

NATURALEZA Y FINALIDAD DE LO CÓMICO EN EL TEATRO COSTUMBRISTA DE ORLANDO HERNÁNDEZ DESDE LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE HENRI BERGSON

Agustín Carlos López Ortiz

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

agusllitera@gmail.com

Resumen

Orlando Hernández Martín fue un autor canario que destacó en la segunda mitad del siglo XX por su labor como dramaturgo y periodista en el Archipiélago. Entre sus obras dramáticas destaca ...*Y llovió en Los Arbejales*, estrenada en 1965. Esta pieza costumbrista es una sátira donde se exponen las costumbres, prejuicios y vicios de una sociedad enferma. El tratamiento cómico de temas como la corrupción política, la emigración y la actitud huidiza de los personajes coincide con la concepción teórica que elaboró Henri Bergson sobre la naturaleza y finalidad de lo cómico y se comprueba que los procedimientos poéticos utilizados para crear lo cómico se atienen a los mismos que estipuló el filósofo.

Palabras clave

Orlando Hernández, Henri Bergson, teatro costumbrista, lo cómico, procedimientos cómicos.

Abstract

Orlando Hernández Martín was a Canarian playwright, novelist and journalist who became very successful in the Canary Islands in the second half of the 20th century. Among his dramatic works, it is worth to mention ...*Y llovió en Arbejales*, premiered in 1965. This *costumbrista* piece consists of a satire in which customs, prejudices and vices of an ill society are shown. The comical treatment of topics such as corruption in politics, emigration and the desire of the characters to escape from an oppressive situation completely meets the theoretical idea of the nature and the purpose of the comedy generated by Henri Bergson. Moreover, poetic procedures used to create comedy –in accordance with those discussed by the philosopher– can be clearly appreciated in this work, according to the philosopher.

Keywords

Orlando Hernández, Henri Bergson, *costumbrista* drama, the comedy, comedy procedures.

1. El autor y el teatro costumbrista: ... *Y llovió en Los Arbejales*.

Orlando Hernández Martín nace el 19 de marzo de 1936 en Agüimes, isla de Gran Canaria, y fallece en Las Palmas el 2 de mayo de 1997. Desde muy joven publicó reportajes, entrevistas y artículos de opinión en el *Diario de Las Palmas*, el *Eco de Canarias* y *Canarias*⁷, e impulsó el teatro en el Archipiélago como autor, director y actor. Su teatro responde a preocupaciones sociales, metafísicas y a la realidad más cercana de su isla desde una visión costumbrista satírica¹. Su obra vanguardista, filosófica y alegórica se representará en el Teatro Club Pueblo (Madrid, 1973), dentro de la programación de su ciclo “Teatro Difícil”, y culminará con la publicación en la editorial Escelicer de *La ventana* (1972), *El encuentro y Zarandajas* (1974) y *Teo juega al tenis con las galaxias* (1975). Sin embargo, será el género costumbrista el que le dará los mayores éxitos. La renovación que aporta a este género por la temática que aborda, como la corrupción política, la emigración, la situación social de la mujer (subyugada al hombre de la casa) y la voracidad satírica que muestran sus personajes se encarna en las siguientes obras: *El Barbero de Temisas* (comedia de costumbres canarias, 1962²), ... *Y llovió en Los Arbejales* (farsa, 1965³), *En mi pueblo mando yo* (comedia satírica costumbrista, 1983), *Comedia del carnaval y de la buena fortuna* (comedia festiva, 1986), *Morir en Santiago* (estampas folclóricas, 1987), *La promesa, fiesta en el pueblo* (1992) y *La Verbena de Maspalomas* (comedia musical canaria, 1993).

En definitiva, Hernández actualiza de forma personalísima la tradición que procede de Cairasco de Figueroa, con su *Comedia del Recibimiento* (1582), y continúa, entre otros, con Agustín Millares Torres –que fusiona texto y música en *Elvira*, estrenada en 1855, y *Adalmina*, en 1887– Santiago Tejera –con sus zarzuelas, *Folías tristes* y *La hija del mestre*, estrenadas en 1902– y los hermanos Millares Cubas –con *Compañerito* y *La ley de Dios*, editadas en 1921⁴–.

