INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.

4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.

5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

University
Microfilms
International

300 N. Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

8423089

Martinez, Herminio

EL ARTE GROTESCO EN LAS TRAGEDIAS GROTESCAS DE ARNICHES Y LOS ESPERPENTOS DE VALLE-INCLAN. (SPANISH TEXT)

City University of New York PH.D. 1984

University Microfilms International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1983

by

Martinez, Herminio

All Rights Reserved

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

EL ARTE GROTESCO EN LAS TRAGEDIAS GROTESCAS DE ARNICHES

y

LOS ESPERPENTOS DE VALLE-INCLÁN

por

Herminio Martínez

A dissertation submitted to the Graduate Faculty of the Spanish Department in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1983

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

COPYRIGHT BY

HERMINIO MARTINEZ

1983

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

March 8, 1984
date

Martin Rozich
Chairman of Examining Committee

March 8, 1984
date

Martin Rozich
Executive Officer

Thomas Mermall

Emilio González

Supervisory Committee

The City University of New York

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Abstract

by

Herminio Martinez

Adviser: Professor Martin Nozick

In the history of Spanish literature the esperpentos of Ramon del Valle-Inclan and the tragedias grotescas of Carlos Arniches represent two of the best examples of the multiple manifestations of the grotesque in contemporary Spanish drama. Similarities between the tragedias grotescas and the esperpentos are evident not only in the predominant themes of these works, but also in the concept of the modern tragic hero, in the deforming techniques utilized by both authors, and in their manipulation of language to express the chaos and distortions of Spanish society.

The present study contains a detailed history of the grotesque in art and literature, a detailed analysis of the theories of the grotesque most widely recognized, and a brief review of the grotesque tradition in Spanish literature and art. The dramatic techniques and linguistic innovations present in the works of Arniches and Valle-Inclan are examined utilizing this theoretical framework established in the first chapters of the study.

The grotesque, as a general rule, flourishes during periods of significant social and political upheaval and, in most instances, represents an effort by the artist to express the contradictions of the surrounding

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

world, the absurd and defenseless condition of the hero, and the irrational forces and conflicting emotions which govern his behavior. Consequently, the present study examines the social and political events which drastically transformed Spanish society during the first decades of the twentieth century; it establishes the impact of the events in the lives of Arniches and Valle-Inclan; and, finally, draws parallels between the treatment of social reality in the works of both authors.

The last section of the study traces the possible influence of popular dramatic literature, and in particular the genero chico, in the tragedias grotescas and the esperpentos. In addition, a comparison of the linguistic creations of Arniches and Valle-Inclan is included.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ÍNDICE

Introducción viii

PRIMER CAPÍTULO - PERSPECTIVA HISTÓRICA DEL GROTESCO 1

El grotesco durante los siglos 15, 16 y 17 8

El grotesco en los siglos 18 y 19 17

El grotesco en el siglo 20 31

Manifestaciones del grotesco contemporáneo: el teatro . . 39

Notas al primer capítulo 45

SEGUNDO CAPÍTULO - ARNICHES, VALLE-INCLÁN Y SU CIRCUNSTANCIA HISTÓRICA 50

Arniches, Valle-Inclán y la Generación del '98 61

Arniches, Valle-Inclán y el teatro de su época 72

Arniches, Valle-Inclán y el teatro mundial: el expresionismo y el teatro del grotesco 88

El teatro grotesco 95

Notas al segundo capítulo 101

TERCER CAPÍTULO - LA CRÍTICA SOCIAL EN LAS TRAGEDIAS GROTESCAS Y LOS ESPERPENTOS 108

El mundo oficial y burocrático 123

La burocracia española: "Luces de bohemia" y "El señor Badanas" 125

La aristocracia: "La condesa está triste," "El señor Badanas," "La hija del capitán," "La locura de don Juan," "Luces de bohemia". 133

Notas al tercer capítulo. 141

CUARTO CAPÍTULO - LA TEMÁTICA EXISTENCIAL. 145

La inautenticidad 146

La imposibilidad del amor 162

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

INDICE

La indiferencia 177

Notas al cuarto capítulo. 188

QUINTO CAPÍTULO - EL LENGUAJE Y LA LITERATURA POPULAR EN LAS TRAGEDIAS GROTESCAS Y LOS ESPERPENTOS 192

El lenguaje en las tragedias grotescas y los esperpentos. . 199

La literatura popular 205

La literatura paródica 211

Notas al quinto capítulo. 219

Conclusión 222

Bibliografía 224

I. Bibliografía general 224

II. Bibliografía sobre el arte grotesco 231

III. Bibliografía sobre Carlos Arniches 236

IV. Bibliografía sobre Ramón de Valle-Inclán 238

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Introducción

La tradición crítica del grotesco, a pesar de ser de las más ricas en la historia del arte universal, es una de las menos estudiada, imprecisamente definida, y incluso erróneamente interpretada. Esta aparente contradicción entre la importancia del grotesco en la historia del arte y las deficiencias y limitaciones de los estudios críticos es, al menos parcialmente, atribuible a la indiscutible confusión ocasionada por los numerosos puntos de contacto que existen entre el grotesco y las más destacadas corrientes estéticas. En numerosas ocasiones producciones artísticas pertenecientes a la tradición del grotesco han sido estudiadas desde los postulados de una ú otra corriente estética menoscabando en el proceso la importancia de los recursos estilísticos, temas, y fuentes de inspiración más importantes del arte grotesco.

En términos generales el grotesco, tanto en el arte como la literatura, produce sus más logradas producciones en épocas de significantes cambios políticos y sociales. En estos momentos de crisis el grotesco sirve para expresar los elementos conflictivos predominantes en la sociedad, criticar la estructura político-social y, simultáneamente, exponer los temores y conflictos existenciales que producen en el hombre dichas transformaciones.

El significante florecimiento del grotesco en el arte y la literatura española durante las primeras décadas del siglo veinte coincide cronológicamente con la evolución general del arte europeo de principios de siglo hacia nuevas formas estéticas que adecuadamente expresen los conflictos del hombre y la sociedad contemporánea. En este sentido las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

producciones del teatro italiano del grotesco, el expresionismo alemán, los esperpentos de Valle-Inclán, las tragedias grotescas de Arniches, y las greguerías de Gómez de la Serna responden a un espíritu análogo que caracteriza al hombre del siglo veinte. Dicho espíritu, en términos generales, es directamente atribuible a los triunfos de la revolución científica e industrial, el ascenso de la burguesía y los valores burgueses, los movimientos revolucionarios, los conflictos nacionales e internacionales, y el creciente desengaño filosófico, existencial, y religioso.

Las transformaciones sociales previamente mencionadas despiertan en el hombre un profundo sentimiento de alienación, desengaño, con las instituciones antes consideradas sagradas, y una nueva conciencia del absurdo que gobierna las relaciones humanas. El carácter conflictivo del hombre contemporáneo se manifiesta en el grotesco mediante la radical oposición entre su conducta social (la máscara) y su personalidad mas íntima (el rostro); entre lo convenido (lo oficial) y lo verdadero (lo escamoteado); entre lo heroico (fantástico) y la realidad (colectiva); entre la realidad superficial y la que explica las causas del comportamiento humano.

El primer capítulo de este estudio contiene un detallado análisis del grotesco en el arte y la literatura mundial y, simultáneamente, una síntesis de las múltiples definiciones del grotesco desarrolladas por la crítica. Las características más distintivas del grotesco contemporáneo sirven de punto de partida al análisis de la temática y estética de las producciones grotescas de Arniches y Valle-Inclán.

En el segundo capítulo se estudian en detalle las condiciones político-sociales vigentes en España durante las primeras décadas del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

siglo veinte, el impacto de dichas condiciones en la vida personal y profesional de Arniches y Valle-Inclán y, finalmente, la indiscutible influencia de dichas condiciones en la concepción de las tragedias grotescas y los esperpentos. A lo largo del capítulo se establecen asimismo paralelismos estilísticos y temáticos con las manifestaciones del grotesco en la tradición artística española, y con el arte y la literatura mundial.

El capítulo tercero constituye un análisis comparativo del trasfondo social presente en las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán. En particular se estudian los recursos estilísticos utilizados por ambos autores para expresar los absurdos valores de aristocrátas, burocrátas, políticos, y militares.

En el cuarto capítulo se estudia detalladamente la temática existencial contenida en las tragedias grotescas y los esperpentos: la inautenticidad personal y social, la imposibilidad del amor, la incomunicabilidad de las almas, la alienación y la conciencia del absurdo.

El último capítulo analiza la influencia del género chico y la literatura popular en las tragedias grotescas y los esperpentos, el proceso creativo a que Arniches y Valle-Inclán someten el lenguaje, y las fuentes utilizadas por ambos autores para desarrollar el lenguaje de sus producciones.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

PRIMER CAPÍTULO

PERSPECTIVA HISTÓRICA DEL GROTESCO

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Perspectiva histórica del grotesco

En la historia del arte universal el grotesco representa una de las tradiciones más ricas y, desafortunadamente, durante largo tiempo menos estudiadas y mal comprendidas. La ausencia de un estudio definitivo sobre el grotesco es en parte atribuible a los numerosos recursos estilísticos y temáticos que el grotesco comparte con otras categorías estéticas (por ejemplo, lo absurdo, lo fantástico, lo macabro, lo cómico, la caricatura, etc.). Estas coincidencias estilísticas y temáticas hacen difícil de precisar los límites del grotesco como categoría estetica, y, en muchos casos, justifica la tendencia de la crítica a estudiar obras auténticamente "grotescas" como si fueran manifestaciones de otra estética, ignorando la tradición del grotesco a que dichas obras pertenecen.

La evolución semántica del término "grotesco" también ha contribuido considerablemente al desarrollo de las numerosas, y hasta contradictorias, teorías del grotesco formuladas por críticos artísticos y literarios. Los estudios más recientes sobre el arte grotesco (Barasch, Clayborough, Kayser, Jennings, etc.) señalan la falta de rigor con que el término "grotesco" ha sido utilizado. Asociado con las características de un estilo pictórico, el término subsecuentemente pasa a formar parte del vocabulario literario y popular adquiriendo en el proceso mayor valor expresivo, y, en muchos casos, connotaciones contradictorias:

> It has been used in the past to classify themes, genres, writers, characters, styles, a stylistic tradition and writing techniques. It now identifies a school of modern drama and is a critical term which, in addition to the above denotations, connotes pleasure in what was once painfully coarse, barbarous, immoral, incongruous and extravagant.[1]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La presencia del grotesco en el arte de todos los pueblos y épocas dificulta asimismo encuadrar la estética del grotesco dentro de un limitado marco cronológico que facilite su estudio. Para establecer los orígenes del arte grotesco tendriamos que remontarnos a las primeras manifestaciones artísticas del hombre. Al concebir y representar artísticamente a sus dioses, el hombre primitivo les asocia con los misteriosos fenómenos de la naturaleza, y les adscribe cualidades humanas combinadas con cualidades y características de los animales más temidos o admirados. Especialmente en sus representaciones de los dioses del mal, los malignos espíritus de sus enemigos, y las fantásticas criaturas que crea su imaginación, logran estos artistas producir criaturas anormales típicas del arte grotesco.

Obviamente no podemos hablar de una concepción estética del grotesco en el arte de los pueblos primitivos, pero la presencia de elementos grotescos en tradiciones artísticas tan radicalmente diferentes como la china, japonesa, etrusca, germánica, polinesa, azteca, maya, etc. parece justificar la teoría de Lee Byron Jennings acerca de la predisposición natural del hombre para el grotesco. Según Jennings, el grotesco no es exclusivo del mundo contemporáneo, ni requiere un alto grado de sofisticación para su desarrollo. La presencia de elementos grotescos en el arte de los pueblos primitivos constituye para dicho autor el mejor argumento "against an origin of the grotesque in sophisticated contemplations of the world and its ways."[2]

La tradición del grotesco es, pues muy anterior al siglo quince, fecha en que por primera vez se acuña el vocablo "grotesco" para definir un estilo pictórico de características específicas. Los historiadores del arte universal han establecido con suficiente exactitud la pre-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sencia del grotesco en el arte pre-clásico, y en numerosas manifestaciones del arte medieval occidental:

> . . . the medieval grotesque, even from its Romanesque beginnings, like medieval art generally, builds in part upon the classic forms passed on to it. Among these forms there are, for example, monsters like centaurs, sirens, mermaids, and so called grylles. . . . That the medieval creative spirit did not spring into being without a background is of course to be recognized.[3]

El arte religioso medieval utiliza el grotesco en representaciones de temas bíblicos y didáctico-religiosos. En los monasterios, claustros y otros centros religiosos en Europa existen numerosos ejemplos de lo que ya en 1125 San Bernardo de Clairvaux denominó "a wonderful sort of hideous beauty and beautiful deformity,"[4] y que el fundador de la orden considera un obstáculo a la meditación religiosa, pues capta la atención e imaginación de los religiosos. Los artistas del Medioevo, mediante la exageración, deformación y combinación de elementos humanos, animales y vegetales, logran impartir mayor expresividad, dramatismo y valor didáctico a sus representaciones del diablo, el infierno, los pecados, las herejías, las tentaciones, las supersticiones de la época, etc. En el arte y la arquitectura española existen numerosas manifestaciones del grotesco medieval que, como sucede con toda la tradición grotesca española, no han sido adecuadamente estudiadas. Posiblemente las más antiguas producciones del grotesco medieval español se encuentran en los capiteles del claustro de Santo Domingo de Silas (1076), en el pórtico de la iglesia de San Isidro de León (1054-63), y en la iglesia de la Magdalena construída en Zamora durante el siglo doce.[5] En las portadas de la catedral de Santiago de Compostela (1075-1128) existen también numerosos ejemplos de representaciones didáctico-religiosas que utilizan la deformación, y combinan elementos del mundo vegetal y animal para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

representar al diablo, sus tentaciones, y el castigo de los pecadores. Emilio Camps Cazarla nos ofrece la siguiente descripción de una de dichas representaciones:

> La escena tiene unidad y da una sensación trágica perfectamente lograda, incluso acentuando la repulsión inspirada por los diablos, con cuerpos simiescos, que contrastan con los desnudos de los pecadores, y con cabezas inmensamente expresivas de ferosidad, abiertas sus enormes y desdentadas bocas, y uno de ellos con unas narices deformes y un crestón resaltado en el cráneo, como recuerdo de un ave de rapiña.[6]

Entre las manifestaciones del grotesco medieval se destacan las numerosas representaciones, tanto plásticas como literarias de la Danza de la muerte. Dichas representaciones adquirieron gran popularidad en toda Europa, y, especialmente, en España, donde se produjo la más lograda representación artística del tema. En general, todas las representaciones de la danza presentan una visión grotesca de las tribulaciones de los condenados al infierno. El macabro y feroz humorismo de estas producciones, las severas amonestaciones a los condenados, la exageración de detalles dramáticos, y el predominio de elementos repugnantes y horroríficos producen en el espectador una ambivalencia emotiva característica del arte grotesco. Para Lee Bryon Jennings las representaciones de la danza de la muerte constituyen un ejemplo primordial del grotesco:

> A prime example of the grotesque situation is the dance of death or skeleton's dance. The distortion here penetrates to the foundation of existence; the boundary between the living and the dead, the ritual and the inert is broken down. The menace of decay and the collapse of our existence is made only too prominent. . . .[7]

El tema de la muerte se manifiesta en todas las épocas y géneros del arte español--pensemos en las pinturas de Valdés Leal, las escenas de la Inquisición de Eugenio Lucas, los grabados de Goya y de Solana, las estrofas de Jorge Manrique, los sonetos fúnebres de Góngora y Quevedo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

etc.--y constituye uno de los rasgos más distintivos del arte y la literatura española. En su libro La muerte y la pintura española, Manuel Sánchez-Camargo ha documentado la presencia del tema mortuario en pinturas, devocionarios, esculturales, grabados, etc. Según Sánchez-Camargo, esta obsesión por el tema de la muerte es directamente atribuible a las preocupaciones ascético-religiosas que tanta influencia han tenido en todos los aspectos de la vida cultural española:

> El vivir es una consecuencia subordinada a la muerte. No es la pintura solamente la que recoge lo que interesa salvar y propagar; es la literatura, la imaginería, la arquitectura y la música que adolecen de parecidas características.[8]

La preocupación por la muerte, y la marcada predilección por el realismo más crudo que caracteriza el arte y la literatura española, han producido innumerables obras que intentan reproducir el impacto del momento de la muerte, el temor de los moribundos, y el arrepentimiento de los condenados al infierno. La deformación física, la distorsión de la realidad, el elemento horrorífico inherente al tema, y el constante juego de contrastes producen en el espectador una ambivalencia emotiva tradicionalmente asociada con el arte grotesco.

El tema didáctico-religioso de la fugacidad de la existencia, que constituye otra de las constantes temáticas del arte español, ha inspirado numerosas obras de carácter auténticamente grotesco. En dichas obras los artistas españoles utilizan la deformación, desrealización y deshumanización para expresar la fugacidad del tiempo y lo absurdo de las pretensiones del hombre.

El limitado número de estudios sobre el arte grotesco medieval, y el desacuerdo de los críticos en cuanto a su existencia y peculiaridades, ejemplifica las dificultades inherentes de los estudios sobre dicho

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

arte. En su estudio, Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura, Wolfgang Kayser concluye que la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo.[9] Sin embargo, Kayser no aplica esta teoría al arte del Medievo, e implica que la "imagen del mundo cerrada" y el "acogedor orden" del Medievo imposibilitan la creación de un arte auténticamente grotesco.[10]

Frances K. Barasch mantiene que Kayser no ha considerado que el pensamiento del hombre medieval se encontraba profundamente influido por la creencia en los demonios y sus poderes; además, según Barasch, esta teoría presupone que para el hombre del Medievo no existían fuerzas incomprensibles e irracionales que mediante el grotesco podía proscribir y conjurar:

> . . . medieval artists drew and described and mimicked their demons and vices for the expressed purpose of subduing them, partly through ridicule and partly by declaring their abhorrence of them. In this respect, a relationship between modern and medieval grotesqueries is strongly suggested, but the precise nature of the grotesque is still a matter for exploration.[11]

La teoría del grotesco de Lee Byron Jennings, aunque éste no estudia concretamente el grotesco medieval, tampoco preculye la posibilidad de su existencia en una sociedad como la medieval, primordialmente regida por la fe. Para Jennings, el grotesco es inherente al hombre de todas las épocas y pertenece a "the demonic regions of the mind. . . it is immaterial whether boogies and demons come from beyond our existence or from deep within the mind, for ultimately these realms are one and the same."[12]

Thomas Wright, en su A History of Caricature and of Grotesque in Literature and Art, admite la relación entre la caricatura, lo monstruoso y el grotesco; y mantiene que el grotesco medieval, al igual que el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de los pueblos primitivos, es el resultado del gusto por lo burlesco y las deficientes técnicas artísticas de la época. El artista medieval, para que su obra sea debidamente interpretada, exagera hasta la deformación ciertos aspectos de su obra.[13]

El grotesco durante los siglos quince, diez y seis y diez y siete

El término "grotesco" es un derivado del italiano "grutta" o "grotta," nombre con que se dieron a conocer durante el siglo quince las estatuas, fuentes esculpidas, y restos de murales y techos al fresco y al stucco descubiertos en las ruinas de las Termas de Tito y en la casa del emperador romano Nerón (37-68 A.C.).[14] Los techos y murales descubiertos en dichas ruinas ostentaban elaboradas figuras geométricas, elementos fantásticos, y sobreimponían libremente motivos del mundo animal y vegetal. En su Description des Bains de Titus, el artista francés del siglo diez y ocho M. Ponce ofrece una de las más detalladas descripciones de dichos frescos:

> Les peintures des quatre murs sont parfaitement semblables, et ces peintures dans, le genre grotesque sont si bien conservées, qu'elles semblent faites de nos jours (1786). Elles sont divisées en trois parties. La première contre la corniche représente une perspective d'architecture: on y voit des pilastres, des colonnes, de petites figures en façon de camées, et des tribunes peintes en couleur rousse. . . sur le devant desquelles sont posées des tourterelles. La seconde partie est sous-divisée en cinq panneaux, aussi peinte, en fonds roux. Ces panneaux sont entourés de méandres et de festoons: au milieu de chacun, est un petit sujet peint en noir, qui représente un masque, une tête de bélier; au-dessons de ces panneaux règne une frese en fond noire, formée de rosaces et de volutés. La finissent les peintures, et le reste des murs était revêtu des marbres les plus précieux dont on aperçoit encore quelques vestiges.[15]

Los grotescos adquirieron inmediatamente gran popularidad entre los artistas más destacados del Renacimiento italiano; este interés de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los renacentistas por el nuevo estilo pictórico les motivó a estudiar y reproducir en sus decoraciones de bibliotecas, catedrales y palacios las técnicas y motivos artísticos de los recién descubiertos murales.[16]

Entre los primeros artistas que imitaron el nuevo estilo "grotesco" se destacan Filippino Lippi y Pinturicchio; este último fué comisionado en 1502 por el Cardenal Todeschini Piccolomini para decorar con figuras "fantásticas" las bóvedas de la Biblioteca de Siena. El contrato que le fué otorgado con motivo de dicha labor es el primer documento conocido en que se utiliza el vocablo "grotesco" como sinónimo de un diseño artístico con características específicas:

> Item: sia tenuto et debba lavorare la volta da essa Libraria con quelle fantasie, colori et spartimenti, che piu vaga, piu bella, et vistosa indicara, di buoni, fini, et recipienti colori, a la forgia et disegni che hoggi chiamamo grottesche, con li campi variati, come piu belli et piu vagli saranno stimati.[17]

