

Miguel Mihura en el umbral del nuevo humorismo

José Manuel Alonso Feito
(Università degli Studi del Salento)

Miguel Mihura (1905-1977) inició su carrera literaria colaborando en algunas revistas: a partir de 1925 forma parte de la redacción de las llamadas revistas galantes (*Muchas gracias*, *Flirt*, *Cosquillas* y *Varieté*) y del semanario satírico *Buen Humor*¹. En 1927 empieza a trabajar para *Gutiérrez*, semanario dirigido por el caricaturista K-Hito que se mantuvo a la venta, con buena acogida del público (llegó a tirar en su mejor época 20.000 ejemplares) hasta 1934 (De la Flor 1990: 35). La experiencia en *Gutiérrez* será fundamental en la formación de nuestro autor: «Yo me hice en *Gutiérrez* como escritor y como dibujante», declara (Mihura 2004: 1302). De ahí que sea importante prestar un poco de atención a este periodo de la producción de Mihura (nos centraremos en sus colaboraciones periodísticas entre 1927 y 1932), un periodo «poco estudiado y peor valorado» (Mihura 2006: 42) y cuyo estudio es indispensable para entender el desarrollo posterior de la obra del escritor madrileño. A través del análisis de algunas de sus colaboraciones periodísticas de estos años intentaremos entresacar los elementos de eso que se suele identificar con la etiqueta de ‘Humor Nuevo’ para intentar ver en ellas de qué manera y con qué recursos Mihura nos presenta un nuevo modo de concebir la comicidad y el humorismo².

¹ *Buen Humor* es considerada la primera revista en la que verdaderamente empieza a surgir el llamado nuevo humorismo. En sus páginas desaparecen las alusiones personales y toma protagonismo lo absurdo y lo imprevisto de la existencia (De la Flor 1990: 34). Contó desde su fundación con colaboradores que después alcanzarían gran prestigio en la literatura humorística española: José López Rubio, Jardiel Poncela, Ramón Gómez de la Serna o Antonio Robles, entre otros.

² El apelativo ‘humor nuevo’ lo utiliza Miguel Mihura en el título de la historieta cómica “Elsa López. La rubia y fatal alambrista” aparecida en la revista *Gutiérrez* el 3 de marzo de 1928. Bajo el mismo marbete aparecen algunos textos anteriores de Antonio de Lara, ‘Tono’, por ejemplo “El hombre que hablaba solo”, publicado en *Gutiérrez* el 21 de enero de 1928.

1. Nuevos ámbitos de realidad

Koestler nos dice en su obra *El acto de creación*:

Lo cómico es una actividad combinatoria que contacta zonas de conocimientos y experiencias previamente separadas, juega a ensayar híbridos, a explorar fronteras, a hacer entrar en colisión dos universos para ver qué ocurre (Koestler 2002: 191).

Según este autor, un hecho se convierte en cómico por su asociación a dos marcos de referencia cognitivamente incompatibles; la estructura intelectual del humor es, por tanto, bisociativa. El mismo autor nos explica que el científico busca combinaciones verdaderas a través de fórmulas o de conceptos; el artista combinaciones estéticamente bellas o interesantes; el cómico o humorista, sin embargo, no necesita combinaciones perfectas, bellas o válidas. El científico puede afirmar que la tierra es redonda; el humorista, sin embargo, puede afirmar sin miedo a equivocarse que la tierra es cuadrada, que está dividida en veinte partes y que a veces se hincha y a veces se desinfla. Acercarse a Mihura supone entrar en un mundo de combinaciones inesperadas y, al mismo tiempo ‘lógicas’, una lógica basada en el choque de códigos aparentemente incompatibles.

No sabemos si Koestler leyó a Miguel Mihura, pero sí sabemos que Mihura ensayó híbridos, exploró fronteras y logró mostrarnos un mundo basado en la asociación y mezcla de códigos y contextos aparentemente excluyentes entre sí, ya desde sus primeros escritos. En ellos encontramos sus iniciales intentos literarios que le llevarán a la creación de un nuevo tipo de humor, y que le servirán para ensayar fórmulas que conformarán un estilo propio. Un estilo en el que el humor o la comicidad no son meros recursos ocasionales que utilizamos para provocar la risa o la sonrisa del lector o del espectador, sino una actitud vital, una posición ante la vida, una manera nueva de encarar la existencia, siempre desde una perspectiva insólita.

La idea de estructura bisociativa o de unión de mundos o referentes excluyentes entre sí la encontramos en bastantes historietas de nuestro autor. Veamos algunos ejemplos.

En el cuento titulado *La vida de los animales contada por ellos mismos: el león*³, Mihura utiliza el recurso de la inversión de lo que nos dicta la experiencia a través de la fusión, trastocando sus roles habituales, del mundo animal y el mundo humano. Así encontramos que el narrador de la historia es un león con nombre y apellido –Jerónimo de la Morena– que, desde el zoológico en el que está internado nos cuenta su triste historia:

Pues bien, hijos. Os voy a contar lo más interesante de mi existencia. [...] Yo estaba tumbado bajo un cerezo en flor, en compañía de ochocientos bravos leones más, y nos entreteníamos en deshojar margaritas blancas y en recitar estos hermosos versos de Shaw.