... *Y llovió en Los Arbejales* fue estrenada el 2 de abril de 1965 en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria y es la cuarta de las obras representadas hasta ese momento por Hernández. La farsa muestra “la idiosincrasia perniciosa del isleño, que le hace evadirse conformista, aun en los momentos extremos” (Hernández 1968⁵). La acción viene delimitada por la angustia creciente en la que vive el pueblo ante la falta de lluvia y transcurre en el patio de una casa terrera (lugar donde se toma y se da la vida con los otros), en la década de los cincuenta o los primeros años sesenta del siglo XX. Durante los tres actos en que se estructura la obra, contemplamos la vida de una serie de personajes a lo largo de tres tardes, que corresponden a cada uno de los actos en que se divide la pieza. De este modo, conocemos que el maestro Rafael se dedica a remendar zapatos, aunque tiene más afición a hablar con los vecinos, a las bebidas alcohólicas y a irse de fiesta que a dedicarse a su oficio. Rafael desea vender unas tierras de su propiedad al Ayuntamiento de Los Arbejales para que el Consistorio construya viviendas; quiere enriquecerse, ahora es la ocasión, porque su amigo Bartolo ha sido nombrado alcalde. Pero este⁶ se muestra reacio a cumplir los deseos del maestro zapatero: teme que sus superiores puedan descubrir estos trapicheos y lo cesen del cargo. El alcalde tiene en mente excavar un pozo para resolver la

¹ Hernández posee las cualidades que solicitaba Larra (1836): “Ha de poseer suma perspicacia y penetración para ver en su verdadera luz las cosas y los hombres que le rodean”.

² Se expresan las fechas de estreno de cada una de las obras.

³ Se edita en 1968. En el año 2000 se vuelve a editar por el Centro de la Cultura Popular Canaria.

⁴ Para completar una visión general sobre el teatro creado y representado en Canarias véase Alemany (1996) y Fernández (1991).

⁵ Cita recogida del texto sin paginar que aparece en la edición bajo el epígrafe: “Texto aparecido en los programas del estreno firmado por el autor de la obra”.

⁶ Bartolo ya ha cometido una ilegalidad: ha registrado a Frasquita (la esposa de Rafael) como viuda para que “cobre el retiro de vejez y el ‘suicidio’” (1968, 26). ‘Suicidio’ es una corrupción fónica de ‘subsidio’.

situación dramática que se está viviendo por la falta de agua. Mientras, el pueblo acude a las rogativas como último recurso para que se produzca el milagro de la lluvia.

En este transcurrir vital se entremezclan los deseos de la joven Chanita por llevar una vida diferente a la de sus padres (Rafael y Frasquita), y la situación amarga de soltería en la que vive Panchita, vecina y amiga. También conocemos la lucha diaria de un comerciante ambulante de origen árabe, Pepito, que va caminando por los pueblos de la isla para ganarse el sustento. El emigrante anhela, como Panchita, casarse para terminar con la soledad que le hiera. Un personaje revelador, por su función de agitador como conciencia crítica, es Mané, el bobo del pueblo, que nos recuerda la figura del donaire de nuestro teatro clásico. Mané se expresa de forma entrecortada por tener cierta discapacidad mental. Los demás se mofan de él; sin embargo, es testigo de todos los sucesos que ocurren en Los Arbejales y en él se guarda la verdadera conciencia del pueblo que se rebela frente a las artimañas de los corruptos. La farsa finaliza con la algarabía de la comunidad al conseguir agua en el solar que había propuesto excavar el alcalde, mientras la triste soledad de Pepito el Árabe recorre el escenario como contrapunto dramático.

2. Naturaleza y finalidad de lo cómico: confluencias en Bergson y Orlando Hernández.

El humor y lo cómico han sido temas permanentemente estudiados por retóricos, filósofos y psicólogos. Ya los tratadistas clásicos estudiaron la naturaleza y finalidad del humor, Cicerón nos aclara sus efectos sobre los interlocutores: “Odiosasque res saepe, quas argumentis dilui non facile est, joco risuque dissolvit” (1832, 151), en tanto que Quintiliano llamará la atención sobre los valores persuasivos del humor: “Odium iramque frequentissime frangat” (1799, 373).