En 1515 Rafael Santi (1483-1520) decoró con ornamentos grotescos los planos de los pilastros en las lógias papales. En sus diseños, que representan una de las más logradas manifestaciones del grotesco renacentista, Rafael combinó acertadamente elementos del nuevo estilo con innovaciones propias. La gran importancia de sus grotescos no radica en la ya conocida combinación de flores, hojas y animales estilizados, sino "en el hecho de que se anularan en ese mundo las relaciones de la naturaleza."[18]

Los grotescos de Agostino Veneziano y Luca Signorelli evidencian mayor desarrollo de los elementos fantásticos y lúgubres del grotesco; en sus obras se entremezclan cuerpos mitad humano y animal con flores y plantas, la simetría desaparece, y existe gran desequilibrio en el uso de las proporciones.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El arte grotesco, originalmente inspirado por los extravagantes y fantásticos diseños de los antiguos, ofrece al artista renacentista un medio artístico para expresar libremente sus fantasías y temores. El término "sogni dei pittori" con que en el siglo diez y seis se conoce al grotesco, es para W. Kayser indicativo del elemento lúgubre que los renacentistas percibían en el arte grotesco. Al eliminar el orden existente en la realidad, la simetría, y el sentido de la proporción, el grotesco renacentista expresa "un aspecto siniestro y angustioso, en vista de un mundo en que se hallan suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad."[19]

En el siglo diez y seis el término "grotesco," hasta entonces asociado con la técnica artística de los frescos romanos, adquiere una connotación peyorativa que perdura hasta nuestros días. Esta evolución del vocablo es atribuible a la severa crítica a que fué sometido el nuevo arte. Los neoclasicistas del renacimiento, y en particular los seguidores de Vitrubio y su discípulo León Batista Alberti, rechazaron este arte por considerarlo opuesto a los cánones de la mímesis o reproducción realista. Para estos neoclascistas el arte grotesco es "fantástico," "sin armonía," "irregular," "indecoroso," "inmoral," "de mal gusto."[20]

Durante este siglo el término grotesco, previamente limitado al campo de las artes plásticas, se utiliza en la literatura y la crítica literaria para designar la confusión de dominios, desorden y desproporción que se considera la nota característica del grotesco. En este sentido lo utiliza Montaigne en sus Essais cuando denomina su estilo "grotesco," pues comparte el desorden, monstruosidad y rareza característica de este arte:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuivre il choisit le plus noble endroit et milieu de chaque paroi pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance; et le vide tour à tour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté. Que sont-ce ici aussi a la vérité que grotesques et corps monstreux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite, no proportion que fortuité?[21]

Durante el siglo diez y seis el grotesco extiende su influencia a otros países europeos, entre ellos España, ejerciendo su influencia en todas las artes ornamentales: el dibujo, el grabado, la pintura y los adornos. Los artistas españoles de los siglos diez y seis y diez y siete viajan a Italia para estudiar las obras maestras de los renacentistas italianos, los tesoros artísticos de la antigüedad romana, y los escritos de los preceptistas antiguos y contemporáneos. Al regresar a España estos artistas popularizan el nuevo arte mediante sus reproducciones de los grotescos italianos y antiguos, sus propias creaciones grotescas, y escritos semiteóricos que expresan su admiración por el nuevo estilo.

En 1526 Diego de Sagredo, el capellán de Juana la Loca, publicó el primer libro de arte impreso en España: Medidas del Romano.[22] Aunque de Sagredo se considera clásico, y seguidor de los principios de Vitrubio, admite "si no las fantasías peninsulares a lo menos los grutescos italianos."[23]

Entre los primeros tratados de pintura en español que hacen referencia al arte grotesco, se encuentran los Diálogos de la pintura antigua de Francisco de Holanda (1507-1584) escritos en portugués en 1548 y traducidos al español en 1563 por el pintor portugués Manuel Denis. En 1537 de Holanda fué enviado a Italia por Juan III de Portugal para "traer a Portugal robados los primeros y gentilezas de Italia para el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contentamiento del Rey y de los Infantes y del serenísimo Infante Don Luis."[24] Durante nueve años de Holanda recorrió Italia visitando las ruinas romanas, estudiando las técnicas del grotesco, y sosteniendo interesantes conversaciones con los pintores más prominentes de la época. En sus Diálogos de Holanda da amplias noticias sobre su viaje, expone las técnicas del arte grotesco, y se declara admirador en teoría y práctica de la escuela italiana y antigua:

> . . . de mostruosidades y animales y aves diferentes en los grutescos hicieron ellos cosas admirables y deleitosas y nuevas, las cuales pintaban en sus palacios al fresco.[25]

En su libro de Holanda hace referencia a las numerosas reproducciones de los grotescos italianos y romanos que más tarde incorporaría a su libro de diseños Antigüedades da Italia:

> Que pintura de estuque o grutesco se descrubre por estas grutas y antigüedades, ansí de Roma como de Puzol y de Bayas que no se hallen lo más escogido y más raro de ellas por mis cuadernos rasguñados.[26]

En su Arte de la pintura (1649), el pintor andaluz Francisco Pacheco señala la admiración popular por los grutescos italianos, indentifica el creciente número de artistas españoles y extranjeros que cultivan dicho arte, y, en general, demuestra un amplio conocimiento de las técnicas y recursos del arte grotesco.[27]

Pacheco manifiesta su admiración por la obra del clásico Vitrubio; sin embargo, no comparte la opinión de sus discípulos que perciben una contradicción fundamental entre el principio de la reproducción realista y las "disparatadas" fantasías de los grutescos. Aunque se adscribe al concepto de la reproducción realista, Pacheco mantiene que ciertas categorías, como los sueños, devaneos, grotescos, y fantasías de pintores, son imposibles de reproducir adecuadamente. Además los grutescos de los antiguos son dignos de admiración, pues "tienen gala y bizarría."

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La única objeción de Pacheco radica en el uso indiscriminado de los grutescos en obras y lugares de carácter religioso:

> . . . no se puede huir de los grabados y grutescos, aunque se debe guardar el decoro no pintando mascarones, sátiros ni bichos, en los templos ni en las cosas sagradas; reservando esto para los Camarines, Casas Reales y de Campo (si bien será lícito adornar con serafines, niños, pájaros y frutas) será conveniente no ser tan pródigo de los grutescos y punta de pincel, usando de ello en azanéfas, guarniciones y ropas de principales. . .[28]

Jusepe Martínez (1602-1682), pintor de Felipe IV, en su obra Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura muestra gran familiaridad con los grutescos españoles e italianos.[29] Sus referencias a la producción del artista francés M. Framinet parecen indicar que Martínez también conocía los grutescos que Freminet utilizó en los frescos de Fountainebleau. Los críticos han debatido la posibilidad de que Martínez visitase Francia al regresar de su viaje por Italia, o que simplemente conociera la obra del francés a través de otros artistas o tratados artísticos. Sin embargo, dichas referencias comprueban que la predilección por los grutescos se extendió por toda Europa, y que los artistas españoles entraron en contacto con dicho arte primordialmente como resultado de su contacto con Italia, pero también mediante sus relaciones con otros países de Europa.

Fray José de Sigüenza (1544?-1606) en su Historia de la Orden de los Jerónimos documenta el descubrimiento de los grotescos romanos, y esclarece la adopción de las variantes "grutesco" y "brutesco" con que dicho término subsecuentemente pasó al castellano:

> . . . por aurela hallado en aquellas grutas la llamaron grutesco, otros la llamaron brutesco, porque ven en ella diferencias de animales y monstruos, como satyros, siluanos, ninfas, leones, tigres, y mezclas de unos y de otros. . .[30]

Considera el padre Sigüenza más apropiado denominar al nuevo arte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"egypcio," pues los romanos adoptaron en sus obras la antigua tradición egipcia de utilizar animales y monstruos en sus decoraciones. La única diferencia radica en la mayor perfección formal de los grotescos romanos, y en la ausencia en estos del simbolismo filosófico-religioso que caracteriza el arte egypcio.

En su Historia, el padre Sigüenza incluye una minuciosa descripción de la historia del Monasterio del Escorial, su arquitectura, riquezas, reliquias y objetos de arte. En estas páginas, llenas de agudas observaciones para la historia del arte, el padre Sigüenza muestra su admiración por el arte grotesco, y nos ofrece detalladas descripciones de los grotescos utilizados por los artistas del convento. Este nuevo estilo de pintura, que "hemos de encontrar tantas veces en este edificio,"[31] fué utilizado ampliamente en la biblioteca del convento, en los capítulos, en la celda alta y baja del prior, y en numerosas otras partes del claustro. En su descripción de los grotescos del claustro escribe el padre Sigüenza:

> . . . por dentro destos marcos van corriendo por sus listras y compartimientos mil bizarrías y caprichos de grutescos (hemos de hablar con sus términos pues todo vino de Italia) donde se veen animales varios, aues extrañas, parnos de diversos colores colgados de architectura, frontespicios, cornijas, zimborias, sustentadas falsamente sobre palillos, y otras cien monerías propias desta suerte de pinturas que no pretende mas de deleytar la vista con esta vagueza.[32]

El padre Sigüenza declara asimismo su admiración por la obra de Jeroen Anthoniszoon van Aken (1450-1516), conocido en España con el seudónimo de El Bosco. Natural de Flandes, El Bosco encontró en España el ambiente espiritual y artístico propicio para la mejor interpretación de sus obras. El simbolismo religioso, las representaciones visionarias del pecado, y el énfasis en los aspectos más demoníacos del hombre constituyen la esencia de su arte, y justifican la admiración que su obra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

suscitó entre los españoles del período de la Contrarreforma.

En sus obras se acumulan monstruos bestiales, ángeles reducidos a insectos, diablos con alas de muerciélagos, y objetos que adquieren vida propia y se entremezclan con las formas más monstruosas de la vida animal. Toda su obra, y en particular las creaciones de la segunda época, representan un esfuerzo por captar la constante presencia del mal, las debilidades, malicias y contradicciones de la personalidad humana.

Su predilección por lo fantástico-monstruoso, y su inquietante visión de un mundo sin límites naturales y en proceso de destrucción han suscitado, aun entre sus contemporáneos, gran diversidad de opiniones. Mientras algunos críticos menosprecian su obra por "irreal" y "disparatada," otros, entre ellos el padre Sigüenza, alaban el valor simbólico, y sus esfuerzos por captar la realidad íntima del hombre:

> . . . la diferencia que a mi parecer de las pinturas deste hombre a las de los otros, es que los demás procuran pintar al hombre cual parece por de fuera; este solo se atrevió a pintarles cual es dentro.[33]

La superioridad estética del grotesco plástico sobre el literario ha sido señalada por los críticos contemporáneos más destacados; esta superioridad, evidente en todas las épocas, es atribuible a las múltiples posibilidades expresivas de las artes plásticas para expresar los sueños, fantasías, visiones, y temores más íntimos del hombre:

> . . . the term grotesque has most meaning when applied to visual things, and it is precisely the tendency to apply it in other fields that causes confusion. Furthermore there is a strong visual element in literature that is at least as deserving of study as the purely rhetorical phase. . . .
>
> The literary manifestation of the grotesque is, to be sure, less concrete and vivid than in the pictorial arts.[34]

En la literatura española de los siglos diez y seis y diez y siete

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

existen numerosas obras que denotan una marcada predilección por el realismo más crudo, los elementos más deformes de la realidad, y la distorsión de personajes y situaciones. Esta tendencia a la deformación y la preponderancia de elementos sórdidos y repulsivos es en parte atribuible a los ideales morales y religiosos predominantes durante esta época. Mediante la distorsión los artistas logran una presentación expresionista de la realidad en que se destacan los vicios del hombre, la corrupción social, y el trágico fin que aguarda a los que rehusan aceptar los valores religioso-morales vigentes durante la Contrarreforma.

La tendencia a la deformación grotesca, y la transformación de la realidad mediante la exageración caricaturesca, obtiene imprecedente valor estético en la obra de Francisco Quevedo y Villegas (1580-1645). La producción literaria de Quevedo constituye una síntesis de los elementos grotescos presentes en numerosas obras de la época; sin embargo, Quevedo intensifica el elemento deformador y deshumanizante, distorsiona el lenguaje, y presenta una desconcertante visión del hombre incomparable a cualquier otro autor de su época. Sólo el Bosco, cuya obra le sirvió de inspiración al escribir Los Sueños, utiliza antes que Quevedo las técnicas del grotesco tan efectivamente para representar temas didáctico-religiosos. La descripción de la dueña en La visión de la muerte ejemplifica adecuadamente la presencia de las técnicas más características del grotesco (distorsión, deformación, deshumanización, animalización, etc.) en la obra de Quevedo:

> Con una cara hecha de un orejón, los ojos en los cuévanos de vendimiar, la frente con tantas rayas y de tal color y hechura que parecía planta de pie; la nariz, en conversación con la barbilla que casi juntándose hacia garra, y una cara de la impresión del grillo; la boca, a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus plegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas toscas muy largas sobre el monjel negro; esmaltado de mortaja la tumba, con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban del, que venía pescando calaverillas chicas. . .[35]

La realidad político-social de la época constituye indudablemente la fuente de inspiración de numerosas sátiras quevedescas. En las obras grotescas de Quevedo, al igual que en las de sus contemporáneos, la estética del grotesco está puesta al servicio de los valores éticos y morales. Esta peculiaridad perdura hasta el siglo diez y ocho en que, como veremos más adelante, el valor estético del arte grotesco se manifiesta independientemente de cualquier contenido moral o religioso.

El grotesco en los siglos diez y ocho y diez y nueve

El término "grotesco," previamente vinculado a un estilo pictórico de límites definidos, durante el siglo diez y ocho pasa a formar parte íntegra del vocabulario crítico, literario, y popular. Asociado con la deformidad, incongruencia y exaltada fantasía que caracteriza las pinturas grotescas, el vocablo se adopta en el lenguaje cotidiano para describir los fenómenos naturales, monstruos, seres deformes, duendes, brujas, etc., que cautivaron la imaginación de las clases populares en la Europa del siglo diez y ocho.[36]

Los escritores neoclasicistas, que tan enfáticamente condenaron esta predilección por lo monstruoso y deforme, utilizan asimismo el término en sus polémicas y escritos didácticos para describir la decadencia del gusto popular, la inverosimilitud, distorsiones burlescas, y las extravagancias técnicas y expresivas del arte y la literatura dieciochesca.

La adaptación del término para definir seres y situaciones anorma-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

les--y su equiparación con el gusto, el arte y la literatura populares--ensanchan sus posibilidades expresivas, popularizan el vocablo, y evidencia la connotación peyorativa que los neoclásicos adjudican al vocablo.

> The word grotesque thus comes to be applied in a more general fashion during the Age of Reason--and of Neo-Classicism--when the characteristics of the grotesque style of art--extravagance, fantasy, individual taste, and the rejection of 'the natural conditions of organization' are the object of ridicule and disapproval. The more general sense . . . which it has developed in the early eighteenth century is therefore that of 'ridiculous, distorted, unnatural' (adj.); 'an absurdity, a distortion of nature' (noun).[37]

El arte pictórico grotesco, que tanta admiración había despertado en la Europa renacentista, también sufre una marcada desvalorización estimativa durante el siglo diez y ocho. Artistas y críticos literarios condenan repetidamente la inverosimilitud, incongruencia y falta de contenido ético del estilo grotesco.

Antonio Ponz (1725-1792) en su Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, ejemplifica la posición neoclásica con respecto a los grotescos. Según Ponz, las monstruosidades y elementos fantásticos del grotesco son atribuibles a "ánimos mal compuestos y viciosos"[38] que producen obras sin base en la realidad circundante. Esta negación del principio de la reproducción realista precluye, según Ponz, la inclusión de los grotescos en los anales de la pintura:

> El Grotesco es un género de pintura, el cual aunque conste de líneas y colores, a rigor no se puede, llamar pintura, porque la pintura es imitación, como en el principio hemos dicho, de alguna cosa natural, que es o puede ser; y por el contrario, el grotesco consta de cosas que no son, ni pueden ser, pues en sí contiene tantas diversidades de monstruos e imposibilidades.[39]

En el mismo capítulo Ponz lamenta la popularidad adquirida por cier-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tas reproducciones litográficas de los grotescos descubiertos en las Termas de Tito. Según Ponz, estas "tarjetas," que reproducen "las descabelladas composiciones de las Termas," y otras producciones grotescas "de la misma clase," obtuvieron considerable difusión en España durante el siglo diez y ocho. La popularidad de estas reproducciones grotescas evidencia la admiración que suscitaban los elementos fantásticos, deformes y rebuscados en el arte y la literatura de la época; y, ejemplifica la diametral contradicción entre los postulados neoclásicos y el gusto popular que caracteriza la mayor part del siglo:

> ¿Para qué? (vea V. adonde llega el despotismo de la moda contra la recta razón) estos mismos disparates de las Termas de Tito, reprehendidos y deshacreditados desde aquel tiempo, acaban con comunicarse en estampas por toda Europa y fuera de ella, y en lugar de pinturas originales que recreen ánimo, le muevan y le instruyan, se adornan con tan absurdas representaciones las salas y gabinetes, o se guardan con poca estimación entre las colecciones de estampas y en las bibliotecas. A bien, que no caeremos V. no yo en proveernos de semejantes inmuebles.[40]

La literatura popular de la época, especialmente las estampas populares, las obras satíricas y caricaturescas, y las producciones del teatro, reflejan en su temática y recursos estilísticos el gusto por lo deforme, macabro y aun repulsivo vigente en el arte y la literatura. Los temas y técnicas grotescos presentes en estas obras son atribuibles a la abundancia de elementos grotescos en la tradición literaria española, al ambiente general de desilusión y crítica política, social y ideológica que caracteriza al siglo y a la natural evolución del arte hacia formas de más amplias posibilidades expresivas.

En general estas obras combinan temas y técnicas del grotesco con otros recursos estilísticos accesibles a los artistas de la época; esta fusión de recursos, y la ausencia de una clara conciencia de las posibilidades estéticas del grotesco imposibilita, en la mayoría de los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

casos, clasificarlas como obras auténticamente "grotescas." Sólo en la producción de los dos maestros del grotesco dieciochesco--Francisco de Goya (1746-1828) y Diego Torres de Villarroel, podemos hablar de un arte "grotesco," que, utilizando los recursos de la tradición y el arte popular, anticipa las más logradas manifestaciones del grotesco contemporáneo.

La descripción de la novia en el romance de ciegos Boda de negros ejemplifica la presencia de técnicas deshumanizantes--animalización, cosificación, etc., en la literatura popular; y la preponderancia en estas obras de un humor que raya en lo repugnante y absurdo:

> Sus ojos, los gatos tienen mucha quexa contra ellos; pues relumbran como asquas, y solo se alumbran ellos. Su nariz es corta, y ancha, de gran trabajo al resuello gran caudal de ventanage, de mal olor el aliento. Su boca parece bolsa, los dientes como de perro, los labios como morcillas, la lengua como un becerro, orejas como elefante, y gordo y corto el pescuezo. Los pechos sirven de muestra a todos los tinajeres: llega a llenar su cintura cuatro varas, poco menos: tiene más manos que un oso, más pies que un esportillero, más lomos que un puerco espín y más cara que un harnero.[41]

Diego Torres de Villarroel (1694-1770), utilizando las técnicas grotescas de la tradición literaria española previamente mencionadas, desarrolla en sus Visiones y visitas la más lograda estilización grotesca de la sociedad producida en la literatura del siglo diez y ocho. La importancia de las Visiones de Torres Villarroel en la historia del grotesco literario español radica, además del indiscutible valor estético de la obra, en el predominio de los valores estéticos sobre los morales o religiosos. Esta secularización de la estética del grotesco prefigura el tratamiento del grotesco durante los siglos diez y nueve y veinte, y, en este sentido, representa un adelanto estilístico sobre las obras del siglo diez y siete.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En su estudio sobre Torres Villarroel, Paul Ilie ha destacado la importancia de esta evolución estilística y señalado la presencia de una tradición "grotesca" en el arte y la literatura española; tradición que como veremos más adelante, heredan Arniches y Valle-Inclán:

> For this reason the portraits call attention to the development of Spanish aesthetics in the seventeenth and eighteenth centuries. They remind us, first of all, that what we now call the Goyesque tradition in art had literary antecedents as well as pictorial ones, some of which are traceable to the Golden Age satire. Secondly, the portraits reveal a transformation in prose fiction whereby the aesthetic forms once held so firmly in the grip of intellectual and moral aims during the eras of Quevedo and Gracian, now begin to break away.[42]

Torres Villarroel utiliza las técnicas deshumanizantes del grotesco literario y pictórico--animalización, cosificación, fusión de elementos dispares, desexualización, etc.--para describir personajes representativos de las instituciones, profesiones, y general decadencia vigente durante el siglo diez y ocho. Esta degradación del personaje, su facilidad para la deformación linguística, y la tendencia al humor negro, constituyen los rasgos distintivos de su obra y expresan el absurdo que Villarroel percibe en la realidad circundante. Las siguientes descripciones ejemplifican adecuadamente la aplicación de las técnicas del grotesco antes mencionadas e ilustran el alto grado de deformación y deshumanización que Torres Villarroel imparte a sus personajes:

> . . . un hombrecillo ostra, tacaño de estatura y chivo de fisonomía, tan saltarín y bullicioso, que más parecía engendrado con azoque que con materia prima; . . . Era una tortuga en zancos, cucaracha con chilenas y escarabajo con chapines.
>
> . . . . . .
>
> . . . un hombrecillo entre persona y títeres, mona con golilla, ratón con capa y renacuajo con bigotes; figura en que se dejaba ver la humanidad como en un mapa, escarabajo de nuestra especie; animal de retoño, como melón; hombre de falda, como perro; personilla de faltriguera como piestola. . . .[43]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) sintetiza en sus Caprichos y Desastres de la guerra su visión de la realidad político-social española, el espíritu crítico-didáctico de la ilustración y el gusto popular por lo deforme y grotesco. Su obra, como la de Torres Villarroel, es, por tanto, un compendio de los temas y técnicas artísticas de su época elevados a superior nivel artístico y complementados por la poderosa imaginación del artista.