La manada de leones de la que forma parte confunde a un malvado domador, causante más tarde del cautiverio de nuestro protagonista, primero con un oso y después con un farmacéutico; hasta que se percata de que es un hombre porque tiene ‘cara de animal’. Este hombre captura a unos cuantos leones y se los lleva a trabajar al circo. Como se puede observar en el siguiente fragmento la sensibilidad del león protagonista choca con las acciones del domador produciendo un efecto de inversión de papeles de tal modo que el león llega a la conclusión de que el hombre es el peor enemigo de los animales:

El hombre nos metió en una jaula y nos tenía allí siempre como si fuésemos uno de esos gorriones a los que no se les puede dejar sueltos por casa porque todo los destrozan. Y además se empeñó en domesticarnos. Quería a todo trance que nos subiésemos en un tonel y que luego diésemos un saltito y pasásemos por un aro. Y si nos negábamos nos daba pellizcos en la barriga y nos llamaba tontos. Era tan malo, además, que nos metía su cabeza dentro de nuestra boca y la tenía allí un ratito. Nosotros pasábamos un miedo terrible porque temíamos que nos diese un bocado y nos hiciese daño.

Podemos notar en esta historia que el punto de vista del animal hace que el mundo humano cambie completamente su papel, estableciéndose así nuevas marcas de referencia que nos llevan al choque entre dos mundos y dos puntos de vista –el del león-narrador y el del lector–, lo que provoca primero nuestra sorpresa y después nuestra risa:

³ Gutiérrez, Año II, N. 81, 15 de diciembre de 1928.

Otros hombres me cogieron y me trajeron a un jardín donde hay muchos animales de distintas especies. Aquí, aunque también metido dentro de una jaula, lo paso más entretenido. Todos los días, para que me distraiga, hacen pasar ante mí a muchos hombres y muchas mujeres, muy graciosos, con cara de idiotas.

En la pieza teatral *La guerra*⁴ el madrileño establece un juego basado en la presentación de un acontecimiento poco habitual como una guerra como si fuera un hecho cotidiano. Entran en colisión, así, dos puntos de vista, dos mundos posibles: el esperable por parte del lector que considera la guerra como algo terrible y sabe que ciertas cosas no son para bromas; y el del narrador y los protagonistas que presentan la guerra como un juego de niños⁵. Con la presentación de las aventuras del personaje principal se nos muestra la guerra como algo absurdo y grotesco y, lo que es más importante, el efecto deshumanizador de la pieza está a la vista de todos:

LILIÁN.- (*sentada en una silla y poniéndole redonda la cabeza a un niño que acaba de nacer y que es un rollo de manteca amasado con leche y rosas*) ¡Qué feliz soy! Esta mañana me he casado con René y ya Dios [...] nos ha concedido un hijo para cuando mi marido se vaya a la guerra poderme despedir de él teniendo en mis brazos un rollo de manteca amasado con leche y rosas. [...] Ahora le voy a pedir otro a Dios. [...] Ya tengo dos y solamente son las diez de la mañana. Nuestra felicidad no puede ser más completa. Voy a ver si para cuando venga mi marido he logrado reunir catorce o quince, sin que se me muera ninguno, y entonces nuestra despedida será la más emocionante [...]

RENÉ.- (*Entrando tristemente*) Amada mía, hoy no puedo venir a comer porque, como somos tan felices, me tengo que ir a la guerra con unos amigos.[...]

⁴ Gutiérrez, Año III, N. 99, 27 de abril de 1929.

⁵ Julián Moreiro nos habla de la tendencia en nuestro autor a hacer que los adultos actúen con la idea del mundo que tienen los niños (Moreiro 2004: 104). Efectivamente, en muchos cuentos de este primer Mihura funciona este recurso que seguirá siendo muy efectivo en su teatro: baste pensar en las actitudes de Dionisio y Paula en *Tres sombreros de copa* (Mihura 1989: 106). Es pertinente, además, la observación de Ortega y Gasset, que nos señala que «todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere ciertas dosis de grandeza, cuando se le interpreta como ensayo para crear puerilidad en un mundo viejo» (Ortega 2007: 51).

LILIÁN.- ¿Iréis en tranvía?

RENÉ.- No. No hay combinación. Tomaremos un coche. ¿Has logrado reunir algunos rollos de manteca amasados con leche y rosas para despedirme?

LILIÁN.- Sí, aquí tengo 45. ¿Te gustan?