Henri Bergson recogerá esta tradición clásica para elaborar una teoría en la que expondrá los condicionantes que, según él, conforman la naturaleza de lo cómico: 1. Solo pertenece al género humano. Todo aquello que provoca risa es porque tiene alguna relación con el ser humano; 2. La risa implica falta de emoción, insensibilidad; 3. Lo cómico se dirige a la inteligencia pura; 4. La risa es un hecho social; 5. Muchos efectos cómicos son relativos a las costumbres y a las ideas de una sociedad particular; 6. Función útil: función social. La risa debe responder a determinadas exigencias de la vida en común.

Lo cómico forma parte de la naturaleza del ser humano, se crea en nuestra inteligencia, y aunque lo cómico se puede vivir desde la individualidad, se desarrolla al relacionarnos con los demás. Esa es una de sus funciones principales: lo cómico crea grupo, unión entre las personas que participan de la risa. Pero, ¿cómo creamos lo cómico? Para Bergson, es imprescindible producir “une anesthésie momentanée du coeur” (1991, 4), de tal manera que cuando se ha formado ese estado de insensibilidad se puede percibir lo cómico de forma general. Lo cómico desaparece si hay algo que nos conmueve.

En el teatro se utilizan dos procedimientos que impiden que nos conmovamos: aislar el sentimiento que se le supone al personaje (este se convierte en un parásito) y concentrar nuestra atención sobre las actitudes, movimientos y conversaciones, no sobre los actos. Este aislamiento nos expone al ridículo porque nos automatiza, nos cosifica, nos empareja

⁷ Capta la benevolencia del auditorio, confunde al adversario y sobre todo atempera los ánimos deshaciendo lúdicamente una situación hostil.

⁸ Desvaneciendo no pocas veces el odio y la ira.

con los títeres. Se pierde la vida misma y, por ello, es tan frecuente, como señala Bergson⁹, que lo cómico se refiera a las costumbres, a las ideas, es decir, a los prejuicios de cualquier sociedad.

Orlando Hernández coincide con Bergson en esa comprensión de lo cómico, y de esta manera alude en el *Diario de Las Palmas*, el 27 de julio de 1964, al estado de insensibilidad que debe haber para que lo produzca: “Ya sabemos que donde hay ternura no puede haber carcajada”. También para nuestro dramaturgo la risa tiene una función social: al ser compartida se convierte en acto social, porque a través de ella el individuo se evade de la tensión trágica, y en tanto que esa tensión es compartida por un grupo social, también tendrá una finalidad social, evadirse de una situación hostil por medio de lo cómico. Dice el dramaturgo en el mismo artículo citado anteriormente sobre la esencia socarrona del isleño: “Filósofo de ‘sombbrero gacho’ o pañuelo amarrado y pañoleta que, con sus pastosas pero acertadas ‘salidas’, enfría el clima de la posible tragedia” (Hernández 1964). Esta actitud conformista marcará su devenir como pueblo.

Por tanto, en este teatro costumbrista se representa un imaginario colectivo, una manera de vivir lo cómico, que no solo procura una diversión inocente, una carcajada terapéutica, un ingenio que se maneja para sofocar una realidad opresora, sino que fundamentalmente la intención del creador es humillar¹⁰, corregir la esterilidad de una sociedad parásita a través de la exposición de unos caracteres tipo.

Para Llera (1998, 4) esta es la finalidad de la sátira: humillar y de ahí corregir. Por esto, precisamente, distingue la sátira de la invectiva, en su planteamiento ético y no en el humor. Desde la invectiva no hay finalidad de corrección, sino de denigrar y negar cualquier posibilidad de salvación; la sátira invierte precisamente estos valores. Esto puede suponer la ‘ética de la construcción’ (sátira) o la ‘ética de deconstrucción’ (invectiva). Una corrige los excesos para que sirva al bien común; la otra descompone la norma moral para destruir el cuerpo agónico de un enfermo sin solución social.

Otra cuestión es que la sátira consiga *movere* al espectador que atiende a la representación. Sin lugar a dudas, la sátira, a través de la exageración, consigue la parodia y esta provocará la carcajada visceral que todos, sin compasión, aguardamos que nos despierten como un acto de liberación social, como un acto de distensión social y moral.