En sus artículos sobre Goya, Edith Helman ha señalado la afinidad espiritual y numerosos puntos de contacto entre los escritos satíricos de los neoclásicos y la crítica social presente en los Caprichos y Desastres. Sin embargo, Goya sobrepasa la intención didáctica y moralizante de los neoclásicos, y otorga primordial importancia a la fantasía personal y a la intención artística de su obra:

> Goya imita a los escritores satíricos, saca de sus textos asuntos, anécdotas e imágenes; aprovecha los moldes preexistentes de la sátira literaria y gráfica, pero lo que él descubre y revela en sus dibujos y grabados es, al fin y a la postre, su propia visión personal y particular de la verdad. Y esta visión suya es más o menos exageradamente deformadora.[44]

El proceso de deshumanización y deformación a que Goya somete los personajes y temas de sus Caprichos y Desastres, no degenera en lo puramente onírico y fantástico. Sus personajes, y los vicios que éstos representan, pueden ser fácilmente ubicados en el contexto político-social de su época; y, puesto que los Caprichos y Desastres expresan pictóricamente los más profundos conflictos existenciales del hombre, provocan en el espectador una ambivalencia emotiva al contemplar la representación visual de las fuerzas antitéticas e irracionales que gobiernan las acciones humanas.

La importancia de Goya en el arte y la literatura española contem-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poránea ha sido señalado por críticos y artistas, entre ellos Valle-Inclán, que reconocen la decisiva influencia de sus técnicas deformadoras en el arte moderno. Arniches y Valle-Inclán, ambos confesados admiradores de la producción artística de Goya, denotan en sus obras grotescas la influencia temática y estilística del arte grotesco.

Las definiciones del grotesco literario desarrolladas en la segunda mitad del siglo diez y ocho, primordialmente en Alemania e Inglaterra, están íntimamente relacionadas con las polémicas neoclasicistas sobre la caricatura, el gusto popular, y los principios de la reproducción realista.

Los escritores teóricos de la época otorgan gran importancia al desarrollo del arte caricaturesco, sus temas, técnicas, contenidos ético, político-social, moral, etc. Las producciones caricaturescas del siglo diez y ocho, originalmente asociadas con las formas del arte popular, evidencian un alto valor simbólico y estético que justifica la revalorización de la caricatura como "una auténtica fuerza formativa del arte."[45] Los grabados de Hogarth, el Joseph Andrews de Fielding, Gulliver's Travels de Swift y el redescubrimiento de Don Quijote, atestiguan la importancia estética y la popularidad adquiridas por las formas caricaturescas del arte y la literatura dieciochesca.

Justus Moser en su Harlekin order Vetheidigung des Groteskekomischen (1761), publicado en traducción de J.A. Warnecke bajo el título de Harlequin: or a defense of grotesque comic performances (London, 1766), trata de combatir los juicios peyorativos acerca del grotesco predominantes entre los escritores neoclásicos:

> Wie eled ist das Gemische der harlekinaden: Ohne Wahl, ohne Ordnung, ohne Einheit, ohne Ton, ohne Absicht . . . Niedrig kriechend, unanstanding, posserhaft . . . voller Zoten, lieder-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

licher Anspielungen, susgestopster leerer Einfalle ewiger Sprichworter . . . ist alles, was wir noch bisher von diesen so hochgeruhmten Karikaturgemalden gesehen haben.[46]

Para Moser el mundo fantástico del grotesco posee su propia naturaleza, belleza y perfección, que precluye todo juicio valorativo formulado desde la perspectiva de nuestra realidad. De esta forma Moser salvaguarda las obras grotescas de la crítica neoclásica basada en el principio de la reproducción de los elementos bellos de la naturaleza, y les libera del dominio del principio didáctico vigente en la literatura neoclasicista. Según Moser, el arte grotesco, que tantos puntos de contacto guarda con la caricatura, el humor (Komic) y la sátira, conlleva un propósito moral y responde a una predilección por lo grotesco inherente en el hombre:

Allein der Grund der vertheihigung ist wahrlich aus der menschlichen Natur genommen. . . .[47]

Christopher Martin Wieland en Unterredungen mit dem Pfarrer von*** (Conversations with the Parson of ***), publicado en 1775, mantiene que el grotesco constituye una de las formas del arte caricaturesco. Wieland divide las manifestaciones caricaturescas en tres categorías centrales:

1.- las genuínas donde el pintor reproduce la naturaleza deforme tal como la encuentra.

2.- las exageradas donde con alguna finalidad especial aumenta la deformación de su objeto, pero procediendo en una manera tan análoga a la naturaleza que el original sigue siendo reconocible.

3.- las meramente fantásticas, o en rigor, los llamados grotescos, donde el pintor, sin ocuparse de la verdad y semejanza, se entrega a una imaginativa indómita (como por ejemplo, el llamado Bruegel de los infiernos) y aprovecha lo sobrenatural y lo absurdo de sus productos cerebrales para despertar con ellos nada más que carcajadas, repugnancia y sorpresa ante la osadía de sus creaciones monstruosas.[48]

Según Wieland, al creador de grotescos no le conciernen la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reproducción realista o la verosimilitud de sus creaciones; sus producciones, esencialmente fantásticas y absurdas, no se basan en la realidad circundate sino en las imágenes deformes elaboradas por la imaginación del artista. El grotesco, aunque carezca verosimilitud, provoca numerosas sensaciones contradictorias: sonrisa, repugnancia, sorpresa, y congoja "ante un mundo, que está desquiciado mientras ya no encontramos apoyo alguno."[49]

Las teorías de Wieland, a pesar de la precisión de sus definiciones, ejercieron mínima influencia en las consideraciones teóricas de sus contemporáneos. Sin embargo, la importancia de su contribución al desarrollo de una estética del grotesco ha sido reconocida por pensadores del siglo diez y nueve, especialmente Thomas Wright, y en nuestro siglo por Wolfgang Kayser, que utiliza su definición de la caricatura grotesca en su formulación teórica del grotesco contemporáneo.

Los críticos del siglo diez y nueve, al igual que sus predecesores neoclasicistas, consideran el grotesco una forma vulgar de lo cómico que denota numerosos puntos de contacto con la caricatura y el arte burlesco. Los más reconocidos teorizantes del grotesco estudian detalladamente el elemento caricaturesco-burlesco presente en el grotesco, pero en general, ignoran la posible coexistencia en una obra de lo burlesco junto a lo monstruoso, desagradable o horripilante.

En su History of Caricature and Grotesque in Literature and Art, el escritor inglés Thomas Wright analiza la relación entre el arte grotesco, la caricatura y el importante papel que en ambas ocupan la distorción y la exageración. Sin embargo, al estudiar el grotesco medieval, Wright no deja de señalar la presencia e importancia de elementos fantásticos y monstruosos en estas manifestaciones del grotesco. Para dicho

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

autor, lo grotesco es "monstrously ludicrous, gleefully malicious," y es fácilmente reconocible por sus "ugly and startling images."[50]

Heinrich Schneegans, en su Geschichte der grotesken (History of Grotesque Satire) publicada en 1894 ofrece la siguiente definición del grotesco:

> . . . ein durch seine Ungeheuerlichkeit Lachen erregendes, dem sich bald auch ein karkierendes Element zugesellte.[51]

El elemento burlesco constituye para Schneegans una de las características primordiales del grotesco. Tanto la caricatura como la "sátira grotesca," término este acuñado por Schneegans para definir las sátiras de Rabelais, toman como punto de partida la realidad que circunda al autor; y ambas, mediante la exageración y distorsión de situaciones y personajes, logran el efecto burlesco que les caracteriza. Sin embargo, la "sátira grotesca" contiene un mensaje de mayor trascendencia que el contenido en los triviales ataques de la caricatura burlesca; además, la "sátira grotesca" alcanza un grado de distorsión que sobrepasa los límites de la verosimilitud. Para Schneegans, el elemento burlesco presente en la caricatura sólo degenera en lo grotesco cuando:

> Sie in uns die Empfindung erregt, dass das von ehr dargestelle in der Wirklichkeit nicht vorkommen kann. . . .[52]

Durante los siglos diez y ocho y diez y nueve se producen asimismo varios tratados estéticos que, sin menospreciar el elemento cómico del grotesco, estudian los elementos más trascendentes y perturbadores de dicho arte. Los estudios de John Ruskin, Victor Hugo, Friedrich Schlegel y Walter Bagehot, aunque no ofrecen una definición unánime del grotesco, coinciden en sus esfuerzos por establecer la diferencia entre lo grotesco y lo meramente burlesco, así como en su estimación del grotesco como arte de gran valor y posibilidades estéticas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En el Prefacio a Cromwell, considerado uno de los más importantes escritos programáticos del romanticismo francés, Victor Hugo (1802-1885) desarrolla una de las más originales interpretaciones del arte grotesco. Victor Hugo admite la presencia de elementos cómico-burlescos en lo grotesco, pero considera de mayor importancia y valor lo "contrahecho," "horroroso" y "feo" presente en el arte genuinamente grotesco.

El grotesco, según Hugo, es primordialmente un fenómeno característico del arte moderno. En general el arte antiguo rechazaba la reproducción artística de elementos grotescos presentes en la realidad; incluso en aquellas obras que utilizan elementos grotescos es evidente que el artista se encontraba limitado por el ideal de belleza que dominaba los cánones de la producción artística. El Cristianismo, al insistir en la duplicidad y naturaleza antitética que caracterizan al hombre y la Creación, ofrece al hombre una nueva perspectiva que determina su visión del mundo y del arte:

> Du jour où le christianisme a dit a l'homme: Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre éthéré . . . de ce jour le drame a été creé.[53]

El artista contemporáneo debe incorporar en su obra los elementos antitéticos que coexisten en la realidad: lo bello y lo feo; lo gracioso y lo deforme; lo grotesco y lo sublime; el mal y el bien. La musa moderna por consiguiente interpreta la realidad desde una perspectiva desconocida por los antiguos:

> Elle sentira que tout dans la création n'est past beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. . . . Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête a l'esprit.[54]

Victor Hugo amplía el ámbito del grotesco al incluir en su defini-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción cualquier elemento, tanto en el arte como la realidad, considerado antitético de lo sublime. Sin embargo, las manifestaciones del grotesco en el arte y la realidad son para Hugo considerablemente diferentes. En la realidad podemos definir como "grotescos" a personajes, objetos, situaciones, etc., cuyas características esenciales son diametralmente opuestas al ideal de lo bello tal cual lo conocemos; en el arte, sin embargo, no es posible formular tales juicios, pues el tratamiento artístico, y no las características individuales, constituyen la base para tal definición:

> La division du beau et du laid dans l'art ne symétrise pas avec celle de la nature. Rien n'est beau ni laid dans les arts que par l'exécution. Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité--et poésie dans le domaine de l'art deviendra belle, admirable, sans rien perdre de sa monstruosité, et, d'une autre part, les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle, seront ridicules, burlesques, hybrides, laides.[55]

Basándose en su teoría de la duplicidad presente en el hombre y la creación, Victor Hugo rechaza la tradicional división de los géneros en trágicos y cómicos. Para Hugo las obras concebidas bajo estos cánones artísticos ofrecen una visión parcial y limitada del hombre; sólo un nuevo género que combine lo grotesco y lo sublime, lo trágico y lo cómico, puede captar adecuadamente las contradicciones inherentes a la realidad. Como señala Kark S. Guthke, Hugo obviamente se refiere aquí a la tragicomedia, aunque no la mencione específicamente y su terminología sea sumamente vaga.[56]

John Ruskin, en su estudio The Stones of Venice (1851-1853), estudia las manifestaciones del grotesco en el arte gótico y renacentista y desarrolla una interesante teoría del grotesco. Ruskin considera el grotesco un género de lo cómico que combina dos elementos: lo "ludi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crous" y lo "fearful." El predominio de uno u otro de estos elementos permite clasificar las manifestaciones del grotesco en dos categorías centrales: "sportive grotesque" y "terrible grotesque." En la primera de estas divisiones el elemento "ludicrous" predomina, mientras que en el "terrible grotesque" el elemento "fearful" constituye la nota primordial.

Ruskin admite las limitaciones de dicha división, puesto que en el arte grotesco generalmente ambos elementos se combinan y se complementan mutuamente. El proceso de la creación dificulta asimismo establecer exactamente los límites de ambos elementos; las mismas imágenes pueden ser utilizadas para expresar la naturaleza trágica e imperfecta del hombre (noble grotesque), o, simplemente como medio expresivo de la frivolidad del artista:

> . . . the mind, under certain phases of excitement, plays with terror, and summons images which, if it were in another temper, would be awful, but of which, either in weariness or in irony, it refrains for the time to acknowledge the true terribleness. And the mode in which this refusal takes place distinguishes the noble from the ignoble grotesque. For the master of the noble grotesque knows the depth of all at which he seems to mock and would feel it at another time, or feels it in a certain undercurrent of thought even while he jests with it; but the workman of the ignoble grotesque can feel and understand nothing and mocks at all things with the laughter of the idiot and the cretin. . . .[57]

En la literatura española del siglo diez y nueve existen numerosas obras que utilizan elementos de la tradición del grotesco español. La predilección por lo deforme, lo feo, lo caricaturesco y la presencia del "humor negro," elementos estos previamente identificados como constantes del arte español, constituyen el fondo sobre el cual se elaboran personajes y situaciones grotescas. Mariano Baquero Goyanes ha destacado el "tono quevedesco" presente en <u>El diablo mundo</u> de Espronceda,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en Amor paternal y Cuentos en prosa de Miguel de los Santos Álvarez, en los Cuentos estrambóticos de Antonio Ros de Orlando y en algunos artículos de Larra.[58]

Benito Pérez Galdós utiliza en sus novelas ciertos recursos y temas del arte grotesco; la presencia de dichos elementos en su obra es en parte atribuible a la tradición española y en parte a la influencia del escritor inglés Charles Dickens. Sin embargo, es necesario señalar que aunque Galdós utiliza la distorsión caricaturesca, la animalización, cosificación, etc., no llega a los límites deshumanizantes de los maestros del grotesco español: Quevedo, Villarroel y Valle-Inclán.

Laura de los Ríos ha señalado los puntos de contacto entre las técnicas del esperpento valleinclanesco y los elementos deformantes que Clarín utiliza en algunos de sus cuentos y en su novela Pipá:

> Algunos de estos cuentos se diría que anuncian el humor de Valle-Inclán, que en su momento más evolucionado y agudo bautizó con el nombre de "esperpento." La deformación se produce con arreglo a norma, con criterio tan riguroso como el del 'espejo convaco' de que Valle-Inclán nos habla en Luces de bohemia. Se trata de un raro emplazamiento de la materia literaria en un plano conflictivo entre lo cómico y lo dramático en máxima deformación, no exenta de dureza o crueldad, no mitigada por la presencia humanizante del autor que impone, impasible, ese criterio deformante.[59]

Dennis Perri en su artículo "The Grotesque in Rivas Romances históricos," ha señalado la presencia del grotesco en la obra del Duque de Rivas. Según Perri, Rivas utiliza en "El Alcázar de Sevilla" y en "Una antigualla de Sevilla" elementos fantásticos que provocan en el lector horror, terror, o un sentido del absurdo:

> "El Alcázar de Sevilla" clearly illustrates Rivas' favorite method of achieving grotesque effects: dehumanized, bewildering characters and the juxtaposition of contrasting elements.[60]

La presencia de elementos grotescos en el arte y la literatura

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

española parece corroborar la teoría de Flogel sobre la predilección de los españoles por el grotesco.[61] Sin embargo, es necesario reiterar que la presencia de dichos elementos no necesariamente justifica clasificar una obra como "grotesca." Podemos hablar de personajes, situaciones y técnicas del arte grotesco presentes en la tradición artístico-literaria; estos elementos aparecen en las obras de numerosos artistas españoles, y son elevados a mayor grado de deformación y categoría estética por los autores, por ejemplo Valle-Inclán, que produjeron obras que auténticamente pertenecen a la estética del grotesco.

El grotesco en el siglo veinte

Desde principios del siglo veinte el grotesco, presente en todas las ramas del arte moderno, ha motivado numerosos esfuerzos por definir los elusivos límites de esta categoría estética. Críticos literarios, artistas, filósofos, filólogos e historiadores del arte han analizado su evolución, técnicas, fuentes de inspiración y efecto psicológico en el espectador. En el presente estudio se han incorporado exclusivamente aquellas teorías mejor formuladas y documentadas, de mayor importancia en la crítica contemporánea y representativas de las definiciones del grotesco más aceptadas.

Las teorías sobre el grotesco pueden ser clasificadas, según la perspectiva utilizada por el autor en su formulación, en torno a cuatro concepciones centrales: a) estudios que definen lo grotesco basándose en el análisis crítico de la obra de arte; b) estudios que exploran el misterio de la creación artística; c) estudios que analizan la relación entre la creación grotesca y el mundo circundante del autor; d) estudios que definen los grotesco en términos de su efecto en el espectador.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lily B. Campbell (1907) analiza la relación entre el grotesco, lo cómico, y lo caricaturesco. Para Campbell, el grotesco "occupies the border land between the ugly and the comic; partaking of the characteristics of both."[62] El grotesco y la caricatura, según Campbell, utilizan libremente la distorsión y lo repugnante; sin embargo, mientras que en la caricatura lo "cómico" constituye el elemento predominante, el grotesco, aunque utiliza elementos cómicos, adscribe mayor importancia a lo repugnante.

Según Campbell, el grotesco, al igual que lo sublime, es resultado de los esfuerzos del artista por descifrar y reproducir los elementos incomprensibles del mundo que le rodea:

> When the artist attempts to portray the incomprehensible that lies beyond the beautiful, he enters the realm of the sublime; when he attempts to portray the outlying regions of the ugly he enters the realm of the grotesque.[63]

Wolfgang Kayser, en su estudio Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura (1957), traza la evolución histórica del grotesco; y, basándose en su análisis de obras del arte y la literatura mundial tradicionalmente reconocidas como "grotescas," formula una de las más lúcidas y aceptadas definiciones del grotesco.

Kayser mantiene que el término "lo grotesco" evidencia, desde los primeros siglos, un desarrollo semántico de suma importancia; "lo grotesco" evoluciona de "término concreto" a "categoría estética que apuntaba hacia actitudes creadoras (por ejemplo, en el sentido de "como en sueño"), hacia contenidos y estructuras y al mismo tiempo, hacia efectos (por ejemplo "las carcajadas, la repugnancia y la sorpresa de Wieland)."[64]

Como categoría estética el grotesco debe ser estudiado desde tres puntos de vista: el proceso creador, la obra en sí y la percepción del espectador o lector. Kayser, basando su análisis primordialmente en el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contenido de la obra, concluye que existen ciertos motivos que reaparecen persistentemente en las manifestaciones del grotesco. Estos motivos incluyen toda clase de animales fabulosos y monstruosos, demonios, ciertos animales reales que sugieren algo macabro (por ejemplo, los animales nocturnos y los reptiles), densas junglas en que la división entre animales y plantas desaparece y elementos del mundo mecánico moderno que cobran vida propia. Uno de los motivos de mayor importancia en la literatura contemporánea es la presentación de seres humanos convertidos en autómatas, marionetas, caras petrificadas, caretas y máscaras.[65]

Una vez establecidos los motivos principales que constituyen la estructura del grotesco, Kayser formula su definición de dicho arte en torno a cuatro ideas centrales:

1.- ". . . lo grotesco es el mundo distanciado." Mediante el grotesco el mundo y las cosas que previamente nos eran conocidas de repente nos son extrañas. Este "distanciamiento" puede ser cómico, siniestro, o una combinacion de ambos elementos.

2.- El distanciamiento del mundo es producido por una fuerza impersonal imposible de describir. "Lo grotesco sufriría una pérdida esencial tan pronto como fuéramos capaces de nombrar a los poderes y designarles un lugar dentro del orden cósmico."

3.- ". . . las configuraciones de lo grotesco son un juego con lo absurdo."

4.- ". . . la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo."[66]

En conclusión: Kayser mantiene que el mundo del arte grotesco es siempre "distanciado": que este "distanciamiento" existe porque el mundo es en sí absurdo y que el artista del grotesco se esfuerza por conquistar mediante su arte el absurdo que le rodea. Esta temática del grotesco puede ser abordada desde una perspectiva visionaria ("grotesco fantástico") o satírica ("grotesco satírico"), según el punto de vis-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ta adoptado durante la creación artística.

En su estudio The Grotesque in English Literature, Arthur Clayborough desarrolla su definición del grotesco basándose en los postulados de la filosofía de Jung. Para Clayborough, el grotesco artístico es el resultado de los impulsos "progresivos" y "regresivos" de hombre; estos impulsos provocan el conflicto entre "man's practical, rational side, and the eternal."