En este fragmento podemos observar que Mihura va más allá de lo jerárquica y lógicamente establecido presentándonos un mundo nuevo, irreal en el que por ejemplo los niños (que no son niños sino «rollos de manteca amasados con leche y rosas») nacen por arte de magia, pero al mismo tiempo situado dentro de un contexto ‘real’ y, por consiguiente, posible. Conviven, por tanto, en este cuento dos posibles puntos de vista: lo que nosotros, los lectores, esperamos (lo lógico), y lo que el autor nos cuenta (lo irreal, pero al mismo tiempo posible). De tal manera que Mihura supera lo inesperado, ya que desde el principio del relato las acciones de los personajes obedecen a una lógica o código de conducta diferente. En cualquier caso, un mundo deformado, paradójico, pero siempre metáfora del real: un mundo fantástico lleno de cosas irreales remedo del que nos rodea.

Tras la conversación citada, René «con muchos amigos» se va a la guerra y las mujeres los despiden con pañuelos, después de lo cual, y dado que ya no son necesarios «tiran al tejado los niños». En la estampa segunda se nos presenta la guerra propiamente dicha. En ella sólo han quedado en pie para luchar René y Óscar que, al no tener fuerzas para seguir combatiendo se dedican a insultarse mutuamente. A través de su conversación, Mihura nos comunica su peculiar visión de la guerra⁶:

RENÉ.- ¡Majadero! Al principio, cuando vinimos, no resultaba bien la guerra. Como nunca habíamos estado nos daba mucha lástima de todo y cada vez que matábamos a uno pues pedíamos un coche de muerto por teléfono y lo enterrábamos en el cementerio más cercano. Y todos íbamos al entierro. Esto nos hacía perder mucho tiempo, pues había días que

⁶ Durante la guerra civil española Mihura dirigió la revista humorística *La ametralladora* (1937-1939), editada en la zona nacional. Aun tratándose de una publicación con claros ribetes políticos y partidistas, nuestro autor siguió introduciendo el humor y el juego en el territorio de la tragedia, en este caso real. En un famoso chiste gráfico una mujer regaña a su marido diciéndole: «Ya te he dicho que no quiero que vayas a la guerra. Luego vuelves con el traje lleno de manchas» (*La ametralladora*, 16 de mayo de 1937, año I, N. 18)

teníamos que ir al entierro de mil quinientos individuos y escribir a la familia de los muertos diciéndoles lo que había ocurrido y que perdonasen... [...]

Y entonces ya seguimos matándonos horriblemente... ¡Qué espanto! ¡Qué guerra más cruel y sanguinaria!... Hasta que todos fueron cayendo muertos, y solamente quedamos cuatro al lado de esta rayita y cuatro al otro lado...

ÓSCAR.- ¡Es verdad! De vernos todos los días nos hicimos muy amigos, y ya nos dábamos facilidades para la lucha. Sólo peleábamos por la tarde, de cuatro a siete y media, y algunas veces mandábamos recado con un niño de los que habían sobrado de las despedidas diciendo que no podíamos venir porque estábamos con jaqueca de sol.

En este pasaje hay varios elementos que nos parecen interesantes. Hemos hablado de estructuras bisociativas y de mezcla y fusión de mundos reales y lógicos y de mundos irreales, pero posibles. En este caso, Mihura, por un lado, presenta la guerra desde el punto de vista de los protagonistas particulares que sienten la muerte de los enemigos; que organizan su entierro, al que acuden todos juntos; que se hacen amigos; que luchan sólo de cuatro a siete, etc. Por otro lado, entendemos que existe la guerra real en que la gente muere y que, en palabras de René, es un espanto, es cruel y sanguinaria... Es verdad que, al final, difícilmente podemos establecer un contraste o yuxtaposición entre una visión y otra, entre esas dos esferas de apreciación. Aunque el autor pase de un plano a otro (lógico e ilógico) de forma casi natural, logra que nos quedemos con el ámbito puramente absurdo y grotesco de la misma guerra. Es decir, en este caso, como en otros que veremos más adelante, encontramos una connotación de la realidad que está fuera de los presupuestos y hábitos corrientes o lógicos. Se trata de una realidad con normas, distribución de roles y coordenadas espacio-temporales propias. Se podría decir que estamos ante lo que Berger llama un «desgarrón en el tejido de la realidad» (Berger 1998: 50).

2. Contra tópicos y cursilerías

Las revistas le dieron a Mihura la posibilidad de entrar en complicidad con un público que lo entendía y sus primeros escritos de juventud le sirvieron también para saber que podía existir un nuevo modo de afrontar el humor. Allí se lanzó Mihura con la íntima percepción de que era posible abrir nuevos caminos en el lenguaje

humorístico capaces de mostrar los defectos de la burguesía anquilosada y paquidérmica de los años veinte. Aunque él lo negara, su objetivo era, en el fondo, cambiar un poco la sociedad de su época, esa sociedad sentimentalista (que no sentimental) y cursi; estúpida y convencional: «siempre estoy en la oposición. Sobre todo de la tontería, de la frase hecha, del tópico. De lo convencional. De lo estúpido» (Mihura 1962: 1325). Todos los cuentos, artículos o comedias breves de nuestro autor en este periodo son burlas o parodias que, sustentándose en el ingenio, en la trasgresión o en la intransigencia ante tópicos y solemnidades, nos presentan una perspectiva insólita de la realidad. La crítica a una determinada burguesía, a determinados tópicos o comportamientos ridículos en la mayor parte de sus cuentos es evidente.

