, pp. 103-108.
- (1973): *La otra casa de Mazón*, Barcelona, DeBolsillo, 2009.
- (1975): “Adler, Halda, Facit”, en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro, pp. 84-95.
- (2010): *Teatro completo*, Madrid, Siglo XXI.
- BENSON, Ken (1989): *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*, Estocolmo, Stockholms Universitet.
- (2004): *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Ámsterdam, Rodopi.
- BOOTH, Wayne (1974): *A Rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago University Press.
- CABRERA, Vicente (1983): *Juan Benet*, Boston, Twayne Publishers.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2009): “Anastas o el origen de la Constitución o el compromiso de Juan Benet”, *Revista de Literatura*, LXXI, 142, pp. 613-34.
- (2012a): “Dramaturgias del ser. Juan Benet y el trasfondo existencialista del Absurdo”, *Analecta Malacitana*, 35, 1-2, pp. 119-151.
- (2012b): “Ecos de la tradición gótica en *Un caso de conciencia*, de Juan Benet”, *Polifonía*, II, 1, pp. 23-42.

CHAMORRO, Eduardo (2001): *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, Barcelona, Muchnik Editores.

COMPITELLO, Malcolm A. (1987): “Juan Benet and the New Spanish *Novela Negra*”, *Monographic Review/Revista Monográfica*, III, 1-2, pp. 212-20.

DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1984): “Reading/Writing Ironies in *En el estado*”, en Roberto C. Manteiga *et alii* (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover/New Hampshire, The University Press of New England (123-35).

ESSLIN, Martin (1961): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1964.

FUENTES, Eugenio (1989): “¿Decadencia?”, en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro, pp. 278-282.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.

GIMFERRER, Pere (1979): “Notas sobre Juan Benet”, en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 45-58.

GLICKSBERG, Charles I. (1969): *The Ironic Vision in Modern Literature*, La Haya, Martinus Nijhoff.

GUERRERO ZAMORA, Juan (1957): “El humor en las vanguardias”, *Primer Acto*, 3, pp. 57-58.

HERNÁNDEZ, José (1977): “Juan Benet, 1976”, en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro, pp. 100-107.

HINCHLIFFE, Arnold P. (1974²): *The Absurd*, Londres, Methuen.

HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Londres, Methuen.

- HUTCHEON, Linda (1991): “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, julio, 1993, en [<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>] (27/04/2014).
- IONESCO, Eugène (1948): *La cantante calva*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- (1954): *Víctimas del deber*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 193-248.
- (1962): *Notas y contranotas*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- JACQUART, Emmanuel (1974): *Le théâtre de dérision*, París, Gallimard.
- KILLINGER, John (1971): *World in Collapse: The Vision of Absurd Drama*, Nueva York, Dell Publishing.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2007): “El Numa, mito de Región”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 684, pp. 115-122.
- MOLINA FOIX, Vicente (2010): “Benet comediante”, en Juan Benet, *Teatro completo*, pp. IX-XXIII.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987): “Modernismo, posmodernismo y novela policíaca: *El aire de un crimen*, de Juan Benet”, *Monographic Review*, III, 1-2, pp. 221-230.
- NILSSON, Gunnar (1998): “Antonio Martínez Sarrión habla de Juan Benet”, en “Aula Benet” de la *Escuela de letras*, [<http://www.escueladeletras.com/juanbenet/antonio-martinez-sarrion-habla-de-juan-benet/13.html>] (no disponible en la actualidad).
- SASTRE, Alfonso (1957) “Siete notas sobre *Esperando a Godot*”, *Primer Acto*, 1, pp. 26-52.
- VEGA, Cruz (1998): “Grata sorpresa”, *La Crónica de León*, 1 de noviembre, p. 99.
- WELLWARTH, George E. (1964): *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona, Lumen, 1966.