Según Clayborough, la producción de un artista puede ser clasificada y estudiada según un sistema analítico que establece dos clases de manifestaciones artísticas antitéticas: "progresivas-regresivas" y "positivas-negativas." En las manifestaciones "progresivas" el proceso de la creación se caracteriza por el predominio de lo consciente; mientras que en las "regresivas" lo inconsciente predomina. El arte "positivo," según Clayborough, no demuestra conflicto interno alguno; la belleza y la realidad se presentan armoniosamente, mientras que en el arte "negativo" se da todo lo opuesto.

Clayborough concluye que el arte "regresivo-negativo" guarda afinidad con ciertas manifestaciones subjetivas del grotesco--el surrealismo, por ejemplo--mientras que el arte "progresivo-negativo" tiene puntos de contacto con el grotesco satírico.

Las conclusiones de Clayborough sobre las características primordiales del grotesco tienen numerosos puntos de contacto con otras definiciones del grotesco antes mencionadas. El grotesco, concluye Clayborough, siempre contiene un elemento discordante que le caracteriza, y este elemento esta íntimamente ligado al conflicto interno que se expresa mediante la obra de arte, y, generalmente, expresa la alienación del artista o sirve de instrumento agresivo al escritor satírico.[67]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En su estudio The Ludicrous Demon, Lee Byron Jennings se opone a las interpretaciones, vigentes durante el siglo diez y nueve y parte del veinte, que consideran el arte grotesco "merely a species of low comedy or some type of extravagant exaggeration or aimless combination of opposites."[68] Igualmente rechaza aquellas teorías del grotesco, en particular la de Kayser, que adjudican excesiva importancia a los elementos "horribles" menoscabando la importancia del aspecto cómico. Para Jennings la esencia del grotesco radica precisamente en esa inexplicable combinación de elementos "horribles" y "cómicos" característica del grotesco:

> The grotesque is an intimate combination of both features. It can never lie entirely in the realm of the terrible, for it arises only when the terrible is treated playfully and rendered ludicrous. On the other hand, it can never be completely innocuous or playful, even if a fantastic or scurrilous form of play is meant. The grotesque presents the terrible in harmless guise; and its playfulness is constantly on the verge of collapsing and giving way to the concealed horror.[69]

Según Jennings, el hombre posee una predisposición innata para concebir, subconscientemente, imágenes expositivas de los aspectos más horrorosos y perturbadores de la existencia. Lo cómico, dentro de la estructura del grotesco, funciona como un "disarming mechanism" que contrarresta los motivos más horripilantes concebidos por el artista y se funde con estos para crear una nueva categoría estética: lo grotesco:

> The formation of fear images is intercepted, at its very onset, by the comic tendency, and the resulting object reflects the interaction of opposing forces.[70]

Gilbert H. Muller, en Nightmare and Visions, concuerda con las teorías de Lily B. Campbell y W. Kayser. Muller considera que el grotesco literario ofrece al artista, y por extensión al lector, la posibilidad de explorar las preocupaciones metafísicas y existenciales que confrontan al hombre moderno. Según Muller, el grotesco literario generalmen-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

te presenta personajes cuyas vidas carecen de sentido o dirección alguna, y, mediante la destrucción de las leyes del orden natural, capta la esencia del "mundo distanciado" en que se mueven dichos personajes:

> contradictory in every aspect, he is something less than what he should be.[71]
> that in a universe which is disjointed and senseless, which is contradictory in every aspect, he is something less than what he should be.[71]

En estos individuos grotescos coexisten elementos contradictorios que dificultan formular una definición exacta de la esencia del personaje grotesco. Según Muller, el personaje grotesco puede ser "rebel, rogue, and victim"; "prankster, saint, demonist, fanatic, clown or any combination of these."[72] Estos personajes son siempre concebidos desde una perspectiva cómica que, mediante la deformación, exageración, etc., crea seres ridículamente grotescos, destruyendo así toda posibilidad de autoidentificación en el lector o espectador. Reconocemos el sufrimiento de tales individuos, pero el tratamiento cómico nos distancia del personaje y produce una desconcertante ambivalencia emotiva característica del arte grotesco.

Este tratamiento cómico de personajes y situaciones en que se plantea una seria problemática existencial o metafísica, constituye para Muller uno de los rasgos dominantes del grotesco:

> As with the grotesque character the entire technique of the grotesque is also essentially comic, for we always view the grotesque from a vantage point. To be certain the subject matter of the grotesque--the raw material which creates the vision--is always potentially horrible, but the treatment of this material is comic: this explains the peculiar complexity of tone, combining both horror and the ludicrous, which characterizes the grotesque as an art form. . . . It is perhaps legitimate to speak of a comic grotesque as distinguished from a "black" grotesque, but it is more precise to say that the grotesque is always a source of humor.[73]

El análisis de las numerosas teorías sobre el arte grotesco produ-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cidas desde el siglo diez y ocho hasta nuestros días, muestra un desacuerdo básico entre los postulados de los estudios más representativos, y evidencia la dificultad de definir adecuadamente los límites y esencia del grotesco. Esta aparente imposibilidad de definir "lo grotesco" es atribuible a la naturaleza elusiva de este arte, a su presencia en todas las ramas del arte, a la evolución de su temática y a la combinación de elementos antitéticos característica del grotesco.

Las manifestaciones del grotesco en el arte de los pueblos primitivos, los sueños, las alucinaciones de los dementes y su presencia en el arte de todos los pueblos, denota una tendencia innata en el hombre de producir imágenes grotescas independientemente de cualquier canon estético. Este aspecto del grotesco lo separa de otras categorías estéticas, y enfrenta al crítico literario con elementos irracionales, tanto en el proceso creativo como receptivo, cuyos orígenes y motivación son imposibles de descifrar.

El arte grotesco utiliza las técnicas y ostenta numerosos puntos de contacto con otras categorías estéticas--lo absurdo, lo fantástico, lo macabro, lo cómico, la caricatura, la parodia, la sátira, etc.--que dificultan asimismo establecer adecuadamente sus límites como categoría estética. Esta característica del grotesco, y la innumerables combinaciones en que utiliza los recursos de estas estéticas, explica las discrepancias teóricas y los conflictivos análisis valorativos de ciertas manifestaciones del grotesco.

En sus teorías sobre lo grotesco, los críticos reflejan los postulados y preferencias estéticas predominantes durante su época; así como las peculiares características del grotesco en la tradición artística desde la que formulan sus definiciones. A esto se debe el variante én-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fasis que lo cómico, lo horrible, lo fantástico y lo caricaturesco reciben en las teorías de los siglos diez y ocho y diez y nueve. Asimismo justifica la gran importancia adjudicada al elemento fantástico y sobrenatural por los críticos alemanes y ingleses, Kayser por ejemplo, mientras que este elemento posee menor importancia en las producciones grotescas españolas y en las obras del "teatro grottesco" italiano.

La función del grotesco como medio expresivo de las preocupaciones dominantes en momentos críticos de la historia del hombre, ha determinado el desarrollo de distintas técnicas y recursos estéticos generalmente asociados con las producciones tradicionalmente agrupadas bajo la estética del grotesco. Sin embargo, un estudio comparativo de las obras de Quevedo, el Bosco, Shakespeare, Kafka, Valle-Inclán, Cervantes, Goya, Pérez de Ayala, Solana, Gómez de la Serna, pondría en evidencia diferencias esenciales tanto en su técnica como temática.

Malcolm Griffith sugiere que este problema y las discrepancias entre las teorías del grotesco son atribuibles a dos factores: la insistencia de los críticos en adjudicar un significado preciso al vocablo "grotesco"; y los fallidos esfuerzos por delinear y enumerar las características esenciales a toda obra grotesca. Según Griffith, los críticos, en su empeño por formular una teoría universal del grotesco, se han negado a admitir que el término "grotesco" carece de significado permanente, de esencia; y que por consiguiente es imposible delinear una serie de características esenciales a toda obra grotesca:

> Students of the grotesque have all believed that if they looked hard enough and far enough, they would be able to formulate a real (true) definition of the grotesque. But these students have all failed to reach their goal. The reason is clear. Accepting a philosophy of language which in invalid, they have assumed that all works to which the word "grotesque" can be applied must have something in common. . . . Some of these

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> works are similar in certain ways, but there is no property or set of properties which they all possess. Instead of sharing at least one common trait, they have only family resemblance.[74]

Determinar si una obra es "grotesca" no es para Griffith "a factual question but a decision question."[75] Este proceso no es, sin embargo, totalmente arbitrario; en su decisión el crítico debe utilizar como punto de referencia aquellas obras tradicionalmente asociadas con la estética del grotesco. Este método analítico, empleado también por Kayser, Jennings, etc., demuestra, según Griffith, la imposibilidad de establecer rígidas normas para evaluar el carácter "grotesco" de una obra.

Esta aproximación al arte grotesco se basa, pues, en dos postulados básicos: la concordancia, en mayor o menor grado, de ciertos recursos y temas típicos del grotesco; y, especialmente, en el efecto de la obra en el espectador.

Manifestaciones del grotesco contemporáneo: el teatro

La historia del arte grotesco, limitándonos al período que se extiende desde el siglo quince hasta nuestros días, evidencia un recurrente florecimiento del grotesco en los períodos históricos de mayor evolución ideológica y social. La transformación de las instituciones político-sociales, el desarrollo de nuevas jerarquías ideológicas y el carácter conflictivo que singulariza la sociedad de estas épocas producen un ambiente general de desilusión, pesimismo y desorientación. En estos períodos de crísis el arte grotesco refleja el "distanciamiento" entre el hombre y las instituciones sociales, sirve de medio expositivo de la crítica social y expresa los temores y el sentido del absurdo imperantes.

The grotesque thrives in an atmosphere of disorder and is

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> inhibited in any period characterized by a profound sense of dignity, an emphasis on the harmony and order of life, and affinity for the typical and normal, and primarily realist approach to the arts.[76]

El crítico alemán Wolfgang Kayser ha señalado tres momentos en la historia que verifican la correlación entre el desplome de las instituciones vigentes y el desarrollo del grotesco: el siglo diez y seis, el período que va desde el Sturm und Drang al Romanticismo, y el siglo veinte.[77] En su vertiente española el arte grotesco ha producido sus más logradas obras durante la época de la Contrarreforma (Quevedo, Gracian, etc.); durante el siglo diez y ocho (Torres Villarroel, Goya, etc.); y especialmente desde principios del siglo veinte (Arniches, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, y Gómez de la Serna).

Las manifestaciones del grotesco en el arte y la literatura española de las primeras décadas del siglo veinte coinciden cronológica, temática y estilísticamente con la evolución general del arte europeo de principios de siglo. Las producciones grotescas de los autores contemporáneos del teatro italiano del grotesco, el expresionismo alemán, los esperpentos de Valle-Inclán, las tragicomedias de Arniches, y las greguerías de Gómez de la Serna responden a un espíritu análogo que caracteriza al hombre del siglo veinte.

El auge de este espíritu contemporáneo es, como previamente mencionamos, atribuible a la transformación de los valores políticos, sociales y económicos evidente desde fines del siglo diez y nueve y principios del veinte. Los triunfos de la revolución científica e industrial, el ascenso de la burguesía y los valores burgueses, los movimientos revolucionarios, los conflictos nacionales e internacionales, y el desengaño filosófico y religioso despiertan en el hombre un profundo sentimiento de alienación, un creciente desengaño con las instituciones antes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

consideradas sagradas, y una nueva conciencia del absurdo que gobierna las relaciones humanas.

Esta visión de la existencia y la sociedad ejerce gran influencia en el desarrollo de los movimientos de vanguardia europeos. Motivados por un firme deseo de expresar la fragmentación existencial del hombre moderno, los vanguardistas se esfuerzan por descubrir formas artísticas más adecuadas para expresar la nueva temática del hombre contemporáneo.

La complejidad, la duplicidad y las contradicciones que caracterizan las relaciones personales y sociales del hombre requieren una forma dramática que destaque el aspecto trágico-cómico de la existencia. El mundo metafísico de la tragedia resulta inadecuado para expresar los conflictos personales, la mediocridad pasional, las luchas sociales y la intranscendencia de las decisiones del hombre moderno. Para Karl S. Guthke esta ausencia del tema metafísico resta dignidad al personaje y anticipa la despectiva actitud del autor hacia sus personajes:

> . . . man is no longer seen in his relation to God or some metaphysical realm which invests him with dignity but, rather as a victim of his psychic determination and social condition. . . . In other words, the theological dimension of tragedy is lost, the dramatic god is dead; man as a purely psychic and social being no longer commands the reverence he used to command <u>sub specie aeterni</u>.78

La estructura y temática de la comedia son igualmente inadecuadas para expresar la problemática del héroe contemporáneo. Tanto la tragedia como la comedia presentan un mundo cuidadosamente estructurado en torno a ciertas normas de conducta personal y social; estas normas, conocidas y aceptadas por el autor y el público, determinan el desarrollo de la trama, las características del personaje y la reacción del espectador.

La esencia del personaje "cómico" radica principalmente en su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

incapacidad para comprender, aceptar y conducirse de acuerdo con las normas de conducta aceptadas por la sociedad. Los conflictos que confrontan estos personajes no son atribuidos a deficiencias en la estructura ideológica y social, sino a su extravagante conducta personal, limitaciones, idiosincracias, falta de educación, etc. Esta presentación unidimensional del personaje y la aceptación implícita de los valores sociales vigentes, excluye todo elemento conflictivo y ofrece al espectador la oportunidad de contemplar, desde la seguridad de sus creencias ideológicas y sociales, las imperfecciones y peripecias del personaje cómico.

En su estudio sobre el teatro vanguardista francés L.C. Proko concluye que las incongruencias del mundo contemporáneo, la destrucción de las categorías absolutas y la inestabilidad y ambivalencia que caracterizan al hombre moderno son inadaptables a los moldes de la comedia e imposibilitan el florecimiento de un arte moderno auténticamente trágico o cómico:

> . . . in a universe without absolutes tragedy is impossible. In such a universe comedy is no longer possible either for man seems to belong nowhere, is the constituent of no hierarchy, either divine or social.[79]

Las características más distintivas del héroe dramático contemporáneo--su mediocridad, debilidad, y ambivalencia--precluyen el empleo de una perspectiva estrictamente "trágica." Sin embargo, la problemática existencial y social que le confronta conlleva un profundo sentido dramático inadaptable a las limitaciones expresivas de la comedia. Esta dualidad antitética entre personaje y temática determina la perspectiva tragicómica predominante en todas las ramas del arte contemporáneo, y constituye, según Thomas Mann, una de las características esenciales del arte moderno:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> For I feel that broadly and essentially the striking feature of modern art is that it has ceased to recognize the categories of tragic and comic, or the dramatic classifications, tragedy and comedy. It sees life as a tragicomedy with the result that the grotesque is its most genuine style.[80]

La tragicomedia contemporánea utiliza los recursos del arte grotesco para exponer su visión simultáneamente trágica y cómica del hombre y su problemática. La fusión de elementos discordantes, uno de los elementos constitutivos del grotesco, hace resaltar el aspecto cómico, absurdo presente en la tragedia y lo patético de las situaciones aparentemente cómicas.

Esta fusión de elementos cómicos y trágicos constituye uno de los principales recursos técnicos del grotesco y justifica su vinculación, a partir del siglo diez y ocho, a lo caricaturesco, satírico, anormal, etc. Las teorías del grotesco previamente analizadas--Jennings, Kayser, Clayborough--consideran que el elemento cómico posibilita la exposición artística de los aspectos más desconcertantes de la existencia. En su artículo sobre el grotesco, Michael Steig ha formulado esta función de lo cómico:

> . . . the grotesque is the defeat by means of the comic of anxiety in the face of the inexplicable.[81]

Esta dualidad expositiva y temática del grotesco se refleja en la ambivalencia emotiva e intelectual que éste despierta en el espectador (risa-lástima; atracción-repulsión; llanto-burla), haciendo que, mediante dichos contrastes, el espectador o lector tome conciencia de la realidad existencial y social que confronta el personaje dramático. La presentación tragicómica de una problemática existencial compartida por el expectador y la perspectiva histórica y circunstancial que caracteriza las manifestaciones literarias del grotesco, son responsables por la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ascendiente inquietud y ansiedad que el espectador experimenta:

> . . . the grotesque is the feeling of anxiety aroused by means of the comic pushed to an extreme.[82]

Las características estilísticas más distintivas del teatro grotesco contemporáneo son directamente atribuibles a la temática, perspectiva tragicómica, y, especialmente, a la finalidad ética que predomina en el arte contemporáneo. La condición del hombre moderno--su subordinación a los valores vigentes, el determinismo del medio y la incongruencia y duplicidad de sus relaciones requieren una presentación simbólicamente expresiva del estado de deshumanización e impotencia personal a que ha sido reducido el hombre. El uso de marionetas, autómatas, peleles, etc., manifiesta la manipulación del hombre por fuerzas superiores y contribuye al distanciamiento entre personaje y espectador característico de la estética del grotesco.

Las otras técnicas deformadoras empleadas por el grotesco--reflejan los elementos conflictivos e irracionales de la personalidad, la imposibilidad de establecer límites definitivos entre la realidad objetiva y subjetiva, y las múltiples formas de inautenticidad que dominan la conducta y relaciones humanas.

Mediante la fusión de elementos trágicos y cómicos, la desfiguración de la realidad objetiva, y el uso de técnicas estilísticas deformadoras y deshumanizantes, el arte grotesco precluye la autoidentificación entre autor, personaje y espectador. Este distanciamiento del personaje al que Valle-Inclán tanta importancia concedió, facilita la exposición objetiva de los aspectos más conflictivos de la personalidad; y conserva el "disarming mechanism" que según Jennings, hace posible la receptibilidad de la temática grotesca.[83]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Notas al primer capítulo

[1] Frances K. Barasch, The "Grotesque:" Its History as a Literary Term, Tesis doctoral (Nueva York: New York University, 1964), p. 1.

[2] Lee Byron Jennings, The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose (Berkeley: University of California, 1963), p. 7.

[3] Willard Farnham, The Shakespearean Grotesque: Its Genesis and Transformation (Londrés: Oxford University Press, 1971), p. 5.

[4] Thomas Wildridge Tindall, The Grotesque in Church Art (Londrés: William Andrews and Co., 1899), p.23.

[5] Elisha K. Kane, Gongorism and the Golden Age: A Study of Exuberance and Unrestraint in the Arts (North Carolina: The University of North Carolina Press, 1928), p. 207.

[6] Emilio Camps y Cazarla, El arte romántico en España (Barcelona: Labor, 1935), pp. 110-11.

[7] Jennings, p. 18.

[8] Manuel Sánchez-Camargo, La muerte y la pintura española (Madrid: Editora Nacional, 1954), p. 106.

[9] Wolfgang Kayser, Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura (Buenos Aires: Nova, 1964), p. 228.

[10] Kayser, p. 229.

[11] Frances K. Barasch, Introd., A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art, por Thomas Wright (Nueva York: Frederick Ungar, 1968), p. xvii.

[12] Jennings, p. 37.

[13] Thomas Wright, A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art (Nueva York: Frederick Ungar, 1968), pp. 100-01.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[14] A. Woltmann and Karl Woermann, History of Ancient, Early Christian, and Medieval Painting (Nueva York: n.p., 1880), I, 110-11.
Hasta el siglo XIX persistió la práctica de llarmarles erróneamente las Termas de Tito; éstas habían sido construídas sobre la casa de Nerón. Así lo documentan A. Woltmann and Karl Woermann.

[15] M. Ponce, Description des Bains de Titus (París: n.p., 1786), p. 5.

[16] Perino del Vaga, pintor de la capilla del Vaticano y del palacio Doria en Genova, Giovanni da Unine, Luca Signorelli, pintor de la catedral de Orvieto, y el propio Miguel Angel comenzaron sus carreras como pintores de grotescos.

[17] Gaetano Milanese, Documenti per la Storia Dell'Arte Sienese (Siena: n.p., 1854-56), III, 9.

[18] Kayser, p. 19.

[19] Kayser, p. 20.

[20] Barasch, Introd., p. xxviii.

[21] Michel Eyquem Montaigne, Essays de Messire Michel, Seigneur de Montaigne, 2da. ed. (Bordeaux: n.p., 1582), I, 150.
Alusiones a los grotescos se encuentran también en Rabelais, Ronsard, Du Bartas, Vauquelin, y en Edmund Spencer.

[22] Diego de Sagredo, Medidas Del Romano (Madrid: n.p., 1526), p. 88.

[23] Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), II, 365.

[24] Francisco de Holanda, De la pintura antigua, traducido por Manuel Denis de la 2da. ed. (1563; rpt. Madrid: Jaime Rates Impresor, 1921), p. 143.

[25] Holanda, p. 88.

[26] Holanda, p. 144.
El libro Antiqüedades da Italia se encuentra en el Real Monasterio de El Escorial.

[27] Francisco Pacheco, Arte de la pintura, su antiqüedad y grandeza, 2da. ed. (1649; rpt. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1866), pp. 41-43.
Pacheco nos da la siguiente información acerca de los artistas españoles que recibieron la influencia del arte grotesco italiano: "De aquí pienso yo que se enriquesieron Julio y Alejandro (si ya no es que fuesen discípulos de Juan de Odine o de Rafael de Urbino) los cuales valientes hombres vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, secretario del Emperador, en la ciudad de Ubeda: y de allí a la casa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

real del Alhambra en Granada (en una y otra parte a temple y fresco) la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene, y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles. De aquí Pedro Raxis, Antonio Mohedadno, Blas de Ledesma y otros muchos . . ." pp. 42-43.

[28] Pacheco, p. 45.

[29] Jusepe Martínez, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, 2da. ed. (Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1866), pp. 150-60.

[30] Fray José de Sigüenza, Historia de la Orden de San Jerónimo, 2da. ed. (Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1909), p. 553.