Lo interesante es que tal crítica nunca se realiza a través de la sátira⁷. La sátira opone a las contradicciones del mundo un ideal, un 'deber ser'. Este deber ser, siendo una construcción simbólica, aunque sea humorísticamente, delimita como verdadero un conjunto de prescripciones éticas y propone como correctas, buenas o justas las prácticas correspondientes. Así se arroga la intención de dirigir las acciones de los individuos y, de alguna manera, termina por tener solamente un valor coyuntural circunscrito a una determinada época y a una determinada situación. Siendo nuestro autor consciente de la relatividad de las cosas, se limita a la crítica de lo que él considera definitivo. Sus propias palabras lo confirman:

El humor verdadero no se propone enseñar o corregir porque no es esta su misión [...] El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta por donde cojean las cosas; comprender que todo tiene su revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pedantería. (Mihura 1962: 1312)

Esto nos conduce a la conclusión de que el humorismo para nuestro autor no puede en ningún caso teñirse de moralismo, no puede criticar o juzgar cuestiones coyunturales, no ha de presentar soluciones a los problemas ni códigos de comportamiento en determinadas circunstancias; ha de limitarse como mucho a abrir

⁷ Tanto Mihura como sus compañeros de generación tenían una posición ante la realidad más estética que ética (De la Flor 1990: 27 y 31). He aquí uno de los elementos de originalidad del humor nuevo: rechaza la sátira, base de toda la literatura cómica de finales del XIX y principios del XX.

nuevas perspectivas al lector, a presentar un nuevo modo de mirar la realidad a través de la aplicación, de una lógica ajena a la experiencia que echa por tierra tanto las expectativas como las certezas (Moreiro 2004: 90). En los textos del autor madrileño no encontraremos jamás un afán trascendente, pero sí el deseo de derribar, como decíamos, lugares comunes que consideraba odiosos y poco edificantes. Veamos algunos ejemplos.

En el cuento *El mar*⁸, escrito en 1927, cuando Mihura tenía 22 años, encontramos ya la burla de los tópicos, de la cursilería del lenguaje y de algunos comportamientos presuntamente románticos. La pieza, narrada en primera persona, nos cuenta la historia de una novia que al principio parece suficientemente sensata, pero que cambia de repente convirtiéndose en una cursi insoportable al ver un par de veces una puesta de sol (el colmo del romanticismo). Al novio, voz narrante, no le queda más remedio que asesinarla empujándola al mar: «las puestas de sol en el mar son las que tienen la culpa de que cometiese un repugnante asesinato». En este cuento se pone en solfa el romanticismo cursi basado en lo que nos dicta la tradición, un lugar común típico de una determinada literatura sentimental decimonónica:

— Mira, mi vida. ¿No te gustaría a ti, que ahora que estamos en esta roca y el sol se oculta en el horizonte, subiese la marea y el agua nos fuese cubriendo [...], y nos ahogásemos los dos juntitos para no separarnos más? [...] Y claro. Era lo indicado. Primero la miré con lástima. Pero después, la di un empujón y la tiré al agua.

La actitud del narrador representa, sin duda, la rebelión del joven Mihura, dispuesto ya desde sus primeros pasos en la literatura a luchar contra tópicos que consideraba estúpidos y completamente inútiles.

No faltan tampoco en los textos periodísticos de nuestro autor los ataques a los tópicos regionales o nacionales, a los ‘folclorismos’ exagerados, a lo castizo. En *Las más bellas historias de amor y de dolor. Paco y Nati*⁹, historia ambientada en Madrid, Mihura nos muestra cómo la literatura castiza y popular ha conseguido fosilizar los comportamientos de las personas hasta hacer que éstas se conviertan en meros actores o imitadores mecanizados de determinadas falsas representaciones.

⁸ Gutiérrez, Año I, N. 16, 17 de septiembre de 1927.

⁹ Gutiérrez, Año II, N. 78, 24 de noviembre de 1928.

- NATI. - (*columpiándose en una longaniza y comiendo callos*) Yo soy Nati, la castiza pantalonera, que ha nacido en la calle del Tribulete, número diecisiete, y uso zapatos de tafilete. Amos'anda. Amo a Francisco y Francisco me ama. Amos'anda. Pero cuando él me dice sentidas palabras de amor, yo, en vez de contestarle formalmente, no tengo más remedio que responderle con una chulería, pues para eso he nacido en la calle del Tribulete, número diecisiete, y soy pantalonera. Amos'anda. Este caso nuestro es uno de los más bellos de amor y de dolor. [...]
- PACO.- (*peinándose con un martillo*) Yo soy Francisco, el honrado electricista. Nos h'amolao. Quiero a Nati con locura; pero siempre que la digo sentidas frases de amor me contesta con una chulería, pues la pobre es de Madrid y no tiene más remedio. Nos h'amolao. ¡Así llevo cinco años! ¡Es tremendo! En fin. Voy a exponerla mi amor nuevamente, como [...] cada vez que se celebra el bautizo del hijo de la señá Encarna.