Si a partir de aquí aparecen reflexiones en los medios de comunicación, se habrá obtenido un eco social que siempre desea el autor, no solo satisfacer el entretenimiento, el *otium* público, sino también denunciar la corrupción establecida en la sociedad que refleja. Sin embargo, el satírico no propone una solución concreta, no ideologiza sobre la materia tratada, sino que vuelca sobre el escenario, desde la distancia de una mirada externa, el deterioro de las reglas sociales, el deterioro de los comportamientos enfermos, la banalidad del ser humano.

En determinados momentos de la obra no existe humor en la interrelación entre los personajes, sí existe humor en la actitud del dramaturgo al exponer a un público, inmerso en el mismo contexto referencial que los personajes, a través de la mimesis la capacidad de invectiva y de agresión verbal que todos los actantes reproducen sobre el escenario. Los personajes demuestran una complacencia, no sólo en la ironía y en la sátira, sino también

⁹ “Todo el que se aísla se expone al ridículo, porque lo cómico está constituido en gran parte por ese aislamiento mismo. Así se explica que lo cómico se refiera con tanta frecuencia a las costumbres, a las ideas; hablando sin rodeos, a los prejuicios de una sociedad” (2008, 100).

¹⁰ Dice Bergson que la risa no es solo un placer exclusivamente estético, sino que en ese placer también entra la intención que tiene la sociedad, incluso nosotros mismos, de humillarnos y por ello, de corregirnos (2008, 98-99).

en la invectiva más cruel. El ingenio, la hipérbole, el símil, la metáfora, recomponen, desde el habla popular, un conglomerado paródico que termina en el absurdo.

3. Manifestaciones de lo cómico.

Si partimos de la idea central de Bergson de que el vicio cómico es el personaje central de la comedia del cual penden los demás personajes de carne y hueso, se podría afirmar que en ...*Y llovió en Los Arbejales* el vicio cómico es el egoísmo atroz, la vanidad con la que defienden los personajes su situación enferma: Rafael está orgulloso de su forma de vida, solo quiere modificar su situación económica, no su forma de vivir; igualmente ocurre con Bartolo, que anhela el cargo político de alcalde para satisfacer su vanidad personal; por otro lado, las mujeres muestran el papel secundario que juegan en esta sociedad, sufren las ataduras sociales que vienen impuestas por la opinión de sus vecinos. En definitiva, el conformismo triunfa frente a la dramática realidad de su situación personal y social.

La obra expone una manera de ser que se resuelve en la intrascendencia: el conflicto persiste en la comunidad representada hasta que alguien ha reaccionado ante los condicionantes externos (falta de lluvia) y ante los condicionantes internos (el humor es suficiente para evadirnos del problema perenne que nos presiona como un fatuo indeleble).

La tensión se mantiene de forma automática en la obra, todos sufren la falta de lluvia, pero la elasticidad no fluye en los personajes. Estos no se adaptan a las circunstancias, huyen de ellas. Salvo uno, Bartolo, que movido por su vanidad decide arriesgarse, buscar una solución, para triunfar ante su pueblo:

BARTOLO.- Pos Rafaé, tengo un proyecto...

RAFAEL.- ¿Otro?

BARTOLO.- Otro, pero... pa cosechar flores y frutos con tanta abundancia que pueda poner una plaza de mercao de baratillo.

RAFAEL.- Eso del baratillo lo veo difícil.

BARTOLO.- No te lo creas, va a haber pas y plátanos para todos. (1968, 66)

Así, podemos comprobar que la 'vanidad profesional' se manifiesta en Bartolo cuando solicita a Mané que no se dirija a él como Bartolo, sino como Bartolomé (ahora es alcalde). Desea distanciarse, separarse de sus conciudadanos, porque ha surgido la vanidad que tiende a la solemnidad en un oficio que encierra una alta dosis de 'charlatanismo'. Según Bergson, cuanto más dudoso sea un oficio, quienes se dedican a él se creen investidos de cierto sacerdocio al que se tienen que inclinar los demás. Desde la solemnidad del cargo obtenemos la visión, la ilusión, de que es el pueblo el que se ha hecho para el alcalde y no al revés. El efecto paródico lo transmite la pausa y el rasgo prosódico de intensidad que remarca la última sílaba de su antropónimo ("Bartolo" frente a "Bartolo...mé"). Los antropónimos se acortan en el lenguaje familiar, pero recuperan su forma completa para cumplir una función ritual, social, que distinga al sujeto aludido. No hay mayor exaltación de la personalidad que ese 'me' que forma parte de la palabra del que la pronuncia, definiendo semántica y fónicamente la vanidad del personaje:

MANÉ.- (*Viene vestido como botones de un hotel, aunque sea una especie de ordenanza de Bartolo*). ¿Etá don Artolo?