[31] Sigüenza, p. 553.

[32] Sigüenza, p. 555.

[33] Sigüenza, p. 636.

[34] Jennings, p. 20.

[35] Francisco de Quevedo y Villegas, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1943-45), I, 189-90.

[36] Edith Helman, Trasmundo de Goya (Madrid: Revista de Occidente, 1963), pp. 177-78.

[37] Arthur Clayborough, The Grotesque in English Literature (Londrés: Oxford University Press, 1965), p. 6.

[38] Antonio Ponz, Viaje de España, en que se da noticias de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella (Madrid: Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1792), p. 65.

[39] Ponz, p. 65.

[40] Ponz, pp. 68-69.

[41] Diego de Torres Villarroel, Romances de ciego (Madrid: Taurus), 1966.

[42] Paul Ilie, "Grotesque Portraits in Torres Villarroel," Bulletin of Hispanic Studies, XLV, No. 1 (1968), 17.

[43] Diego de Torres Villarroel, Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid, ed. Russel P. Sebold (Madrid: Espasa Calpe, 1966), pp. 154-68.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[44] Helman, p. 175.

[45] Kayser, p. 31.

[46] Justus Moser, Harlequin or a Defence of Grotesque Comic Performance, traducido por J.H.F. Warnecke (Londrés: n.p. 1766), p. 100.

[47] Moser, p. 112.

[48] Christopher Martin Wieland, Unterredungen mit dem Pfarrer von***, en Kayser, p. 31.

[49] Kayser, p. 32.

[50] Wright, p. 54.

[51] Heinrich Schneegans, Geschichte der grotesken Satire (Stressburg: Verlag von Karl J. Trubner, 1894), p. 32.

[52] Schneegans, p. 40.

[53] Victor Hugo, Cromwell, ed. Edmond Wahl (Oxford: Clarendon Press, 1909), p. 23.

[54] Hugo, pp. 11-12.

[55] Hugo, p. 71.

[56] Karl S. Guthke, Modern Tragicomedy (Nueva York: Random House, 1966), p. 105.

[57] John Ruskin, The Stones of Venice (Nueva York: John Willey and Sons, 1885), II, pp. 140-44.

[58] Mariano Baquero Goyanes, "Valle-Inclán y lo valleinclanesco," Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII (1966), 34-52.

[59] Laura de los Ríos, Los cuentos de Clarín (Madrid: Gredos, 1965), p. 281.

[60] Dennis Perri, "The Grotesque in Rivas' Romances Históricos," Hispania, 59, No. 4 (1974), 828.

[61] Kayser, p. 15.

[62] Lily Bess Campbell, The Grotesque in the Poetry of Robert Browning, Tesis M.A. (Texas: University of Texas, 1907), p. 14.

[63] Campell, p. 5.

[64] Kayser, p. 218.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[65] Kayser, pp. 220-24.

[66] Kayser, p. 224.

[67] Clayborough, pp. 5-50.

[68] Jennings, p. 2.

[69] Jennings, p. 22.

[70] Jennings, p. 14.

[71] Gilbert H. Muller, Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque (Athens: University of Georgia Press, 1972), pp. 5-6.

[72] Muller, pp. 6-7.

[73] Muller, pp. 7-8.

[74] Malcolm Griffith, "Theories of the Grotesque," en Ramón del Valle-Inclán, An Appraisal of His Life and Works, ed. Anthony Zahareas (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1968), p. 490.

[75] Griffith, p. 491.

[76] Jennings, pp. 26-27.

[77] Kayser, p. 188.

[78] Guthke, p. 98.

[79] Leonard Pronko, Avant-Garde: The Experimental Theatre in France (Berkeley: University of California Press, 1962), p. 205.

[80] Thomas Mann, Past Masters and Other Papers, traducido por H. T. Lowe-Porter (Nueva York: Books for Library Press, 1968), p. 240.

[81] Michael Steig, "Defining the Grotesque: An attempt at Synthesis," Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29 (Winter 1970), 26.

[82] Steig, p. 28.

[83] Jennings, p. 84.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

SEGUNDO CAPÍTULO

ARNICHES, VALLE-INCLÁN Y SU CIRCUNSTANCIA HISTÓRICA

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Arniches, Valle-Inclán y su circunstancia histórica

En el capítulo anterior establecimos el auge del arte grotesco en épocas de grandes transformaciones político-sociales. En estas épocas el grotesco constituye un medio efectivo para expresar el carácter conflictivo de la sociedad, el distanciamiento entre el hombre y las instituciones sociales, y el ambiente general de desorientación provocado por la transformación de los valores tradicionales. En este sentido el grotesco se diferencia de otras categorías estéticas: tomemos el absurdo como ejemplo, donde aunque se utilicen técnicas afines a las del grotesco, se presenta una visión antihistórica y universal, mientras que la perspectiva del grotesco es siempre histórica y circunstancial.

El florecimiento del grotesco en el arte y la literatura europea de principios del siglo veinte es, al menos parcialmente, atribuible a la transformación de la estructura social provocada por los triunfos de la revolución científica e industrial, al ascenso de la burguesía y los valores burgueses, a los numerosos movimientos revolucionarios, y al impacto de los numerosos conflictos nacionales e internacionales. El profundo sentimiento de alienación, el desengaño con las instituciones sociales, y las tendencias deformadas evidentes en los autores más representativos del siglo veinte deben necesariamente ser analizadas desde esta circunstancia histórica compartida por dichos autores. Aunque las coincidencias estilísticas y temáticas facilitan teorizar sobre posibles influencias, es preciso establecer que, en general, estas obras más que a influencias de autores individuales responden a una circunstancia his-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tórica común a toda Europa, y al esfuerzo de los artistas más destacados del siglo por desarrollar técnicas estilísticas adecuadas para expresar su circunstancia social y personal:

> A fines del siglo XIX y principios de XX se desarrolla en toda Europa una corriente de esperpentismo en la literatura y el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral español, las boutades, parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaismo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire. . . . Les mamelles de Tiresias (1917), la farsa de Alfred Jary Ubu Roi (1896), la comicidad sarcástica de Pirandello, las novelas de Kafka.[1]

España, además de las transformaciones político-sociales afines a las de toda Europa, confronta los resultados del general proceso de decadencia nacional que comienza en el siglo diez y seis y culmina en el desastre de 1898. En 1866, año del natalicio de Arniches y Valle-Inclán, el pueblo español padece las dolorosas incertidumbres producidas por la inestabilidad política del país, las constantes revueltas sociales y las sucesivas crisis económicas. Al ambiente de decadencia nacional contribuirán igualmente las consecuencias de las campañas militares en Marruecos, el efecto social y económico de las guerras coloniales en América, los frecuentes golpes o pronunciamientos, la contraproducente política de la Restauración y el impacto de dos guerras civiles en el pueblo español.

Durante fines del siglo diez y ocho y principios del diez y nueve la estructura de la sociedad europea, por más de mil años regida por principios estamentales, señoriales y tradicionales, comienza un fuerte proceso de transformación motivado por el desarrollo de la burguesía. España recibe la influencia de las transformaciones político-sociales comunes a toda Europa pero, puesto que a diferencia de otros países no había desarrollado las instituciones internas necesarias para asimilar dichas influencias, no logra actualizar positivamente la transición del poder y establecer un nuevo orden y estructura social.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Las legislaciones de 1812-1813 contribuyen considerablemente a la destrucción de la sociedad estamental y señorial; sin embargo, dada la ausencia de las estructuras sociales necesarias, la sociedad española se encuentra desintegrada y dirigida por un conglomerado de grupos e individuos incapaces de proporcionar la unidad y cohesión necesaria en todo orden social. Esta desintegración, y los conflictos entre los restos de la antigua estructura social y las fuerzas de la nueva sociedad burguesa-capitalista, contribuirán significantemente al implantamiento de formas de gobierno autocrático y tres guerras civiles.[2]

Entre 1850 y 1868 la sociedad española comienza un período de transformación político-social motivado por la naciente burguesía española. Durante esta época la bolsa, los bancos, las sociedades anónimas, las explotaciones mineras, las instalaciones ferroviarias, etc., contribuyen considerablemente al desarrollo del país.[3]

Desafortunadamente, la Restauración paraliza este proceso puesto que la lucha entre las fuerzas tradicionales y la nueva burguesía interrumpe el desarrollo económico y cultural de la nación, contribuye al caos político, y es, al menos parcialmente, responsable por el absurdo que domina todos los aspectos de la vida nacional.

En este sentido el conflicto entre dichas entidades sociales (las fuerzas tradicionales y la burguesía) es responsable por el sinnúmero de anomalías que caracterizan a la sociedad española de fines del siglo diez y nueve:

> Esa experiencia es a nuestro modo de ver la que soporta la sociedad española a fines del XIX y la que da a todas sus manifestaciones ese aire contorsionado con que se muestran. Ese es el gran choque que se produce la vida nacional y no el de la pérdida de las colonias que a muy pocos afectó, y puede decirse que a ninguno de la generación del '98.[4]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Arniches y Valle-Inclán presencian los mismos acontecimientos políticos, forman parte del mismo proceso social que, durante las primeras décadas del siglo, transformó todos los aspectos de la vida española, y, mediante su preocupación por el tema de España, se unen a la rica tradición literaria española de crítica político-social. Según Ortega y Gasset, esta preocupación por el tema nacional constituye una de las características esenciales del modo de ser español, y abarca todos los aspectos de la vida intelectual y social del hombre español:

> Entre nosotros el caso es muy diverso: el español que pretenda huir de las preocupaciones nacionales será hecho prisionero de ellas diez veces al día y acabará por comprender que para un hombre nacido entre el Bidasoa y Gibraltar es España el problema primero, plenario y perentorio. Este problema es, como digo, el de transformar la realidad social circundante. Al instrumento para producir esa transformación llamamos política. El español necesita, pues, ser antes que nada político.[5]

La biografía de Arniches y Valle-Inclán demuestra que ambos fueron profundamente afectados por la crisis político-social que atravesaba el país, que afrontaron serias dificultades económicas, y, que desde muy temprana edad desarrollaron una profunda aversión contra los valores e injusticias sociales. Estas impresiones personales, la influencia del espíritu autocrático de la época, y su creciente preocupación por la situación del país constituyen el trasfondo sobre el cual ambos autores construirán sus más logradas obras de contenido crítico-social.

En el caso de Arniches, la influencia que las primeras dificultades económicas de su juventud ejercieron en su obra se destaca dado el éxito y acomodada posición social que éste alcanzó durante su larga carrera de autor dramático. En su Vida y teatro de Carlos Arniches, Vicente Ramos ha documentado la inestable situación política y social prevalante en Alicante durante la niñez de Carlos Arniches. Según Ramos, la decadencia general del país se ve agraviada en Alicante por el desempleo, la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

miseria, el hambre que agobia la ciudad, los efectos de la epidemia de fiebre amarilla que azotó la ciudad en 1870, y las frecuentes incursiones de las tropas carlistas.[6] En el caso de la familia Arniches, los efectos de la difícil situación económica son agraviados por las repetidas cesantías que, debido a cambios en la estructura política local, sufrió el padre del célebre comediógrafo. El impacto de estos acontecimientos en su familia dejó una fuerte impresión en el joven Arniches, y, indudablemente, constituye uno de los motivos de inspiración de algunas de sus obras de mayor contenido social, especialmente Los caciques, La heroica villa, La señorita de Trevélez, y El señor Badanas.

En un artículo publicado en 1923, Arniches ha expresado la importancia de estos acontecimientos durante su juventud, y el profundo resentimiento que produjo en él la injusticia cometida con su padre:

> . . . sabido es que los empleados gozaban en aquella época de una amovilidad pasmosa. Dependía su trasiego del turno de los partidos, de los movimientos políticos. . . . Por esto, apenas transcurría un espacio de tiempo relativamente breve en el que mi padre disfrutaba tranquilo de su prebenda, de pronto una mañana leía yo, mudo de espanto, en aquellos diarios: "Ha sido declarado cesante el pagador de la fábrica de Tabacos don Carlos Arniches. . . . Aquel día mi padre no hablaba. Comíamos en silencio. Mi madre limpiaba a hurtadillas sus ojos enrojecidos, y en mi alma de niño se iba forjando, silencioso y fuerte, un odio invencible a la política.[7]

Estas primeras experiencias negativas del joven Arniches se intensificarán durante la estancia de su familia en Barcelona y, más adelante, durante sus primeros meses de residencia en Madrid. En Barcelona, a donde la familia de Arniches se trasladó en 1880 por motivos económicos, Arniches sobrevive durante cinco años con los escasos medios que le proporciona su posición de reportero del periódico La vanguardia. Motivado por sus ambiciones literarias Arniches se traslada a Madrid en 1885, y, al igual que tantos jóvenes escritores, experimenta durante sus pri-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

meros años en dicha ciudad dificultades económicas previamente desconocidas. Enrique Chicote ha descrito la situación de Arniches durante estos años con palabras fácilmente aplicables a Valle-Inclán y otros miembros de la bohemia española finesecular:

> Empezó su tragedia: hambre, botas rotas, por lecho un banco del prado, tal vez el mismo que, durante una temporada, ocupó como dormitorio el poeta don Marcos Zapata.[8]

Las dificultades económicas confrontadas durante estos años, las injusticias sociales presenciadas durante su niñez, y la inestabilidad general producida por las transformaciones político-sociales de las primeras décadas del siglo veinte, contribuirán significantemente al espíritu de crítica social presente en gran parte de su obra, y, especialmente, en las tragedias grotescas. Esta íntima relación entre la situación personal del autor, el momento histórico en que surge la obra de arte, y la selección de una modalidad estética adecuada para expresar dicha temática es evidente en numerosos autores de creaciones grotescas y, en el caso de Arniches y Valle-Inclán, facilita establecer paralelismos temáticos y estilísticos puesto que ambos forman parte del mismo proceso histórico y literario.

La crítica contemporánea ha señalado repetidamente la influencia que en la producción artística de Valle-Inclán ejercieron la triste situación económica de sus últimos años, las transformaciones político-sociales que presenció en Galicia y Madrid, los inmerecidos fracasos profesionales y personales, y la radical evolución de su filosofía política.[9]

Esta íntima relación entre la evolución estética del arte de Valle-Inclán y la transformación de su ideología política se esclarece si, como ha señalado Guillermo de Torre, consideramos que su arte se carac-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

teriza por un proceso evolutivo diametralmente opuesto al que generalmente evidencia la producción de un autor literario.[10] El marco tradicionalista y la exaltación de las viejas instituciones, reliquias y valores de la sociedad señorial presente en sus primeras obras evoluciona hacia un concepto revolucionario del mundo y la sociedad que determina la necesidad de una nueva forma estética adecuada para expresar el caos político-social, el desengaño personal del autor, y su condena de las instituciones y modos de conducta sociales vigentes durante esta época.

Es necesario señalar, sin embargo, que la aparente evasión de la realidad que caracteriza estas obras, implica idéntica repulsión y condena de la sociedad y los valores burgueses de la época. En este sentido encuadran perfectamente dentro del espíritu antiburgués que, como señala Sobejano, prevaleció en el arte moderno a partir del siglo diez y nueve:

> La expresión épater le bourgeois, que aparece en Francia a mediados del siglo XIX dentro de la atmósfera romántica, sirve de lema a una de las actitudes más características del arte moderno: el desprecio hacia la clase social que, en torno a 1830, comenzó a imponer su predominio. El ulterior avance de la burguesía agudizó, entre los artistas postrománticos, la aversión hacia esa clase preponderante. Naturalistas y simbolistas, con Flaubert y Baudelaire a la cabeza de unos y de otros, escarnecen sin cesar al burgués mediocre y, más adelante, ya en pleno siglo XX, los vanguardistas de toda especie mantienen y corraboran la tradición.[11]

La actitud antiburguesa de Valle-Inclán, al igual que en otros escritores españoles de la época, es atribuible a la influencia de los escritores antirrealistas extranjeros (Wilde, Nietszche, D'Annunzio) y a la común visión de la burguesía como un fenómeno social que niega los valores que previamente regían la sociedad sin actualizar nuevos valores que provean la estabilidad personal y colectiva necesaria en toda estructura social. La lucha personal de Valle-Inclán contra la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

burguesía y los valores burgueses se manifiesta a lo largo de toda su vida, y dictamina en cierto grado su inicial actitud esteticista, su insistencia en destacar aquellos aspectos de su personalidad y apariencia más directamente opuestos a los valores y gustos de la sociedad burguesa, y su inicial devoción a la causa carlista.

Su adhesión a los bandos fieles al rey don Carlos, y la idealización del carlismo en sus obras, representa un esfuerzo por preservar los últimos vestigios de la España heroica e implantar soluciones adecuadas a la multiplicidad de problemas ocasionados por "generales," "curiales," "indianos," y "compradores de bienes nacionales." Eventuamente el escritor gallego reconoce las limitaciones del carlismo como movimiento de transformación político-social, y parece apoyar movimientos revolucionarios que transforman totalmente el orden establecido. Esta transformación en la ideología política del autor coincide con su evolución estética hacia formas del arte expresionista más adecuadas para expresar su nueva, o al menos más dolorida, visión de la realidad española.

En comparación al resto de Europa, España durante esta época denota un considerable atraso cultural, técnico, económico, y político que afecta proporcionalmente a todas las clases constituitivas de la sociedad española. Dicho atraso, y el inevitable estaticismo que domina la sociedad en numerosas ocasiones producen un prototipo de hombre carente de ideales políticos, sociales o personales, sin voluntad ni firmeza de carácter, y que, generalmente, se encuentra incapacitado para desenvolver efectivamente las funciones que dictan su posición social, profesional o personal. Esta contradicción entre la realidad íntima y el comportamiento social de dichos hombres contribuye al desarrollo de las múltiples fórmulas nacionales--el honor, el orgullo, la bravura, la fi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

delidad, etc.--que atentan encubrir las contradicciones ideológicas, sociales, y personales que confronta el hombre en la sociedad española de principios del siglo veinte.

El esperpento representa el más logrado esfuerzo por exponer la falsedad inherente en las convencionalismos sociales españoles, y, como ha señalado Paul Illie, es el resultado de una actitud ideológica ante la realidad española y, es simultáneamente, el medio estético para expresar y criticar adecuadamente dicha realidad:

> . . . esperpentismo is both an outgrowth of an ideological position, and also the aesthetic medium for expressing it. And conversely, the raison d'être of the esperpento aesthetic is a cultural or political theory.[13]

La teoría del "espejo cóncavo" delineada por Valle-Inclán representa, por consiguiente, un esfuerzo consciente de reproducir, mediante una estética adecuada, las distorsiones que caracterizan a la sociedad española. El arte, en cuanto representación de la realidad, implica un proceso de estilización que refleje sin deformar el objeto original que sirve de inspiración al artista. Sin embargo, dicho proceso exige que la realidad representada no denote las grotescas deformaciones evidentes en la sociedad española. Ante dichas distorsiones el artista, si desea transmitir una visión adecuada, debe desarrollar una estética deformante equiparable a la realidad cuyas deformaciones intenta expresar:

> In other works, a straight mirror has norms that are suitable for a society that stands erect and unwarped. But a deformed reality requires a warped mirror to reflect its aberrant norms faithfully. Spain is not merely a deformation of Europe, but a grotesque deformation. On this point Valle-Inclan is subtle but very clear. A plain mirror is sufficient to reflect an aberration from the normal European context. But a grotesque deformation can only be reflected when the glass itself is distorted. Hence the need for a concave mirror, whose norms best reproduce the norms of Spanish society. To hold a plain mirror up to Spain would be like holding a concave mirror up to Europe. The use of a different set of norms would distort the image of reality in each case.[14]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La estética del "espejo cóncavo" requiere, por consiguiente, un delineado proceso de selección y estilización de los elementos que el dramaturgo considera más adecuados para transmitir una visión total de la realidad social española. Este proceso, sin embargo, no es exclusivo de las producciones esperpénticas en que predominan los detalles feos, descoyuntados, indignos, etc., puesto que siguiendo un proceso similar, Valle-Inclán en sus primeras obras había acumulado sistemáticamente elementos bellos, armónicos y nobles para expresar su visión personal de los tiempos señoriales, y, especialmente, su admiración por los valores y tradiciones de Galicia. El proceso de selección y estilización es, por tanto, básicamente común a toda la producción artística de Valle-Inclán, aunque, como sucede con todos los recursos de su arte, evoluciona constantemente aumentando en intensidad, efectividad, valor estético y capacidad expresiva.

En sus obras esperpénticas, para lograr expresar adecuadamente la realidad político-social española, Valle-Inclán transforma deliberadamente todos los elementos formales y expresivos del teatro tradicional. Estas transformaciones, siguiendo la concepción teórica de la estética esperpéntica, implican la sistemática deformación del lenguaje, la apariencia física, la conducta moral, y, en términos generales, dictan una concepción grotesca del personaje dramático.

El comportamiento de los personajes de los esperpentos, al igual que en las tragedias grotescas, es directamente atribuible a los evidentes contradicciones entre su posición social, los conflictos existenciales que les agobian y, de otro lado, su mediocridad y ambivalencia para tomar las decisiones necesarias para resolver los problemas que confrontan. Esta realidad conflictiva entre la personalidad más

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

íntima del personaje y su posición social dicta la necesidad de desarrollar formas dramáticas que expresen adecuadamente la situación tragicómica del hombre español.

La dualidad conflictiva del personaje dramático constituye uno de los elementos distintivos del arte grotesco y, como veremos más adelante, representa uno de los puntos de contacto entre las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán. El contenido ético, los rasgos estilísticos y caricaturescos y los detalles simultáneamente ridículos y trágicos del personaje provocan una ambivalencia emotiva en el espectador que conduce a la reflexión sobre la temática social y existencial que ambos autores, implícita o explícitamente, presentan en sus obras dramáticas.