La mecanización aludida es patente en este fragmento a través de la repetición de frases estereotipadas que forman parte de la tradición o del lugar común. Además, determinados comportamientos o actitudes vitales obedecen a mecanismos repetitivos: ser chulo porque uno es de Madrid o repetir hasta la saciedad las mismas frases de amor. Por otro lado, la misma actitud de los personajes y sus movimientos nos dan la idea de muñequización de tales personajes que se convierten en marionetas en manos del autor.

3. La ruptura con la lógica

Miguel Mihura encontró en el humor el mejor modo, como estamos viendo, para adentrarse en nuevos caminos estéticos, para romper clichés, para derribar tópicos y para explorar fronteras. El humor le permitió también recrear la realidad enfocando las cosas desde una perspectiva diferente al abandonar objetivismos, silogismos y deducciones para, sentado en la atalaya de su ingenio, romper con la identificación causa-efecto propia del realismo y para decirnos que $A+B$ no necesariamente tiene que ser C , sino que puede ser Z o X o H o nada. Porque ya desde sus primeros escritos, si como lectores esperamos el efecto lógico de una causa, Mihura nos presentará otro efecto, un efecto inesperado, mas no por ello

menos posible. Y no menos posible porque parte de una causa que compartimos, o que el autor nos ha enseñado a compartir. Ya Bergson nos dice que cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece más cómico cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina (Bergson 2008: 18). Veamos algunos ejemplos:

El cuento *Las profesiones y sus dramas. Tarde de sangre*¹⁰ empieza de esta manera:

Como su padre tenía una barbería en Sevilla, Currito no tuvo más remedio que dedicarse a torero. Si se hubiera dedicado a vendedor de alfombras turcas, todo el barrio lo hubiese despreciado cruelmente. La vida es así de triste y emocionante.

Este incipit, además de presentar una visión ridícula del determinismo positivista, se articula en la presentación de una causa, de la que se desprende un efecto inesperado (no hay una relación lógica entre la barbería en Sevilla y el hecho de ser torero); pero lo más curioso es que tras esta subordinación causal aparece una explicación fuera de toda lógica (si se hubiera dedicado a otra cosa, habría sido el hazmerreír de la ciudad), y como si no fuera suficiente, el párrafo termina con una explicación irónica final que busca la complicidad del lector. En este mismo cuento encontramos otros ejemplos de efectos inesperados que provocan, como mínimo, la sorpresa en el lector. Así, mientras Currito está afrontando al toro (un toro, por otra parte, sentimental) delante de su amada, la cancionista, el público teme que el torero reciba una cornada porque «siempre que el torero famoso brinda a la cancionista frívola que él ama, el toro le da una cornada en el vientre que lo monda». La respuesta de los espectadores es la siguiente: «Sí, sí, le va a matar.» La respuesta del narrador es: «y todos estaban muy contentos. El presidente telefoneó a su mujer y sus niños para que viniesen en seguida y no se lo perdieran». En fin, el efecto inesperado, cruel, casi rayano en el humor negro.

En *Un amor imposible*¹¹ se presenta una situación completamente absurda que tendrá consecuencias lógicas dentro de la ilogicidad del relato. Se trata de la historia de dos novios. En un momento determinado empieza entre ellos el tradicional intercambio de regalos. Tal intercambio se prolonga durante años de tal manera

¹⁰ Gutiérrez, Año II, N. 42, 17 de marzo de 1928.

¹¹ Gutiérrez, Año II, N. 47, 21 de abril de 1928.

que, habiendo intercambiado los novios todos los objetos posibles e imaginables de sus respectivas casas, sólo les queda volver a hacerlo al contrario. Cuando terminan de hacerlo, es decir, cuando las cosas vuelven a estar como al principio, el efecto ‘lógico’ es casarse y así lo hacen («En cuanto hicieran esta operación tres veces más, se casarían, como es costumbre en las provincias españolas»). Además de la crítica que subyace en todo el cuento a la institución del matrimonio, lo que nos interesa en este momento es que lo que marca hiperbólicamente la tradición es el efecto necesario e indiscutible y, además, los novios tendrán que atenerse a las consecuencias y prepararse para el efecto programado tradicionalmente, el efecto de los amores imposibles:

Cuando los infelices enamorados quemaron las cartas, los pañuelos, los guantes, el perchero, el termosifón y la alfombra, es decir, todos sus recuerdos, ella sacó un revólver y dijo que había llegado la hora de morir.

— ¿De qué forma nos matamos? —preguntó él.

— Primero me mataré yo, y luego yo te mato a ti.

— No tendrías valor, Eulalia. Es preferible que yo te mate a ti y luego tú me matas a mí.

Y así lo hicieron. Él le pegó un tiro que la deshizo. Cuando la hubo despenado le dijo:

— Ahora mátame tú a mí.