BARTOLO.- Mé. De ahora en adelante me llamo Bartolo... mé.

MANÉ.- Mé. ¡jil, me dieron etopauté. (*Le entrega un pliego que saca del seno*). (1968, 27)

La caracterización se completa en determinadas ocasiones con el uso de la terminología propia del oficio que ejerce el personaje. Bartolo y Panchita coinciden en casa de Rafael. Los dos han ido a buscar el calzado que debía estar arreglado. Bartolo fue pretendiente de Panchita, pero nunca se decidió a formalizar la relación. En el diálogo siguiente podemos

observar cómo Bartolo combina dos realidades diferentes para definir el carácter del zapatero al identificarse la acción que ejecuta (Rafael clava un tacón con puntas) con los términos que utilizan los demás para definirlo (“¡Siempre estás tirando puntitas!”). Por tanto, podemos comprobar cómo la terminología empleada para describir una acción particular del oficio de zapatero se transpone metafóricamente para definir particularidades de carácter del personaje, intensificando el rasgo sarcástico con el empleo del diminutivo:

BARTOLO.- (*Entrando*). ¿Ya están mis cholas arregladas, Rafaé?
 RAFAEL.- ¡Oh! lo que faltaba pa terminar de cagasla. Pa el lunes las tienes, sin falta.
 BARTOLO.- Mira a ver, porque estoy engañando al cielo con estas botas.
 RAFAEL.- (*Por Pancha*). ¡Si engañarasnaa más que al cielo!...
 BARTOLO.- ¡Siempre estás tirando puntitas! (*Esto lo dice mientras clava un tacón Maestro Rafael*).
 RAFAEL.- Puntitas, no; pero yo creo que ustedes se pusieron de acuerdo pa verse, con la disculpa de los zapatos. (1968, 6-7)

En otros momentos, la expresión sarcástica se vierte con violencia sobre uno de los personajes. Normalmente es en el ámbito familiar donde se muestra el lenguaje con toda su fuerza mordaz. Frasquita acusa a su marido de esta manera: “¡Siempre estás poniendo parches con la lengua, y la lezna aparaa!” (1968, 10).

La vanidad es una de las aristas de la insociabilidad de los personajes. De aquí procede el enfrentamiento de dos obstinaciones, que de forma reiterativa y automática se oponen como mecanismos independientes durante toda la obra.

La falta de ‘permeabilidad social’, es decir, la indisposición a la transigencia, a la propiedad de intercambiar emociones, sentimientos e ideas que penetren en el otro, que influyan en uno mismo, provoca un automatismo, una deshumanización, que irradia una carcajada áspera en el espectador. Este recurso se utilizará en acciones reiteradas por diferentes personajes, por ejemplo: el enfrentamiento que persiste durante toda la obra entre la obstinación de Panchita, que requiere a Maestro Rafael que le arregle cuanto antes los zapatos de su sobrina, y, por otro lado, la obstinación de Maestro Rafael, que salta como un resorte para responder de forma evasiva que pronto los tendrá arreglados. Esta confrontación generará otra cualidad de la personalidad del zapatero: la pereza.

PANCHITA.- (*Reparando en el tiempo perdido*). ¡Jesús!, que se me va la tarde y yo sin dar un agujazo. Ya sabe que esta tardecita vengo a buscar los zapatos.
 RAFAEL.- Pero al sopuesto, bien sopuestito; y si no están terminaos te llevas las botas de maestro Manué que hace días que están arregladas y no ha venío a buscarlas, porque al moo no ha cobrao los cuartos de las cebollas. (1968, 5-6)

También la obstinación de Maestro Rafael por conseguir las escrituras de su casa y de unos solares de su propiedad (su esposa las tiene guardadas) para vender su patrimonio y así enriquecerse se enfrenta con la obstinada negación de ella a entregárselas. A cada respuesta negativa de Frasquita, Rafael le contesta con una insolencia. Al maestro zapatero le remueve más su egoísmo, su pereza y su avaricia que las emociones que pueda sentir la esposa:

RAFAEL.- (*Entrando con una carpeta debajo del brazo*). Frasca, ¿tú sabes dónde están las escrituras de la casa?
 FRASQUITA.- ¿De qué casa?
 [...]
 FRASQUITA.- ¿Las escrituras? ¿Y pa qué quieres tú las escrituras?
 RAFAEL.- Pa sacaslas al viento, pa que no se las coma la polilla.
 FRASQUITA.- La polilla no tiene dientes, y del baúl no se saca un papel ni que venga a buscarlo el Jugo de Primera Instancia. (1968, 62)

La ridiculización de la sociedad –ahora no se vierte sobre un personaje concreto– se consigue a través de una ceremonia social (costumbrismo) que disfraza a toda la comunidad (las rogativas y la toma de posesión de la alcaldía). Bergson afirma que la idea de una sociedad que se disfraza –*d'une mascarade social*– nos causará risa porque nuestra atención se concentrará en el aspecto formal, aislado de su materia: solo apreciaremos lo que tiene de ceremonioso. Las acotaciones del dramaturgo incidirán sobre este aspecto para guiar nuestra visión hacia esta perspectiva. Pero como la comicidad que el lenguaje expresa responde a la comicidad de las acciones y de las situaciones, la parodia se completará en el plano lingüístico con una serie de intervenciones y réplicas de los personajes repletas de tópicos y formulismos. Lo que a su vez muestra la rigidez, lo automático, en el lenguaje. La frase resultará cómica al introducir una idea absurda (bien por expresar un burdo error o por relacionar términos contrarios) en una frase conocida.

Justamente es lo que nos pinta el dramaturgo en la escena donde se ensaya el acto solemne del nombramiento de alcalde. Fijémonos cómo degenera la conversación entre Mané, Bartolo y Rafael, hasta llegar al absurdo, cuando Bartolo propone que se lleve al cuartelillo a la gallina de la tía de Mané por no cumplir con la petición de Rafael: “Que toas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas” (1968, 27). Se trata de que Bartolo tome buenas claras de huevo para que pueda conseguir una voz clara y nítida ante el discurso que tiene que dar al pueblo. La rusticidad de los personajes viene acompañada de una precisa degradación de la solemnidad del acto, algo que matiza el autor en la propia acotación: “como si leyera un edicto” (1968, 27). Estamos, por tanto, ante la parodia de un acto social y político:

BARTOLO.- (*Después de examinarlo con visible emoción*). ¡El descurso, Rafaé! ¡Y yo sin tomarme la clara de güevo pa aclararme la voz!
 RAFAEL.- Por eso no te apures; ahora mismito se manda que toas las gallinas de Los Arbejales pongan un güevo con dos ñemas. (*Esto lo dice como si leyera un edicto*).
 MANÉ.- La allina de mi tía está clueca.
 BARTOLO.- ¡Al cuartelillo con la gallina!
 RAFAEL.- No encomiences con calenturas, que puees sancochar los güevos. (1968, 27)

Así, el lenguaje no solo es manifestación de acciones cómicas, sino que también se resuelve como el recurso más importante para crear la comicidad. La parodia del mismo lenguaje tensa hasta lo inaudito las posibilidades creativas del código hasta dislocar los sonidos y por ende los significados más inverosímiles. Estos juegos lúdicos, que van desde la inconsciencia hasta la plena consciencia de la parodia del lenguaje mismo, pueden observarse en el emigrante árabe, que con su dislocación y variación fónica de los sonidos (no distingue entre [b] y [p]) consigue el extrañamiento del propio código y una multiplicidad de significados incongruentes: “batirme el corazón” (1968, 35), en lugar de ‘partirme el corazón’, o “echarme un berro” (1968, 17), en lugar de ‘echarme un perro’.