Arniches, Valle-Inclán y la Generación del '98

La temática político-social presente en la producción dramática de Arniches y Valle-Inclán, el momento histórico que comparten con los miembros de la llamada Generación del 98 y la aparente necesidad de vincular la obra de dichos autores a un grupo o movimiento literario para facilitar el análisis de sus respectivas producciones teatrales, han merecido numerosos estudios críticos que bien intentan establecer o negar toda relación entre la obra de ambos autores y las producciones más características de la Generación del 98.[15]

El concepto "Generación del 98"--como anteriormente el término "modernismo"--ha provocado opiniones divergentes y en ocasiones diametralmente contradictorias con respecto a los rasgos distintivos de dicha generación, la validez de dicho término, e incluso la existencia de determinados principios unificadores presentes en las obras de los más des-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tacados miembros de la generación.[16]

En el presente estudio nos adscribimos a la teoría predominante que mantiene la existencia de una ideología o, mejor aun, un Weltanschaung común a un grupo de distinguidos escritores en un momento histórico determinado, y que dicho grupo de escritores se ha dado a conocer en la historia literaria con el sobrenombre de "Generación del 98."[17] Sin embargo, no se nos oculta que conceptos de tal amplitud frecuentemente producen una limitada clasificación de la obra de un autor, al no considerar la posible convergencia de múltiples influencias estéticas y ideológicas, las influencias de artistas predilectos, y las experiencias y características individuales que distinguen la producción artística de un autor. Sirva de ejemplo los esfuerzos de los miembros de la generación por descubrir la esencia del ser español como único medio para restaurar la identidad y el orgullo nacional perdidos en el proceso histórico español. Este afán de descubrir la esencia del "carácter español" se manifestó en Unamuno, Machado, Azorín y Baroja en un consciente acercamiento a Castilla y sus valores como medio de descubrir lo español. Sin embargo, otros autores como Valle-Inclán, aunque pertenecen a la generación, se aproximan a los auténticos valores españoles mediante su admiración por el carácter y tradiciones de sus regiones.[18] Establecer que la Generación del 98 descubrió el carácter español exclusivamente mediante las tradiciones de Castilla, o que Valle-Inclán no pertenece a la generación dada su admiración por el pueblo y tradiciones gallegas, constituyen ejemplos de las equívocas generalizaciones comunmente producidas por amplios conceptos como el de "Generación del 98."

El estudio de la producción literaria de un autor requiere, por tanto, se analicen cuidadosamente las coincidencias temáticas determinadas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por el momento histórico y la realidad social que comparten con otros autores, el tratamiento que ciertos temas reciben en la producción de dicho autor y las características que le unen o separan al grupo literario o escuela en cuestión.

El atraso cultural, técnico, y económico que caracteriza a España durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX constituye una de las constantes temáticas de las más destacadas producciones de la época, y, sin lugar a dudas, representa uno de los rasgos más distintivos de la Generación literaria del 98. Esta preocupación por la difícil situación político-social española y los ideales regeneracionistas evidentes en revistas, periódicos, ensayos, y obras literarias, denotan un creciente estado de ánimo que se extiende constantemente a los diversos grupos constitutivos de la sociedad española. Pedro Laín Entralgo, entre otros, ha señalado la reacción que en los españoles reflexivos produjo la triste situación del país:

> La reacción por parte de los españoles capaces de expresión tuvo un nombre específico: la regeneración de España. Terrible palabra, si uno atiende a su significado propio. España dicen todos, necesita regenerarse, volver a nacer.[19]

La preocupación por el general estado de decadencia de la sociedad española no constituye, por tanto, una preocupación exclusivamente evidente en los jóvenes escritores de la generación, sino que se extiende a catedráticos, académicos, periodistas, médicos, antropólogos, sociólogos y políticos. Entre los últimos se destaca Joaquín Costa, cuya fórmula de "la despensa y la escuela" sintetiza los ideales regeneracionistas vigentes durante la época:

> . . . combatir las fatalidades de la geografía y de la raza, tendiendo a redimir por obra del arte nuestra inferioridad en ambos aspectos, a aproximar en lo posible las condiciones de una y otra a las de la Europa central, aumentando la potencia productiva del territorio y elevando la potencia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

intelectual y el tono moral de la sociedad.[20]

Esta común preocupación de literatos, sociólogos, políticos y artistas por los males que aquejan al país se encuentra asimismo presente a lo largo de la abundante producción dramática de Carlos Arniches. En sus más de ciento noventa obras se encuentra, explícita o implícitamente, una tesis que fustiga los males sociales que agobian al país. Sin embargo, en las obras de su primera época el elemento didáctico queda en un plano secundario, adscribiendo Arniches mayor importancia al humor y al dato caricaturesco, realista y costumbrista.

En la segunda etapa de su producción artística, definitivamente establecida a partir de 1916, Arniches desarrolla extensamente las preocupaciones político-sociales previamente expresadas mediante veladas alusiones y comentarios intercarlados en el diálogo de sus obras. El afán de crítica social y el tono moralizante de sus obras posteriores a 1916, y en particular de las tragedias grotescas, indudablemente se inspira en los ideales regeneracionistas prevalentes durante la época. En este sentido dichos ideales, puesto que en gran medida constituyen la base ideológica inicial de algunos miembros de la Generación del 98, representan un punto de enlace entre la producción de Arniches y las obras de los jóvenes autores de la Generación. El propio autor, en palabras repetidamente citadas, expresó su afán personal de regeneración social obviamente afín a los ideales regeneracionistas vigentes durante la época.

> Aspiro sólo con mis sainetes y farsas a estimular las condiciones generosas del pueblo y hacerle odiosos a los malos instintos.[21]

Para algunos críticos contemporáneos--Gaspar Gómez de la Serna, José Bergamín, José Monleón y Douglas McKay--la importancia del tema

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de España en las producciones dramáticas de Arniches, el indiscutible didactismo evidente en sus obras y la fuente común de las ideas regeneracionistas justifica establecer al menos paralelos temáticos, ideológicos y didácticos entre los miembros de la Generación del 98 y Arniches:

> Arniches' moral, sociological and patriotic principles are in no way antithetic to the attitudes of the Generation of '98. He partakes of their serious concern for Spain's internal problems, a concern we find vividly documented in some of his most important plays, such as La señorita de Trévelez, Los caciques y La heroica villa.[22]

A pesar de estas coincidencias temáticas y didácticas en la producción de Arniches no se manifiestan la amargura y pesimismo ante el presente y futuro de España característico de sus coetáneos.[23] El tono optimista que predomina en sus obras, su tolerancia y comprensión de las flaquezas humanas, la devoción a Madrid y sus habitantes y el deseo de inmortalizar los elementos pintorescos de las costumbres populares le distingue de los miembros de la Generación. Estas características de su arte, aparentemente en contradicción con espíritu de compromiso social que alienta su producción, son resultados de su condición de autor de éxito y de su formación inicial dentro de los moldes del género chico. A diferencia de Unamuno y Valle-Inclán, sus obras, más que a propósitos estrictamente estéticos o ideológicos, responden a un firme deseo de entretener al público madrileño que frecuentaba los teatros de la capital.

Esta condescendencia para con el público le diferencia de los miembros de la Generación, especialmente Valle-Inclán, cuya actitud hacia el arte teatral le lleva a hacer caso omiso de las preferencias del público, y éxito de sus obras. Alfredo Marquerie, en su libro Veinte años de teatro en España, ha señalado esta actitud de los miembros de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la Generación del 98 con respecto al público español de su época. Según Marquerie, los miembros de la Generación del 98 mantienen en sus obras un alto nivel estético y ideológico, rehusando descender o elevar el público al nivel de sus obras.[24] La posición de Arniches al respecto es diametralmente opuesta a los del noventa y ocho, puesto que su obra representa un marcado y constante esfuerzo por comunicarse con el público que frecuentaba los teatros del Madrid de la época.[25]

La intención didáctica presente en las obras de Arniches, y su condición de autor de éxito popular, precluye la aplicación de las múltiples innovaciones estilísticas de los sucesivos movimientos de vanguardia europeos. Sin embargo, esto no justifica dar por sentado que los desconociese totalmente ni establecer que su obra no recibiese, directa o indirectamente, la influencia de dichos movimientos. En su arte, como veremos más adelante, Arniches utiliza elementos afines a las estéticas europeas que pueden representar una influencia directa de la tradición artística española, de los dramaturgos europeos y españoles de la época, o ser producto de la evolución autónoma de su producción dramática. El crítico Douglas McKay, aunque no reconoce este aspecto de las innovaciones del teatro de Arniches y el contenido existencial de sus obras grotescas, ha señalado el profundo valor didáctico y político-social de su obra que indiscutiblemente coincide con los propósitos regeneracionistas de la Generación del 98:

> . . . It must be said that Arniches has but a marginal relationship with respect to the innovations, the polemics, and the austere spiritual questionings that characterized the lives and writings of the authors of this group. Yet, with hearty patriotism, with good humor, Carlos Arniches raises many of the same issues, asks the same probing questions, and seeks the same elusive answers that perturbed his learned contemporaries. Perhaps he did as much, if not more, within the ambit of his widespread communication from the footlights with the Spanish people, trans-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> mitting a benign message of social and moral renovation, that did many of those who relied on weighty prose and lofty oratory with which to purge the nation. His was a robust concern for social order and human dignity, an attitude that brought a sense of prose and imperturbability to the inspired visions of a committed generation.[26]

Los esperpentos de Valle-Inclán, como previamente indicamos, representan el más logrado esfuerzo por desarrollar una modalidad estética que refleje adecuadamente la realidad social circundante y la posición ideológica del autor ante dicha realidad. Esta preocupación por la problemática social española se encuentra presente, en mayor o menor grado, a lo largo de toda su producción dramática y su tratamiento refleja la evolución de su estética, la creciente desintegración de la sociedad española y la difícil situación personal del autor durante sus últimos años.

Numerosos estudios críticos sobre el arte dramático de Valle-Inclán pretenden establecer una radical y errónea división entre el "esteticismo" o "modernismo" de sus primeras obras y el evidente compromiso social de sus últimas producciones y, muy especialmente, de los esperpentos. Dicha división es parcialmente atribuible a la práctica prevalente entre los críticos contemporáneos de agrupar bajo la estética del modernismo a un sinnúmero de autores que llevaron a sus obras los recursos estilísticos de los movimientos estéticos surgidos durante las primeras décadas del siglo veinte. En general dichos estudios hacen caso omiso de la influencia de las múltiples corrientes estéticas coexistentes en la obra de un autor, el distinto tratamiento que un tema puede recibir en distintas etapas de su producción literaria y tienden a asociar la estetica del decadentismo y el simbolismo con un arte escapista totalmente desasociado de la realidad circundante, menoscabando la profunda influencia del medio ambiente en el desarrollo de dichas estéticas. En su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estudio El arte dramático de Valle-Inclán, Emilio González López ha estudiado la influencia del decadentismo, simbolismo y expresionismo en la obra de Valle-Inclán, y ha señalado la relación entre dichas estéticas y la realidad circundante:

> La pose decadente, exquisita y en algunos casos morbosa, fue el arma de esos escritores para afirmar su honda discrepancia con la sensibilidad y la moral de la sociedad española, cada vez más burguesa y acomodaticia, de ese tiempo.
> . . . . . .
> Nada más lejos de la verdad el tener el arte de Valle-Inclán, de la fase simbolista, como literatura escapista, extraña a la realidad. Todo lo contrario. Es un arte muy metido en las entrañas espirituales de su pueblo: en sus leyendas, heráldica y supersticiones.[27]

La producción esperpéntica de Valle-Inclán constituye la expresión culminante de una personalísima preocupación por la situación político-social española durante el período que aproximadamente se extiende de 1915 a 1930. Sin embargo, es necesario recordar que su visión de la sociedad española como una radical deformación de la sociedad europea moderna se desarrolla a lo largo de toda su carrera literaria, que los elementos más característicos de sus esperpentos se encuentran, en mayor o menor grado, presentes en las obras de su primera época y que el elemento de crítica social constituye una de las constantes de su producción literaria. Incluso en aquellas obras que idealizan el mundo hidalgo y señorial, el escritor nos hace entrever que en nuestra época los ideales que caracterizan a dicho mundo son inalcanzables, puesto que la clase hidalga se encuentra en un triste estado de decadencia y corrupción, los nobles ideales y el patriotismo han desaparecido, y, en general, el pueblo denota la misma miseria moral y falsedad que distingue a los personajes grotescos de sus esperpentos.

El propósito didáctico de su arte, su deformación estética de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

instituciones sociales más representativas de la sociedad española, y su auténtico "dolor de España" justifican que, desde que Salinas le denominó "hijo pródigo del '98," los estudios críticos más importantes (de Torre, González-López, March, Risco, Sperati Piñero, etc.) le incluyan entre los rangos de los escritores de la generación del 98.[28] Sin embargo, otros críticos, y especialmente Díaz Plaja, excluyen a Valle-Inclán de este selecto grupo de escritores puesto que su obra carece de un programa o posición político-social definitiva, limitándose exclusivamente a criticar los aspectos más negativos de la sociedad española sin ofrecer solución alguna.

> . . . para ser noventa y ochista le falta a Valle-Inclán aquella voluntad de redención esperanzada que alienta en los dioses mayores de aquel grupo. En los esperpentos hay un asco pero no hay denuncia, ni indicación de caminos mejores.[29]

El anarquismo a que Díaz Plaja se refiere no es, sin embargo, antitético a la postura ideológica de otros miembros de la Generación del 98. El anarquismo de Baroja, las contradicciones de los diálogos unamunianos, la actitud iconoclasista de Maeztu y el relativismo de Azorín constituyen múltiples manifestaciones de una preocupación común a dichos escritores: el estado de la sociedad y el incierto futuro de la nación española.

En conclusión, podemos afirmar que la problemática político-social incluida por Arniches en sus producciones dramáticas y los esfuerzos de Valle-Inclán por desarrollar un testimonio estético de la realidad española facilitan establecer paralelismos temáticos entre las tragedias grotescas, los esperpentos, y las producciones literarias más características de la Generación del 98. Es necesario, sin embargo, reiterar que las tragedias grotescas de Arniches no denotan la visión encolerizada e indignada que Valle-Inclán llevó a sus producciones expresionistas y,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

especialmente, a sus esperpentos. La crueldad, el acento en lo inhumano como la nota característica de la sociedad española y la amargura presente en todos sus esperpentos y, especialmente en Luces de bohemia, no constituyen parte del mundo dramático de las tragedias grotescas.

Las producciones literarias de los miembros de la Generación del 98, sin menoscabo de su compromiso con la realidad histórica que comparten, presentan una visión universal fundamentalmente basada en la recurrente preocupación por la existencia y destino del hombre. En dichas producciones, explícita o implícitamente, se exponen la fragmentación existencial del hombre moderno, la inautenticidad que caracteriza a la sociedad contemporánea y la complejidad y contradicciones evidentes en el comportamiento social y personal del hombre contemporáneo. En las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán se exponen, tomando siempre como punto de partida la grotesca realidad española, las preocupaciones existenciales previamente mencionadas y, mediante la deformación burlesca, se expresa la conflictiva situación del hombre español contemporáneo. En este aspecto, la producción literaria de ambos autores denota numerosos puntos de contacto con las preocupaciones de los miembros de la Generación del 98 y, como veremos más adelante, justifica establecer paralelismos temáticos entre la producción de ambos autores.

En la producción dramática de Carlos Arniches existe, como previamente mencionamos, una necesaria condescendencia para los gustos del público español que frecuentaba los teatros del Madrid de la época. Este acercamiento a las preferencias del público, que indudablemente le separa de los miembros de la Generación del 98, no implica la ausencia en su producción dramática de una definida voluntad de estilo y constante

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ansia de renovación artística. Por el contrario, entre los autores de éxito popular la producción de Arniches se destaca por su concepción grotesca del personaje dramático, por las transformaciones a que somete el lenguaje coloquial, y por su presentación cómica-burlesca de la ambivalencia y las contradicciones básicas que caracterizan la conducta del héroe contemporáneo. Estas innovaciones, siempre dentro del cauce realista dictado por su condición de autor popular, facilitan establecer, si no paralelismos estilísticos, al menos coincidencias estilísticas entre las tragedias grotescas y los esperpentos atribuibles a un común propósito de desarrollar formas adecuadas para expresar los conflictos sociales y existenciales del hombre español, a la influencia del arte popular y tradicional español y a las innovaciones de los movimientos de vanguardia europeos.

Es, por consiguiente, absolutamente acertado incluir a Valle-Inclán entre los miembros de la Generación del 98 basándose en su deseo inicial de reformar la situación político-social española, en la temática existencial presente en sus esperpentos, y en la voluntad de estilo que destaca su obra entre los dramaturgos contemporáneos. En el caso de Arniches es posible, dado su afán de regeneración social y la temática existencial de sus obras, establecer la aproximación ideológica del autor a los presupuestos básicos de la Generación del 98. Sin embargo, las limitaciones estilísticas impuestas por su carácter de autor de éxito popular, la ausencia del tono amargo y pesimista característico de las producciones de los generacionistas, y la general condescendencia y tolerancia para las debilidades humanas que presenta en sus obras precluyen incluirle definitivamente entre los miembros de la Generación del 98.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Arniches, Valle-Inclán y el teatro de su época

La crítica contemporánea (de Torre, Díaz Plaja, González-López, March, Risco, Rubia Barcia, etc.) ha señalado repetidamente la importancia y magnitud de los esfuerzos de Valle-Inclán por transformar la técnica y temática del teatro español, elevándolo a un nivel estético comparable al del teatro europeo. Sus innovaciones estilísticas, los ataques que en su obra dirige a los autores dramáticos de mayor éxito y sus declaraciones personales atestiguan el desdén que le inspiraban las producciones dramáticas españolas de fines del siglo diez y nueve y principios del veinte, y su determinación de elevar la dramaturgia española a un nivel de mayor profundidad temática, actualidad social y perfección estilística.

Las acerbas críticas que Valle-Inclán formuló contra el teatro español de su época se basan primordialmente en su rechazo de la burguesía, y por tanto, del teatro burgués, en la ausencia en dicho teatro de una seria temática social y existencial, y en la general decadencia del teatro español. Esta decadencia del teatro español ha sido documentada por otros escritores de la Generación del 98 y por críticos literarios de la época que repetidamente denunciaban la falta de creatividad y compromiso social del drama español. En un artículo publicado en La Ilustración Ibérica en 1890, F. Flores García señala la unanimidad de criterio con respecto a la decadencia del teatro:

> Que la literatura dramática atraviesa uno de esos períodos de profunda decadencia, en que el arte parece como proscrito de sus naturales dominios, es una verdad tan palmaria y tan admitida por críticos y pensadores, que no tiene novedad alguna en estos momentos ni merece ser discutida.[30]

En su Teatro contemporáneo, publicado en 1900, M. Martínez Espada expresa con ideas similares la falta de vitalidad del teatro español de principios de siglo:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> El teatro español ha llegado al período algido de su decadencia. Aquí no hay autores. Las temporadas teatrales se suceden unas a otras con soporífera monotonía sin que se estrene una obra que valga la pena. La juventud, de la que hay que esperarlo todo, anda reacia, no se decide a luchar, quizá por extraños e incomprensibles pesimismos.[31]

La decadencia del teatro español durante esta época no se manifiesta exclusivamente en la calidad estética de las producciones de mayor popularidad, sino que se manifiesta asimismo en la ausencia de un sistema adecuado de iluminación y decoración, en la escasez de competentes directores de escena, en las limitaciones de los talleres para vestuario y decorado y en la indiscutible mediocridad de los actores y actrices más favorecidos por el público que frecuentaba los teatros. Esta decadencia general de los recursos técnicos esenciales para el desarrollo de un teatro español comparable al producido por estas fechas en el resto de Europa es, al menos parcialmente, atribuible a los efectos de la decadencia del país y a la ausencia del respaldo oficial para el desarrollo de un auténtico teatro nacional:

> . . . los actores se veían obligados a ensayar de continuo, pues las compañías para sustenerse financieramente habían de renovar el repertorio con gran frecuencia. El actor español ensayaba una comedia nueva cada quince días y a veces cada semana. No existía un teatro nacional, ni una sola compañía sostenida por el Estado. El teatro Municipal de Madrid no constituía una obligación de municipio, sino una fuente de ingresos para él. Solía alquilarse a compañías, mediante pago de arrendamientos *muy subidos*.[32]

La crítica de Valle-Inclán, en mayor o menor grado, incluye a los autores más célebres y representados durante las primeras décadas del siglo. Entre los autores de éxito sólo Arniches y Jacinto Benavente, el restaurador de la comedia realista desarrollada durante el siglo diez y nueve por Ventura de la Vega, López de Ayala y Tamayo y Baus, escapan las severas críticas del escritor gallego. Su amistad con el dramaturgo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

madrileño, las reconocidas dotes intelectuales del mismo y la perfección estética de sus creaciones simbólicas de mayor éxito, justifican el respeto que Valle-Inclán denota por la producción de Benavente. En el caso de Arniches es necesario recordar la amabilidad con que el alicantino otorgó a Valle-Inclán permiso para reelaborar su drama La cara de Dios; además, no es inconcebible que Valle-Inclán desde temprano reconociera la superioridad técnica y temática de su producción, y, muy especialmente, el valor artístico y social de sus tragedias grotescas.