Pero como ella estaba muerta, no respondió. [...] Entonces él se fue al Casino y se tomó un vermouth con anchoas.

A veces, la distorsión lingüística a nivel semántico, es decir, la alteración de la lógica establecida, alcanza un grado tal que llega a la desintegración del mismo lenguaje provocando una especie de anti-comunicación. Esto puede ser observado en algunos diálogos de estos cuentos, por ejemplo, en *Usted lo que debía hacer es no montarse más en esa bicicleta tan antipática*¹² encontramos el siguiente delirante fragmento en el que la lógica del lenguaje se altera de tal modo que llega casi a desaparecer:

— No se ponga usted así, caramba. ¿Es que acaso la gallina era hija suya?

Y efectivamente, resultaba que la gallina era la hija de la mujer [...].

Resultaba que era hija suya y muy suya... [...]

— ¿Y la quería usted mucho, pobre madre? —añadía después.

¹² Gutiérrez, Año IV, N. 183, 13 de noviembre de 1930.

- Sí, señorito [...]. Era la única gallina que he tenido. Los demás son todos niños de esos corrientes. De esos enfermitos...
- Pero ¿niños españoles o extranjeros? —preguntaba.
- Eso no lo sé. Sé únicamente que eran niños porque todos tenían barbas blancas...

Hay casos en los que encontramos asociaciones de ideas totalmente libres y espontáneas propias del Surrealismo donde ciertos razonamientos chocan, por su simpleza y arbitrariedad, con la lógica de la experiencia. Es el caso del cuento *El cielo*¹³ donde el narrador nos dice:

Aquel señor era de Nueva York, que es ese campo con muchas casas encima, en donde todos los señores son tan riquísimos que saben hablar hasta en inglés. Pero esto no sucede más que en Nueva York, porque hay mucho lujo y mucho vicio. En cambio, los señores de los pueblos de al lado de Nueva York, como son más pobres y no tienen dinero para aprender esas tonterías, hablan como usted y como yo [...]. Hablan, sencillamente, como en todos los pueblos del mundo, que es tan fácil¹⁴.

Se podría decir, a la luz de los casos anteriormente analizados, que la primera parte de los mensajes orientan las posibilidades de selección, de tal modo que el receptor-lector, a quien se presupone cierta racionalidad discursiva, podría aventurarse a anticipar el final del razonamiento guiándose por la lógica del código lingüístico, por un proceso argumentativo serio y coherente, pero, como hemos visto, el efecto humorístico irrumpe inesperadamente como una infracción a los principios de la lógica.

A través de esta falta de identificación entre causa y efecto rompe también Mihura con la modalidad aristotélica de la comicidad basada en la mimesis. Podríamos hablar de una suplantación de la realidad observable por otra distinta (Moreiro 1994: 42). No se trata, por tanto, de imitar la realidad para degradarla, sino de situarnos en un ámbito de realidad nuevo: los animales hablan, una vaca vive una historia de amor con un médico, una pareja española que vive en Albacete puede tener hijos noruegos, y puede tener ocho hijos en una tarde, un individuo compra el cielo para construir una ciudad llena de rascacielos... Nos sitúa nuestro autor, en definitiva,

¹³ *Gutiérrez*, Año VI, N. 268, 10 de septiembre de 1932.

¹⁴ Véase la conversación entre Paula y Dionisio en *Tres sombreros de copa* (Mihura 1989: 119).

por fuera de la lógica, rompiendo así la identificación, base del realismo, entre objeto pensado y sujeto pensante: ya no estamos ante una descripción que parte de la realidad y, como mucho, la deforma a través de hipérboles o de degradaciones, sino que la hipérbole o la degradación están ya en el punto de partida.

Un ejemplo interesante lo podemos encontrar en el relato *El mar (cuentecito)*¹⁵. En él encontramos una ruptura absoluta con lo que nos impone la experiencia y el sentido común: se propone una inversión del orden natural de las cosas rompiendo con la lógica desde el principio a través de un mecanismo basado en la transgresión del orden lógico que nos conduce inevitablemente a la 'ilogicidad' y a una nueva perspectiva. Un problema imposible se nos presenta de tal modo que todo pasa a ser posible:

Cuando se dieron cuenta del olvido, todos lloraron como perros. El pueblo entero gimió desconsolado. Aquello era la ruina. Era el hambre. Era la muerte. No era para menos. Veréis lo que pasaba, niños míos.

Aquel pueblecito pesquero era un verdadero pueblecito pesquero. En él solamente vivían, con sus mujeres, rudos pescadores de cachimba y barba[...]. Miles de pescadores que solamente este oficio tenían: pescadores, marineros, gente de mar. En las tiendas del pueblo, como en todas las tiendas de los pueblos pesqueros, solamente vendían aparejos y redes y bidones de brea, y pies desnudos de pescadores, y palabrotas fuertes, envueltas, como bombones, en el papel de plata del aguardiente. Había también una preciosa playa, llena de brisa, con cassetas de baño preparadas para los veraneantes alegres. También había cangrejos, y mojama, y bacalao [...]. Había, en fin, todo lo que hay en uno de esos pintorescos pueblecitos de pescadores. Lo único que no había era mar. Se les había olvidado ponerlo. En el lugar donde debía estar el mar, había una montaña con pinos y gente debajo comiendo tortilla[...]. No tenía mar aquel pueblo y el mar más próximo estaba a setecientos kilómetros de distancia. En Cádiz.