Finalmente, el dramaturgo nos plantea a través de la mostración de dos universos (el mundo rural y la capital –el puerto–) la incomunicación que trasciende hasta el propio lenguaje. El idioma se moldea según los elementos circundantes de nuestra realidad, por el entorno físico, también por el ideológico. Tanto uno como otro distancian a Pipo del resto de los personajes rurales. Pipo, el novio de Chanita, entra en escena. Ha venido a visitar a su novia y en el diálogo que se produce entre él, Panchita y Chanita se opone una visión hedonista de la vida (defendida por él) frente a una visión conservadora (defendida por ellas), basada en el trabajo, el ahorro y la opinión que tienen los demás sobre uno mismo. Pipo intenta explicar a Panchita y Chanita su forma de vivir, sin embargo, el mismo lenguaje origina una diversidad de interpretaciones que lleva a la confusión cómica: la jerga que maneja Pipo y el habla rural de las mujeres expresan universos más distantes que el espacio geográfico que los separa:

PIPO.- No hace falta que lo jure. Si las conociera, las tías extranjeras son de abute.
PANCHITA.- Yo no sé lo que será el abute ese, pero me lo figuro.
PIPO.- Quiere decir que son tías chachi.
CHANITA.- Más tranquilas estamos así. (1968, 41)

Y de nuevo Pipo tiene que aclarar el significado de sus expresiones:

PIPO.- Eso era antes, pero ya me estoy yendo a sobar mucho más temprano.
PANCHITA.- ¿Y qué es lo que soba, usté?
CHANITA.- ¡Él sabrá! (*Enfadada*). ¡Pero déjelo, que ya le pesará!
PIPO.- ¡No te mosquees, que no es nada de “eso”!
PANCHITA.- Pues ella, si le dice que toas las noches se va a sobar, como usté no será panadero...
PIPO.- ¡Cambullonero, y gracias! ¡Lo que pasa es que la gente del campo es más mal pensaa!
PANCHITA.- No es eso, hombre, sino que como siempre hemos oído decir: Dime con quién andas y te diré quién sos, y como usté habló de mujeres extranjeras, pensó una: Dime con quién andas y te diré lo que jaces.
PIPO.- Pues están equivocadas, porque sobar es dormir. Así decimos en el Puerto antes de marcharnos a sobar. (1968, 42)

Conclusiones

Hemos comprobado que Hernández asume las ideas de Bergson: la risa implica falta de emoción, es un hecho social y tiene una función correctora sobre la sociedad a través de la humillación. Además, el dramaturgo utiliza muchos de los procedimientos que había estipulado el filósofo para la creación de lo cómico y que son plenamente válidos en esta pieza: el enfrentamiento mecánico de dos obstinaciones, la insociabilidad, la vanidad profesional, la transposición metafórica, la pluralidad de significados incongruentes derivados de una pronunciación incorrecta, el absurdo de una mascarada social y la parodia que se obtiene al transponer lo solemne al tono familiar. El vicio cómico es el rasgo común que une a todos estos personajes, por lo demás moldeados desde una estimable cantidad de insensibilidad, muestra de una cosificación que determina la insociabilidad que los empareja a unos simples títeres. El ingenio de cada personaje se condensa en el propio lenguaje, que se retuerce, se descompone y se altera para que resulte cómico. El autor nos propone una risa reflexiva, más interior que exterior, más consciente que impulsiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemany, Luis. *El teatro en Canarias: notas para una historia*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura, 1996.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 6ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Cicero, Marcus Tullius. *M. Tullii Ciceronis Ad Q. Fratrem Dialogi Tres De Oratore*. Novi-Eboraci [New York]: F. et R. Lockwood, 1832.
<https://hdl.handle.net/2027/njp.32101059161982>, consultado el 20 de enero, 2017.

- Fernández, Rafael. *Teatro Canario (siglo XVI al XX)*. 2 Vol. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 1991.
- Hernández, Orlando. “Humor y costumbrismo”. *Diario de Las Palmas*, 27 de julio, 1964. <http://jable.ulpgc.es.bibproxy.ulpgc.es/jable/>, consultado el 14 de octubre, 2016. Documentación obtenida de *Jable. Archivo de prensa digital de la ULPGC*.
- Hernández, Orlando. ...*Y llovió en Los Arbejales: tragicomedia en tres actos*. Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1968. <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/1254>. Documentación obtenida de *Memoria digital de Canarias (mdC)*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Larra, Mariano José de. “De la sátira y de los satíricos”. *El Español* 123 (1836). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z941>, consultado el 13 de enero, 2017.
- Llera, José Antonio. “Prolegómenos para una teoría de la sátira”. *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 9-10 (1998): 281-293. <http://eprints.ucm.es/13140/>, consultado el 14 de octubre, 2016.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano*. Traducido por Rollín. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799. <https://hdl.handle.net/2027/ucm.5321933559>, consultado el 20 de enero, 2017.