El carácter innovador del teatro de Valle-Inclán, sus ataques contra los valores burgueses y la burguesía, y su insistencia en escribir obras teatrales sin tomar en cuenta los gustos y preferencias del público burgués que frecuentaba los teatros españoles, esclarece la anomalía de que la producción del autor dramático español más importante del siglo veinte no haya sido adecuadamente reconocida por sus contemporáneos.[33]

La historia del teatro universal demuestra que los autores de mayor éxito popular no son necesariamente los más representativos de su época, sino más bien aquellos que comprenden y se ponen al servicio de las necesidades, ideas y gustos del público que económicamente sostiene los teatros. Las producciones dramáticas españolas de fines del siglo diez y nueve y comienzos del veinte responden a las preferencias de la clase burguesa capacitada económicamente para sostener los teatros, y, en general, corraboran la actitud escapista prevalente en la sociedad ante la difícil situación económica, política, y social que atravesaba el país. El propósito central de estas producciones, más que exponer una seria problemática social, es precisamente disipar la creciente angustia de las clases acomodadas, negar el triste estado del país, y encubrir superficialmente el absurdo reinante en todos los aspectos de la so-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciedad española:

> El teatro no era pues una verdad, sino una complicidad, y el esperpento valleinclanesco nacería más tarde como un testimonio crítico de la deformada conciencia irrealista española. Nada de desesperación o angustia a niveles minimamente públicos. El teatro existía para tranquilizar a la clase media, cada vez más necesitada de una compensación a su asincronía histórica. Nuestro teatro y nuestra vida cotidiana estaban repletos de dramas del bien parecer; del quiero y no puedo, de pasarlas estrechas y presumir de grandeza.[34]

Las innovaciones estilísticas que Valle-Inclán lleva a sus obras abarcan todos los aspectos de la producción dramática desde la estructura del drama hasta la concepción del personaje teatral y la renovación del lenguaje dramático. En cierto sentido podemos establecer que dichas innovaciones estilísticas--animalización y caracterización guiñolesca del personaje, uso de máscaras, caretas y gestos deformantes, dualidad conflictiva del personaje, juegos de luces y sombras, deformación del lenguaje, etc.--son resultados inmediatos de un proceso total de degradación artística de la realidad circundante que intenta expresar la absurda condición del hombre moderno y los falsos valores y convenciones sociales que producen este tipo de hombre.

El marcado contraste entre las producciones del teatro burgués vigentes durante la época y las innovaciones, técnicas y temáticas, que Valle-Inclán llevó a sus obras han sido señalados, entre otros, por José Monleón:

> Al lenguaje coloquial e ingenioso ha opuesto el trallazo de la violencia verbal, dentro siempre de su personal estilo literario. A las unidades más o menos rigurosas, la acción múltiple, el conflicto dentro del conflicto, el multiprotagonismo. Al naturalismo decorativo, la exigencia expresionista. A la caracterización psicológica, trabajosamente elaborada, el manchón significativo y contundente.[35]

La producción dramática de Carlos Arniches, en marcado contraste con la de Valle-Inclán, fue durante toda su carrera literaria aceptada

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y activamente patronizada por el público español e hispanoamericano. A partir del estreno de su primera obra Casa editorial (1888), escrita en colaboración con Gonzalo Canto, Arniches disfrutó del favor del público madrileño, tuvo grandes facilidades para representar sus obras y alcanzó una acomodada situación que contrasta con las dificultades económicas afrontadas por Valle-Inclán durante la mayor parte de su vida.

Arniches comenzó su carrera dramática, y alcanzó sus más logrados éxitos, como autor de sainetes de carácter popular. El renombre que dichas obras le proporcionaron--Pedro Salinas le denomina "el benjamín de los autores del 'género chico'"--explica parcialmente la importancia adjudicada por la crítica a sus obras populares, menoscabando en muchos casos los valores dramáticos, las innovaciones estilísticas, el compromiso social, y la temática existencial presentes en sus obras posteriores a 1916, y, especialmente, en sus tragedias grotescas. Si los estudios sobre el arte de Valle-Inclán tendían a resaltar el "puro esteticismo" de su obra, relegando a un plano secundario la temática social y existencial de sus dramas, la popularidad de Arniches como autor del 'género chico' y la falta de seriedad y limitado valor estético generalmente asociado con las producciones de dicho género, han precluido en la mayoría de los casos una valorización adecuada de sus farsas y tragedias grotescas.

El sainete teatral, cuyos orígenes se remontan a los pasos de Lope de Rueda y los entremeses de Cervantes, Don Ramón de la Cruz y otros, pertenece al género costumbrista que, con propósito ético y didáctico, somete a una crítica ridiculizante las modas y prácticas sociales vigentes durante una época determinada. En general, el didactismo del sainete intenta proporcionar lecciones morales que faciliten el com-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

portamiento del individuo dentro de los límites establecidos por los principios morales aceptados por la sociedad. Sin embargo, estas producciones, especialmente las de mayor éxito, reflejan la resistencia de las clases privilegiadas a admitir, o proporcionar su apoyo, a obras que exponen la realidad político-social del país:

> El escritor español de las generaciones modernas se encontró con que la sociedad no quería ser expresada en su realidad, sino en su apariencia. Solicitaba del escritor que admitiese como verdadera una convención en la que nadie creía, pero en la que todos aparentaban creer. Los hombres del '98 empezaron a mostrar la contradicción entre la verdad real y la oficial, y la sociedad les dió de lado y empezó a preguntarse que pito tocaban. Como al mismo tiempo, existían escritores conformistas, fue a estos a quienes mimó--siempre moderadamente--a quienes llevó a la Academia, a quienes confirió la representación intelectual de España.[36]

La popularidad del género chico durante casi treinta años fue facilitada parcialmente por la situación político-social que agobiaba al país, la determinación de no confrontar dicha realidad, y los esfuerzos de los dramaturgos populares por proporcionar obras afines al gusto y sensibilidad del público teatral. Sin embargo, es necesario destacar que, a pesar de sus limitaciones y frívola presentación de "una España satisfecha consigo misma," la temática del género chico a menudo se basa en la triste realidad española. Este tratamiento a menudo superficial de una temática de grandes posibilidades dramáticas ha sido en numerosas ocasiones exaltado por los admiradores del género chico como producto de una filosofía popular característica del pueblo español:

> Muchos de los asuntos del género chico serían fuentes de dolor para el arte de fuera de España; el hambre, los cesantes famélicos, la canallería política, el caciquismo, la chulería analfabeta. . . . Y, sin embargo, los autores del género chico convirtieron todas esas fuentes amargas en chorros de alegría y buen humor, merced a la broma y a la ironía conque los consideran, por observar que "por ese lado" los toma el pueblo. ¿No es ello filosofía popular y levantadísimo arte? ¿No es lo más refinado del arte sacar placer del pesar, alegría del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> dolor, dulzura de mieles del acibarado cáliz de muchas flores? ¿No es ese el más alto timbre de la gloria de Cervantes y de todo gran artista? El pueblo español se lo ha enseñado así a sus pocos leidos, pero populares escritores del género chico.[37]

La misma realidad político-social presente en las obras del género chico es, como veremos más adelante, utilizada por los miembros de la Generación del 98 para, con aguzado espíritu crítico y utilizando las técnicas estilísticas del vanguardismo europeo, desarrollar sus obras de crítica social más representativas.

En el caso de Arniches dicha temática constituye el elemento unificador entre las obras escritas según los cánones del género chico y la más elaborada versión de dicha realidad presente en las tragedias grotescas. Antonio Berenguer Carisomo ha señalado acertadamente la unidad temática de la producción de Arniches, pero erróneamente mantiene que la diferencia entre las obras de su primera y segunda época se limita exclusivamente a la extensión de sus dramas, sin tomar en cuenta el tratamiento estético a que se somete la realidad en dichas obras:

> . . . su producción menor . . . constituye una sola unidad y no hay, entre ellas, otra diferencia que la concretante formal y extrínseca de su longitud; o sea dicho en otra forma: que la futura tragedia grotesca del autor estaba insita en sus sainetes y que estos son, en realidad, pequeñas y agudas, punzantemente agudas tragedias grotescas.[38]

Las primeras obras de Arniches se caracterizan por el valor del diálogo popular y su representación de los elementos "castizos" del pueblo madrileño. Sin embargo, su obra evoluciona constantemente para reflejar adecuadamente la crísis de la sociedad española. Esta evolución temática es en parte atribuible a la importancia de la realidad social en las obras del género chico en que se formó Arniches:

> He aquí dos elementos constituitivos del sainete: su valor

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> documental y su españolismo. El primero se entraña en la misma fidelidad al pueblo en un determinado momento histórico, y esto de tal manera que el mismo desarrollo del sainete muestra la evolución de la sociedad que en él se refleja.[39]

Esta íntima relación con la realidad social proporciona al sainete un incalculable valor documental que expone las preocupaciones y reacciones populares ante ciertos aconteceres históricos, y, simultáneamente, constituye la mayor limitación de dicho género, pues sus producciones cesan de tener vigencia una vez transcendida la peculiar situación histórica en que fueron concebidas.

La producción de Arniches, a diferencia de otros saineteros de su época, denota una íntima comprensión de los males políticos y sociales que aquejan al país. Estas preocupaciones político-sociales, aunque se encuentran presentes a lo largo de toda su producción, adquieren mayor relieve en las farsas y tragedias grotescas escritas durante la segunda década del siglo. En dichas obras, y especialmente en las tragedias grotescas, las preocupaciones morales y sociales prevalecen sobre el dato costumbrista, el elemento cómico disminuye en importancia, y el tono irónico, el retruecano verbal y la distorsión circundante contribuyen al mensaje didáctico que Arniches considera de primordial importancia en su producción dramática:

> Mi ideal es sencillo y humilde. Corresponde a la modestia de mi rango literario. Aspiro sólo con mis sainetes y farsas a estimular las condiciones generosas del pueblo y hacerles odioso los malos instintos. Nada más.[40]

En las obras de su primera época, y especialmente en <u>El candidato independiente</u> (1891), <u>Los descamisados</u> (1893), y <u>Las estrellas</u> (1904), Arniches presenta los efectos del caciquismo, los movimientos obreristas y el anarquismo. Dichas obras anticipan en su temática, estilo y tono didáctico las preocupaciones sociales y existenciales que Arniches

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

expone con mayor intención crítica y voluntad estética en las tragedias grotescas:

> Su antigua traza, la de Carifeo del llamado 'género chico,' aun se percibe en Las estrellas, que es de 1904, aunque ya se advierte en su pensamiento y composición el perfil más severo del autor de las farsas cómicas y de las tragedias grotescas.
> . . . . . .
> . . . las farsas cómicas y tragedias grotescas, escritas ya en la madurez de su talento, han sido los sazonados frutos que confirman la promesa de los primeros balbuceos teatrales.[41]

Los sainetes escritos por Arniches posteriormente al 1916, aunque tratan los temas morales y sociales según los postulados del 'género chico,' presentan verídicamente las dificultades de los pobres de Madrid, el hambre, el sufrimiento, y la vida "picaresca" a que se encuentran reducidos. Los sainetes recogidos en Del Madrid castizo (1917) ejemplifican adecuadamente las tesis morales y sociales de la literatura regeneracionista que Arniches llevará a sus tragedias grotescas. En éstos se condena la estéril habladuría popular, la falta de voluntad para el trabajo, la deplorable situación de las clases bajas y se insinúa la imposibilidad de transformar la situación personal y social del obrero español. En el sainete titulado El zapatero filósofo o Año nuevo, vida nueva, Arniches, mediante un obrero embriagado por la bebida y la lectura de los noventaiochistas, expone el absurdo de la situación española y la dificultad de remediar los males que afligen a la sociedad:

> Susistirán el impuesto de inquilinato y la basura en las calles. El pueblo seguirá creyendo que aquí lo que falta son políticos, y los políticos que lo que falta es pueblo. . . . Y lo peor es que los dos tendrán razón. Las susistencias estarán en las nubes y los jornales en el arroyo. La generación del 98 seguirá creyendo que es más ilustrada que la Historia de Don Perlimplín que cada dos versos es una viñeta. Todos seguirán diciendo que esto está mal y nadie procurará que esté mejor. El que trabaja servirá de irrisión al que no trabaja. Las mujeres continuarán cada vez más cortas por bajos y más largas por arriba. . . . ¿Cambio yo y qué?[42]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El tono negativo del autor, los modos de vida de personajes representativos de la sociedad española y los elementos grotescos utilizados por Arniches contribuyen al propósito didáctico característico de los sainetes incluidos en dicha colección. Estas preocupaciones político-sociales, y la intención didáctica ya evidente en sus sainetes, alcanza su máxima expresión en las obras de la segunda época. En este sentido la producción de Arniches en conjunto constituye el más logrado esfuerzo entre los autores de éxito popular de la época por presentar las incongruencias de la sociedad española:

> Sus críticas tenían el exigido carácter 'individualista,' pero a veces, atacando el caciquismo o la moral de la pequeña burguesía provinciana, prefiguraban la imagen de un país cansado y peligrosamente vacío. La señorita de Trévelez, Los caciques y La heroica villa, constituyen, sin duda, una de las imágenes críticas más vivas que nos ha transmitido el teatro español de la época. Aun aceptadas todas las limitaciones y convenciones, cuya raíz estaba en el modo de ser de aquel público y en las expresiones de la mayor parte de su cultura.[43]

La evolución del arte dramático de Carlos Arniches hacia formas dramáticas más adecuadas para expresar la temática político-social y los dramas existenciales presentes en sus sainetes populares coincide cronológicamente con la decadencia del género chico evidente desde principios del siglo y que, subsecuentemente, culminará en la desintegración interna de dicho género hacia 1910.[44]

Es precisamente en esta fecha clave en la historia del género chico que Arniches inicia un período de mayor originalidad creativa, que culminará en las tragedias grotescas escritas a partir de 1916. Indudablemente, como señala, entre otros, Pedro Salinas, existe una íntima relación de causa y efecto entre la decadencia del género chico y el desarrollo de las tragedias grotescas. Esta posible influencia se esclarece si consideramos que, dada su condición de autor de éxito popu-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lar, el dramaturgo alicantino confronta la necesidad de producir obras afines a las predilecciones del público.

Es erróneo, sin embargo, considerar esta evolución de su arte como resultado de un proceso exclusivamente externo a la producción artística del autor. Cuando Arniches, en una entrevista con E. Estévez Ortega, declara "Del sainete pasé a la tragedia grotesca porque creo que es necesario renovarse," alude al ansia de renovación personal que distingue su producción de los otros escritores de carácter popular y, muy especialmente, de los autores del género chico.[45] El proceso que culmina en las tragedias grotescas es, por consiguiente, resultado del clima teatral de la época, del ansia de renovación personal del autor y del desarrollo de elementos de grandes posibilidades dramáticas presentes en las obras de su primera época.

El crítico español Luis Calvo desde temprana fecha reconoció este proceso interno en la obra del alicantino que, partiendo de una presentación en gran medida sentimental de la problemática que confronta el hombre español, "tuvo que valerse de la caricatura para no dar en el melodrama. De ahí sale la tragedia grotesca."[46] La constante temática social y existencial que unifica las producciones de sus dos épocas, la concepción de la tragedia grotesca como inevitable resultado de un proceso de evolución interna en la creación dramática del autor y la relación entre la dramaturgia europea y la tragedia grotesca han sido estudiadas por Vicente Ramos en su Vida y teatro de Carlos Arniches:

> Lo grotesco, pues, en Arniches aparece primordialmente como etapa de su personal desarrollo de autor dramático, fundado en el profundo conocimiento de lo humano y en su constante afán moralizador. Digamos sin ambages, que el sainete raigambre melodramática engendró la tragedia grotesca, con lo que nuestro comediógrafo pudo alzarse a un nivel europeo sin menoscabo de lo característico español.[47]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En los periódicos, revistas y en su contacto con los residentes de los barrios bajos de Madrid, Arniches y Valle-Inclán presencian los efectos de la situación político-social que aqueja al país, las normas de conducta social inducidas por dicha situación y las innumerables tragedias personales presentes en todos los niveles de la sociedad. Este trasfondo proporciona, en conjunción con las experiencias personales previamente mencionadas, un marco adecuado para elaborar el contenido crítico-social que llevarán a sus obras y conceptualizar situaciones y personajes expositivos de los conflictos que confrontan el hombre contemporáneo.

En el presente estudio, además de la influencia del medio ambiente en la producción de Arniches y Valle-Inclán, es necesario establecer la influencia del género chico en ambos autores y, en el caso de Valle-Inclán, esclarecer el proceso mediante el cual se transforman la temática y incluso las técnicas del género chico. Melchor Fernández-Almagro, sin pasar por alto la mayor voluntad de deformación típica del esperpento, sitúa al esperpento y las tragedias grotescas dentro de la línea del teatro menor costumbrista:

> Uno de los hechos más expresivos de la literatura española contemporánea es el ascenso del sainete: a "tragedia grotesca," por Arniches, y a "esperpento," por Valle-Inclán. La tragedia grotesca de Arniches es un sainete crecido merced a la asimilación enérgica de sustancias melodramáticas. En el "esperpento" de Valle-Inclán el sainete se transfigura plenamente, y lo que de él nace no es en puridad un género nuevo, sino un nuevo estilo, otra manera de ver el mundo: visión muy personal que le inspirará a Valle-Inclán sus obras ulteriores en prosa o en verso, narrativas o teatrales.[48]

La influencia del género chico en la concepción del esperpento, más que a influencia directa de autores u obras determinadas, es atribuible al valor documental del género previamente mencionado y, espe-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cialmente, a la influencia de los maestros del sainete en el desarrollo de un léxico, actitudes y gustos generalmente asociados con el pueblo madrileño de la época. La forzosa huella que dichas obras en mayor o menor grado dejaron en los jóvenes escritores de principios del siglo es, como señala Zamora Vicente, de significante importancia al estudiar la producción de un autor como Valle-Inclán directamente inmerso en el ambiente teatral de la época y que desde los inicios de su carrera literaria incluye con gran frecuencia en sus obras citas y temas tomados de obras ajenas:

> Existieron, tuvieron sus alzos y bajos vitales, y tuvieron, forzosamente, que dejar huellas en los jóvenes de entonces (el caso de Valle-Inclán), en los que estrenaban su vocación de escritor, y que pasaron ese tiempo con el alma alerta, tensa de novedades y afán de vivir. Es muy difícil escapar en la época de máxima plasticidad, a los pesos externos. Esa literatura, canturreada o recitada por todas partes, insensiblemente casi, con una frecuencia que hoy no podemos comprender (recordemos las numerosas funciones diarias y los copiosos teatros dedicados a ellas) acabaría por hacerse un hueco ineludible, por hacerse camino, por llegar a una meta más alta que la del público municipal y medio a que se dirigía.[49]

El efecto de las transformaciones sociales en las obras del género chico, el valor documental del género previamente mencionado y la predilección del público por las numerosas formas del arte paródico vigentes durante la época dictan la necesidad de hacer al espectador partícipe del mensaje implícita o explícitamente presente en la obra. Los autores del género chico establecen dicha participación mediante veladas alusiones a personajes y acontecimientos fácilmente reconocibles por el público, intercalando distorsiones de diálogos y escenas de obras famosas y adaptando elementos tomados de las caricaturas políticas de los periódicos y revistas de la época. Estos procedimientos, el uso de peleles en dichas producciones y el empleo en los sainetes teatrales de voces des-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

terradas fueron utilizados por Valle-Inclán en sus obras dramáticas y, especialmente, en los esperpentos.

La influencia del género chico en el desarrollo de la estética del esperpento y las tragedias grotescas constituye uno de los puntos de contacto entre la producción de Arniches y Valle-Inclán. Sin embargo, en las tragedias grotescas se adaptan las técnicas del género chico y se introducen nuevos recursos, mientras que en el esperpento se transforman plenamente dichas técnicas desarrollando un estilo personalísimo difícilmente comparable al utilizado por los autores del género chico:

> Valle-Inclán, en Luces de bohemia, eleva artísticamente de condición el sainete madrileño, lanzando batientes sombras sobre el soleado espectáculo del perenne y desigual espíritu popular, que no puede a la cruda luz de la observación, ocultar sus lacras y sus taras.[50]

Entre las variantes del género chico que mayor popularidad alcanzaron durante las primeras décadas del siglo veinte se destacan las parodias literarias desarrolladas por numerosos libretistas y compositores de producciones de carácter popular. El propósito de dichas obras es entretener al público español mediante la exposición burlesca de los puntos más débiles de dramas, comedias, óperas y zarzuelas de considerable importancia y éxito comercial conocidas por el público español. En términos generales dichas parodias desarrollan distorsionadas versiones de la temática, personajes y recursos utilizados en las obras ajenas que les sirven como fuente de inspiración.

La literatización, uno de los recursos más utilizados por Valle-Inclán a través de toda su producción literaria, se emplea en las parodias literarias del género chico para aumentar el contenido de la obra y hacer al espectador co-partícipe del mensaje satírico expuesto en la obra. Las numerosas citas de obras ajenas intercaladas en las parodias

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

literarias de la época aumentan el impacto cómico y, de mayor importancia para el presente estudio, establecen la desproporción entre la situación del personaje y el altisonante tone del diálogo.

Esta desproporción entre el diálogo y el contexto en que se emplea refleja la variante función de dicho recurso estilístico en las obras esperpénticas de Valle-Inclán y las obras de su primera época. Las citas literarias de famosas obras literarias intercaladas en sus obras decadentes y simbolistas se utilizan en un contexto adecuado aportando mayor dignidad y preservando la armonía artística, mientras que en las creaciones de su segunda época, y especialmente en los esperpentos, existe un evidente desajuste entre la situación del personaje y la imagen mental producida por la cita intercalada en el texto del drama.