Lo paradójico, al final, es que cuando por fin logran tener mar – gracias a unos marineros fortachones que se lo han traído, estirándolo, desde América–, terminan por asfaltarlo para evitar los peligros que acarrea. En fin, el absurdo en el absurdo: «Quedó un mar repugnante. Pero daba gusto pasear por él en carro».

Se rompen en este cuento las funciones habituales del mensaje humorístico: no hay una introducción basada en un orden normal (es todo anormal desde el principio); no aparece la llamada función

¹⁵ Gutiérrez, Año III, N. 106, 15 de junio de 1929.

de armado que, habitualmente presenta un estímulo para la ruptura del orden (todo esta ‘desordenado’ desde el principio); no hay una disyunción, una incoherencia que sanar ya que todo es lógico, posible, normal¹⁶.

4. El distanciamiento emotivo

Hay otro elemento interesante en la forma de afrontar la comicidad o el discurso humorístico en Mihura. Se trata del concepto de distancia entre el sujeto emisor del mensaje y el mensaje mismo. Es lo que Bergson llama distanciamiento. Según el filósofo francés es necesario alejarse emotivamente del objeto observado. Sólo mirando las cosas desde la distancia que produce la no participación emotiva podremos crear el efecto cómico, sólo nos hará reír aquello que no nos emocione (Bergson 2008: 13).

Miguel Mihura se aleja del objeto descrito o visto, de la situación que nos presenta. Según él, hay que mirar las cosas desde la distancia para sacarles el jugo último que conduce a la risa:

Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos alejemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor, contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos en nosotros nuevos ángulos y perfiles que no nos conocíamos (Moreiro 2004: 101).

Así, el autor se aleja emotiva y mentalmente de lo que nos está contando, llegando incluso a mostrarse, digamos, insensible. Además, el concepto de alejamiento o distanciamiento da al humor un valor intemporal ya que toda pasión o implicación emotiva tiene un valor temporal, coyuntural. Podríamos decir, por lo tanto, que entre Mihura y los personajes de sus narraciones no existe una mínima identificación; es como si el autor «se anestesiasse el corazón» cuando presenta determinadas situaciones (Bergson 2008: 14). Mihura se aleja de lo humano y, así, sus personajes son meros monigotes reducidos al trazo, a la geometría; no hay un mínimo de profundidad psicológica en ellos, el autor los manipula como si fueran marionetas y nos los presenta rígidamente mecánicos, como muñecos pasmados. Hay muchos ejemplos en los cuales encontra-

¹⁶ Véase Núñez Ramos 1984.

mos esta distancia emotiva del autor con lo que cuenta y con los personajes protagonistas de sus narraciones. Conceptos como muerte, maltrato, humor negro están continuamente presentes. Veamos alguno de ellos:

En *Elsa López. La rubia fatal alambrista*¹⁷, la protagonista pide a uno de sus pretendientes, el payaso, que mate a su padre para que el público del circo se enterezca como lo hace siempre con los payasos desgraciados:

Vaya usted al pueblo de su padre, despéñele de un hachazo en la nuca y luego póngase un telegrama que diga: “tu padre ha muerto como un pajarito”. Ese día, al recibir el telegrama, usted saldrá a escena llorando [...] bajo su máscara grotesca y le aplaudirán frenéticamente. Es la costumbre.

En *Estampas amargas. El poeta*¹⁸, la indiferencia y el desprecio ante la muerte alcanza, según nuestra opinión, límites casi sublimes. Mediante el recurso de la repetición de una acción, la conclusión o culminación de tal acción hace que ésta se convierta en excelente a los ojos de los demás. Así, el joven poeta, al que se le ha muerto la novia, termina por agradecer los cumplidos de los asistentes al entierro:

CAMILO. —¡Oh! Mi novia era mucho más interesante que la “Dama de las Camelias”, [...]. Lo único interesante de Margarita Gautier es que se murió enfermita cuando ya no tenía más remedio que terminarse aquella novela [...]. Eso, como ustedes comprenderán, no tiene ninguna importancia. Enfermitas se mueren muchas personas. Es una cosa lógica. Pero mi novia era mucho más interesante que Margarita Gautier. Mi novia se moría enfermita a cada momento, y sin presumir tanto [...]. Mi novia se moría enfermita todas las Nochebuenas, todos los días de Reyes y todos los primeros de año... y sin darle importancia... sencillamente.[...]

LOS VEINTICUATRO SEÑORES GORDOS.— Pero, ¿se moría de verdad?

CAMILO. — Sí, sí. De verdad. Yo no hubiese consentido otra cosa, caballeros.

LOS VEINTICUATRO SEÑORES GORDOS.— ¡Oh! ¡Qué suerte! ¡Qué suerte!

¹⁷ *Gutiérrez*, Año II, N. 40, 3 de marzo de 1928.

¹⁸ *Gutiérrez*, Año III, N. 100, 4 de mayo de 1929.

CAMILO. — Y hoy, por fin, como Margarita Gautier, se ha muerto definitivamente. Esto es todo. [...]

LOS VEINTICUATRO SEÑORES GORDOS.-Pues enhorabuena.

CAMILO. — Gracias. Muchas gracias.

Los niños no salen bien parados en muchos de los cuentos de Mihura. En el relato *Los extraños sucesos de mi vida. Un hijo*¹⁹, el protagonista se casa y al poco tiempo su mujer «se puso un poco enferma y al poco tiempo vi a su lado una cosa que daba grititos», esto no le parece serio al personaje que hablando con un amigo, decide matar al niño:

— ¿Y qué hay que hacer con estas cosas? ¿Viven mucho?

— Sí, según tengo entendido, luego crecen y piden un tambor. Y después se ponen muy altos y estudian para ingenieros. Ahora, que yo no espero esta transformación. Si, como el gusano de seda, se transformase en mariposa, ya sería distinto. Pero ver eso convertido en ingeniero, creo que no me divertirá lo suficiente. Yo le voy a matar.

— ¿Cómo se matan?

— No sé. Yo voy a comprar un revólver. Creo que bastará con un tiro.

Ambos lo hacen y terminan en la cárcel pero felices:

Hacemos una vida tranquila. La comida no es mala. Estamos, además, muy seguros porque todas las puertas tienen cerrojos y candados. Mi amigo y yo estamos muy contentos. Nos quedaremos aquí tres o cuatro años.

5. Conclusiones

Tras el análisis de estas breves y juveniles narraciones de Mihura, nos percatamos de que curiosamente, aunque su humorismo nos parezca infantil y, en ocasiones, apresurado, sin embargo encierra un esfuerzo intelectual. Se trata de una comicidad que se dirige a la inteligencia pura, a la razón despojada completamente de posibles sentimentalismos.

El placer que nos causa lo cómico es de índole puramente intelectual, sin ningún componente afectivo. Nos reímos [...] de lo que siendo absurdo se nos presenta como razonable. Los juicios que formamos en

¹⁹ *Gutiérrez*, Año II, N. 64, 18 de agosto de 1928.

estos casos son juicios de valoración, que quedarían desvirtuados en cuanto se asociase a ellos la simpatía, la lástima, el temor, la admiración o cualquier otro afecto (Casares 1961: 30).

Parece contradictorio el hecho de que una inteligencia pura, una visión puramente racional sea capaz de explorar nuevas fronteras, de crear algo nuevo, casi irracional o ilógico. En cambio, basta poco. A Mihura le basta la vuelta de tuerca de la distancia emotiva, del alejamiento paulatino del objeto descrito y de la superación paulatina de las fronteras impuestas por la lógica de la descripción la cual, comúnmente, acoge como verdad indiscutible aquello que la tradición impone.

Bibliografía citada

- Acevedo, Evaristo (1966), *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional.
- Berger, Paul (1998), *La risa redentora*, Barcelona, Kairós.
- Bergson, Henri (2008), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza.
- Casares, Julio (1961), *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa Calpe.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930), "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, XXXVIII, Madrid, Abril-mayo.
- González Grano de Oro, Emilio (2004), *La otra Generación del 27. El humor nuevo español*, Madrid, Polifemo.
- Koestler, Arthur (2002), "El acto de creación: el bufón", *CIC: Cuadernos de información y comunicación*: 7.
- Llera, José Antonio (2002), "Poéticas del humor. Desde el novecentismo hasta la época contemporánea", *Revista de literatura*.
- López Rubio, José (1983), *La otra Generación del 27* (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), Madrid, RAE.
- Mihura, Miguel (1962), *Obras Completas*, Barcelona, AHR.
- Mihura, Miguel (1989), *Tres sombreros de copa*, Madrid, Castalia.
- Mihura, Miguel (1994), *Cuentos para perros*, ed. Julián Moreiro, Madrid, Bruño.
- Mihura, Miguel (1998), *Mis memorias*, Madrid, Temas de Hoy.
- Mihura, Miguel (2004), *Prosa y obra gráfica*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Cátedra.

- Mihura, Miguel (2006), *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, ed. Fernando Valls, Madrid, Espasa Calpe.
- Mihura, Miguel (2007), *Epistolario selecto de Fuenterrabía*, ed. José Antonio Llera, Salamanca, Espuela de plata.
- Moreiro, Julián (2004), *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba.
- Núñez Ramos, Rafael (1984), “Semiótica del lenguaje humorístico”, en Garrido Gallardo, Miguel Angel, ed., *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid CSIC, vol. I: 269-275.
- Ortega y Gasset, José (2009), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza.
- Rodríguez de la Flor, José Luis (1990), *El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Vilas, Santiago (1968), *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.