En la escena segunda de Luces de bohemia, para citar un ejemplo del uso de literatización en la obra, Max Estrella y Don Latino de Hispalis se encuentran ante la indigna cueva de Zaratustra en la cual se ridiculiza grotescamente el patriotismo español y donde, subsecuentemente, el poeta Max será estafado por los allí presentes. La triste condición física y económica de Max, el estado de degradación humana evidente en los personajes, el probrísimo medio económico en que transcurre la transacción contrasta con la noble pose adaptada por el ciego poeta al entrar en la cueva, el vocabulario utilizado para describir la minúscula transacción y la interpolación de una cita de La vida es sueño, absolutamente inapropiada al contexto en que se desarrolla la acción:

> Están en la puerta Max Estrella y Don Latino de Hispalis. El poeta saca el brazo por entre los pliegues de su capa, y lo alza majestuoso, en un ritmo con su clásica cabeza ciega.
>
> Max.- ¡Mal Polonia recibe a un extranjero!
>
> Zaratustra.- ¿Qué se ofrece?

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Max.- Saludarte, y decirte que tus tratos no me convienen.

Zaratustra.- Yo nada he tratado con usted.

Max.- Pero has tratado con mi intendente, Don Latino de Hispalis.

Zaratustra.- ¿Y ese sujeto de qué se queja? ¿Era mala la moneda? 51

Este recurso de la literatura paródica del género chico es utilizado por Arniches en sus tragedias grotescas para expresar el conflicto entre la apariencia social y la auténtica personalidad de sus personajes grotescos. Sin embargo, es necesario establecer que en Valle-Inclán la literatización contribuye al total ambiente de desengaño presente en la obra, mientras que en Arniches predomina el tono burlesco como medio para expresar la grotesca condición de los protagonistas de sus tragicomedias. En la tragicomedia grotesca La condesa está triste, por ejemplo, la crítica de las costumbres de la alta sociedad y el carácter grotesco de la protagonista son efectivamente establecidos mediante el contraste producido por las delicadas imágenes evocadas por las alusiones a La Sonatina de Rubén Darío y el vulgar lenguaje y comportamiento de Mila:

La Condesa está sentada en su "bureau." La habitación no tiene más luz que la delicada e imprecisa que dejan penetrar los visillos azules del balcón entornado. Parece meditar, en actitud melancólica, antes de escribir en un libro. En el "bureau," junto a ella, tiene un vaso de cristal labrado, en el que se desmaya la olvidada flor de la "Sonatina" de Rubén. Se levanta el telón. La Condesa está triste y medita. A poco se abre cautelosamente la puerta del foro y por entre las cortinas elegantes asoma la cara fina y picaresca de una Doncellita irreprochable, y luego, la de un Criado de aristocrática librea.

Doncella.- ¡La Condesa está triste!. . . .

Criado.- ¡Que tendrá la condesa!. . . . (Desaparecen lentamente. Cierran con mucho cuidado la puerta).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Mila.- (Como respondiendo a sus propios pensamientos.) Nada. . . (Pausa) No se me ocurre nada que añadir al pensamiento que imaginé junto a él, ayer tarde, cuando al merendar me dió un bocadillo en el . . . (rubor me da recordarlo), en el bar Anita. Helo aquí. (Lee.) "El amor no tiene edad ni hora y, como niño travieso, lo mismo juguetea en los brazos de una adolescente que de una otoñal." (Seca lo escrito con un secante.) ¡Ah Pancho!. . . ¡Ayer, cuando le dije este pensamiento, apenas concebido, coronólo con un comentario tan halagueño!. . . . Me dijo, oprimiendo mi mano entre las suyas: "Mila, tú no eres una otoñal: tú eres una primavera como una casa." Lo de "como una casa" quitole a la galantería su dejo romántico, pero no me importó. . . . Todo en él es tan ingenuo y espontáneo!. . . . ¡Ah Pancho, Pancho! ¡Tú has traido a mi vida las horas más felices, las mañanas más dulces, las medianoches más tiernas! Y digo "medianoches" porque no estamos juntos más que hasta la una.[52]

Arniches, Valle-Inclán y el teatro mundial: el expresionismo y el teatro del grotesco

En las páginas anteriores establecimos la presencia del grotesco en la tradición artística española y señalamos específicamente el auge que evidencia el grotesco español durante las primeras décadas del siglo veinte. La vigencia del grotesco en el arte y la literatura española de principios del presente siglo coincide cronológicamente con la evolución estilística y temática del arte y la literatura europea alrededor de estas fechas. Estas coincidencias estilísticas y temáticas son atribuibles al análogo espíritu que alienta la producción de los autores más destacados de la época y no necesariamente a influencias de un autor o movimiento literario determinado. En términos generales podemos establecer que la circunstancia histórica-social europea y la ambivalencia existencial que rige la vida del hombre moderno constituyen el elemento unficador de las producciones literarias europeas de la época.

Es necesario, sin embargo, recordar que la crisis histórico-social

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del hombre moderno se manifiesta de forma única en cada país, reflejando las normas y tradiciones culturales, políticas, y sociales que rigen a las distintas naciones europeas. Las circunstancias de cada país determinan, por tanto, las peculiaridades de la evolución político-social, y, por extensión, la visión existencial del hombre como partícipe de la crisis que confronta dicha sociedad. Estas características individuales no precluyen el análisis comparativo de la producción literaria de autores que, sin contacto directo alguno y dando por establecidas las peculiaridades distintivas de cada tradición literaria, comparten un momento histórico y manifiestan análogas preocupaciones existenciales expresadas mediante similares técnicas estilísticas.

La radical transformación de la sociedad europea y la reacción del hombre ante las dificultades sociales y políticas dictan la necesidad de desarrollar nuevas formas estéticas que expresen adecuadamente la realidad circundante. Entre los movimientos de vanguardia desarrollados durante las primeras décadas del siglo, el expresionismo se destaca por su íntima relación con las transformacions político-sociales de la época, su polifacetismo manifiesto en todos los géneros literarios y, como señala Guillermo de Torre, por cristalizar efectivamente el espíritu de la época:

> De suerte que el expresionismo, siendo un auténtico movimiento--quizá el único que mereció plenamente tal título--rebasa los caracteres de grupo o escuela comunes a todos los demás; cristaliza un estado de espíritu, con más rigor que pretendieron hacerlo el futurismo y el superrealismo.[53]

En términos generales los expresionistas intentan presentar una visión subjetiva del mundo, provocar una toma de conciencia y protesta social en el espectador, y, más que la descripción detallada de situaciones, lugares, objetos e individuos, intentan captar la esencia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del objeto o la idea central que atrae la atención del artista:

> L'artiste expressioniste, non pas réceptif mais véritablement créateur, cherche, au lieu d'un effet momentané, la signification éternelle des faits et des objets. Il faut, disent les expressionistes, se détacher de la nature et s'efforcer de dégager l'expression la plus expressive d'un objet.[54]

Las técnicas estilísticas comunmente asociadas con la producción de los miembros del movimiento expresionista son fácilmente discernibles en la obra de algunos de los más destacados innovadores del arte y la literatura mundial, y, muy especialmente, en los artistas que pertenecen a la tradición del grotesco. Entre estos las pinturas de Goya constituyen el ejemplo más adecuado del empleo de elementos deformadores con intención didáctica posteriormente asociados con las obras más características del movimiento expresionista.

El expresionismo pictórico, es necesario añadir, se inspira en gran medida en la producción pictórica española. Esto esclarece, como señala Guerrero Zamora, que autores como Ghelderode y Valle-Inclán, sin tener contacto directo alguno, y dando por asentado que ambos comparten el estilo y preocupaciones características de la época, denoten numerosas semejanzas sólo atribuibles a influencias comunes: Velázquez, El Greco, Goya, Cervantes, Quevedo, etc.[55]

En numerosas ocasiones la crítica literaria utiliza indiscriminadamente el adjetivo "expresionista" al analizar creaciones artísticas que, como las previamente mencionadas (Velázquez, Goya, El Bosco, etc.), constituyen la tradición artística en que se inspiraron los escritores y artistas expresionistas de principios del siglo veinte. Esta falta de precisión en el uso del término "expresionista" es, en cierta medida, análoga a los múltiples significados que el vocablo "grotesco" ha adquirido a través de la historia literaria. Un estudio detallado de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la evolución de dicho vocablo en lengua castellana fácilmente establecería los innumerables usos del vocablo para definir cualidades estéticas o características de una obra o personaje no necesariamente relacionadas con los postulados del movimiento expresionista europeo.

En el presente estudio, al referirnos al expresionismo, lo hacemos en relación al movimiento artístico y literario que surgió en Europa--y especialmente en Alemania en los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial y que aproximadamente duró hasta el año 1930.[56] Dicho movimiento, puesto que constituye la manifestación artística del espíritu que caracteriza esta época, surge casi simultáneamente en varios países europeos. Sin embargo, es preciso recordar que en cada país el movimiento se desarrolla automáticamente, y refleja la tradición nacional y cultural, las preocupaciones socio-políticas y la tradición artística de cada país.

El expresionismo dramático, aunque indiscutiblemente denota profundas raíces germánicas y esclavas, no es como señala Juan Guerrero Zamora, patrimonio exclusivo de la dramaturgia alemana.[57] Los dramas pre-expresionistas de Strindberg, la obra de Alfred Jarry, la renovación de las letras rusas evidente en la producción de Majakovsky, el teatro del grotesco italiano y en España la producción de Valle-Inclán, Unamuno, y Arniches ejemplifican el desarrollo colectivo de una arte expresionista independiente del expresionismo alemán. Establecer además adecuadamente la posible influencia del expresionismo alemán en las letras españolas se dificulta sobremanera puesto que dicho movimiento llega a los pueblos latinos una vez terminada la Primera Guerra Mundial y, por tanto, coincide con las nuevas manifestaciones literarias nacionales provocadas por los desastres y transformaciones político-sociales ocasio-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nados en toda Europa por el desastre universal. Además, como mencionamos anteriormente, la tradición pictórica española constituye una de las fuentes del arte expresionista común a los artistas españoles y de los otros países europeos.

El artista expresionista, dada la agitación política, social y intelectual de la época, se esfuerza por denunciar en su obra los falsos valores de la época y lucha por re-establecer los valores genuinos de la humanidad. Para expresar adecuadamente dicho mensaje el escritor expresionista utiliza elementos distorsionantes para comunicar lo auténtico y esencial de las personas y relaciones humanas:

> El expresionismo, fuertemente dramático, humano gustó de las formas más expresivas, de la caricatura, de lo grotesco, que destacaban, con gran economía, de elementos y con contraste los aspectos esenciales de las cosas y de las personas. Frente a los tonos y tintes suaves, melodiosos, vagarosos del simbolismo, el expresionismo empleó otros duros, disonantes, recortados. [58]

El desarrollo del expresionismo literario español durante la década de 1920 a 1930 verifica la previamente establecida influencia de las transformaciones político-sociales en la evolución del arte expresionista. En los años inmediatamente anteriores a dicha década, que indudablemente constituye una de las más ricas en la historia de la literatura espanola, el ambiente político-social español sufrió graves transformaciones que alteraron los valores y principios que previamente sustentaban a la sociedad burguesa española. Carlos Seco Serrano ha resumido adecuadamente los acontecimientos más destacados de la época, la rápida sucesión de los hechos y los múltiples planos en que se manifiestan dichas transformaciones:

> En 1917, la doble crisis, la política y la social, la debilitación de la España oficial, y el empuje creciente, incluso violento de la España real, se manifiesta ante tres hechos: la agitación del ejército a través de las Juntas Militares, la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> asamblea de parlamentarios, promovida por Cambo; y la huelga revolucionaria desencadenada por el socialismo y la C.N.T.Y., en los años que siguen, al paso que la vieja política del "turno pacífico" queda rebasada por las nuevas realidades, la historia profunda gira en torno a dos conflictos: el social, que arde sobre toda Barcelona, agitada por la tensión entre el sindicato único, cenetista, y la Federación patronal; y el colonial, que se desarrolla en el recién nacido protectorado marroquí. [59]

El desarrollo de arte expresionista español durante la década del 20 al 30 constituye un descubrimiento autónomo que, sin menoscabo de la influencia de los vanguardistas europeos, se enraiza principalmente en la tradición artística española y en las formas del arte popular que sirven de inspiración a la producción de los más destacados escritores de la época. Sin embargo, es necesario establecer que al igual que con otros movimientos estéticos, no se desarrolló en España una escuela o movimiento expresionista. Esto esclarece parcialmente la común falacia de estudiar la producción de autores como Unamuno, Valle-Inclán y Arniches sin tomar en cuenta los indudables puntos de contacto entre su obra y la de los vanguardistas europeos. La ausencia de una escuela o movimiento claramente delineado justifica asimismo que la producción de Unamuno, Valle-Inclán y, en cierta medida, la de Arniches carecieran de un grupo de seguidores entre los dramaturgos españoles de la próxima generación.

La producción dramática de Valle-Inclán, reconocida actualmente como el más logrado esfuerzo por renovar el teatro finesecular español, constituye asimismo la más destacada manifestación del expresionismo español. La crítica contemporánea, especialmente en los años posteriores al número especial que la revista Ínsula dedicó al célebre autor en 1961, ha reconocido el carácter precursor del teatro valleinclanesco y, en términos generales, ha señalado los numerosos puntos de contacto entre su obra y la producción de las vanguardistas europeos. El dramaturgo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Alfonso Sastre establece su relación con el movimiento expresionista europeo, y, en concordancia con lo previamente dicho en estas páginas, mantiene la autonomía evolutiva del arte expresionista español independientemente de las corrientes vanguardistas europeas:

> Quede fuera de cualquier duda esta admiración por el maestro que, como ya he dicho otra vez realizó un descubrimiento autónomo del "expresionismo" (tendencia que en el teatro alemán se desarrolló en forma de corriente caudalosa); empleó la técnica que Brecht habría de llamar "técnica de la distanciación."[60]

Esta misma independencia en el desarrollo del expresionismo dramático español la señala Cándido Ayllon en su estudio sobre Valle-Inclán:

> Now as Unamuno suggests a Spanish variety of Pirandello so here again Valle-Inclan's theatre suggests a Spanish brand of expresionism.[61]

El arte expresionista dramático de Valle-Inclán no se manifiesta exclusivamente en los esperpentos, sino que incluye la farsa expresionista (Farsa y licencia de la reina castiza); la tragicomedia expresionista (Divinas palabras); el melodrama expresionista (La rosa de papel y La cabeza del bautista); el auto para siluetas (Ligazón y Sacrilegio) y los esperpentos (Los cuernos de don Friolera, Las galas del difunto, La hija del capitán, y Luces de bohemia). Desafortunadamente, la crítica literaria erróneamente tiende a calificar de "esperpénticas" solo las producciones dramáticas de su último período, reduciendo así en gran medida la importancia de las múltiples formas del teatro expresionista cultivado por Valle-Inclán:

> Como ya hemos indicado en mas de una ocasión, el arte dramático expresionista de Valle-Inclán no tiene una sola forma, la del esperpento, sino varias. Los críticos que solo ven esperpentos en la obra de Valle-Inclán en esta época reducen considerablemente la importancia y significación del arte dramático valle-inclanesco. La mania de ver solo esperpentos en las obras de este tiempo, ha llevado a algunos críticos a calificar de tales obras expresionistas de muy distinto carácter y naturaleza como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> la Farsa y licencia de la reina castiza y la tragicomedia Divinas palabras, los cuales tienen de común con el esperpento sus rasgos expresionistas, pero del que se diferencia por otras características.[62]

Las tragedias grotescas de Arniches, aunque propiamente no pueden ser consideradas obras expresionistas, en ciertos aspectos son producto de un espíritu similar al que inspiró los dramas expresionistas de Valle-Inclán. La preocupación social, sus esfuerzos por establecer la dualidad conflictiva del hombre moderno y su concepción del héroe y el lenguaje dramático justifican incluir sus tragedias grotescas entre las producciones pre-expresionistas del teatro español.

El teatro grotesco

El desarrollo en Italia del "Teatro del grotesco" durante la segunda década del siglo veinte es producto de un espíritu equivalente al que inspira los esperpentos y las tragedias grotescas, e, indudablemente, ejemplifica la evolución del arte dramático en los países europeos hacia formas del arte grotesco que expresen las preocupaciones predominantes durante la época. En términos generales los autores del teatro del grotesco--Antonelli, Carracchiolli, Chiarelli, Martini, y Risso di San Secondo--atacan el estaticismo de la sociedad burguesa italiana, exponen el vacío intelectual y moral puesto en evidencia por los horrores de la guerra mundial, y destacan la problemática existencial que confronta al hombre contemporáneo:

> Pur nella sua relativa povertà de resultase artistici, il Teatro del grottesco ha importanza notebale como non transcurabile sintomo de quella profonda crisi de smarrimento intellettuale e morale che preesistera alla guerra, ma che le tragiche esperienze della guerra e della crisi mondiale hanna cresciuto e messo en evidenza. I vecchi ideali son morti. . . . L'intelleto rimane secco, vuoto, freddo. Staccato dalla realtà sociale, questa gli diventa oggetto di sarcasmo e d'ironia gli diventa anche quella brama con-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> fusa di vita nuova, quella nostalgia oscura dell'ideales, che non riesce a cristallizzarse en nulla di concretto. Tutto chio che il passato creò e una rovina mesta. Non rimane che l'indeterminato, l'illimitato, l'informe, e dinanzi ad esso, o un' aspirazione vaga a qualcosa di nuovo e di superiore che non si sa definere e precisare, o la smorfia di un riso che tenta nascondere la disperazione.[63]

En sus ataques contra la sociedad burguesa de la época los dramaturgos del teatro grotesco destacan las numerosas contradicciones que caracterizan las normas de conducta social vigentes en la sociedad y, especialmente, intentan expresar mediante sus obras la complejidad, duplicidad y ambivalencia que distinguen al hombre moderno. Para dichos autores, el hombre es esencialmente ilógico, caprichoso, carente de autenticidad, y dominado por fuerzas contradictorias que determinan su conducta personal y social.

La dualidad inherente en el hombre se manifiesta en la radical oposición entre la realidad íntima del héroe dramático contemporáneo--su mediocridad, debilidad y ambivalencia--y su apariencia social determinada por su clase social, posición y por unos rígidos principios de conducta sostentados por las instituciones sociales.

El conflicto entre la apariencia social (la máscara) y la personalidad auténtica del héroe dramático (el rostro) ejemplifica la inautenticidad que predomina en todos los aspectos de la vida moderna y, simultáneamente, muestra la posibilidad de establecer una síntesis armónica entre los valores sociales y personales y, por extensión, muestra escuetamente la agonía existencial del hombre moderno y la falta de autenticidad de su conducta.

La obra de Luigi Chiarelli, La maschera e il volto, escrita en 1913 y estrenada en 1916, es la primera y más famosa producción del teatro del grotesco italiano. La primordial importancia de dicha obra como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

representativa del grotesco italiano radica, sin que esto implique menoscabo alguno de su indiscutible valor literario, en que establece los principios de caracterización y la temática dominante en las subsecuentes producciones del teatro del grotesco: la dualidad conflictiva del hombre y el desdoblamiento de la personalidad.

El dualismo, bipartición, y los juegos de oposiciones y paralelismos característicos de dicho teatro sirven de medio expresivo a la conflictiva situación personal y social del hombre moderno y, como señala María Eugenia March, constituyen una de las notas distintivas del grotesco contemporáneo. Si lo grotesco, según la concepción romántica esbozada por Victor Hugo en el siglo diez y nueve, constituía una fecunda unidad de lo feo con lo bello, logrando así destacar las cualidades más nobles y bellas de un personaje físicamente repugnante, el artista contemporáneo utiliza lo grotesco para expresar los aspectos más desconcertantes de la existencia, la subordinación del hombre moderno a los valores vigentes en la sociedad, el aplastante determinismo del medio, y la incongruencia y duplicidad de sus relaciones personales y sociales.

Los dramaturgos del teatro del grotesco, mediante el uso de marionetas, peleles, automatas, etc., expresan la frustración, la importancia del hombre contemporáneo y las múltiples formas de inautenticidad que dominan la conducta social y personal del hombre moderno:

> Por noi questo così detto teatro 'grottesco è fenomeno d'un'arte in decomposizione, d'una società e d'un mondo in descomposizione . . . In sostanza è un gioco meccanico, che finisce invariabilmente col conferire all'opera loro la sola caratteristica veramente comune a tutto cotesto teatro: una tendanza 'marionettistica; alla concentrazione in poche e marcatissime smorfie d'una sognata quintessenza del comico e del tragico umano. . . . Tutto è vuoto, tutto è vano, l'esistenza umana non e eche una tragica farsa, le nostre gioie e nostri dolori non sono che illusione de un destino cieco, gli uomini non sono che burattini nelle sue mani. . . .[64]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Los dramas del teatro del grotesco, los esperpentos de Valle-Inclán y las tragedias de Carlos Arniches denotan numerosas coincidencias temáticas que sugieren un estudio comparativo de dichas obras. Estas coincidencias temáticas, y en el caso de Valle-Inclán estilísticas, son atribuibles--sin descontar la posibilidad de influencias directas--como indicamos previamente, a la evolución político-social que sacudió a toda Europa, al general estado de ánimo prevalente durante esta época, y consecuentemente, al desarrollo en cada país de una dramaturgia expositiva de los conflictos políticos, sociales, y existenciales que confronta el hombre durante esta época.

En conflicto entre el yo auténtico (el rostro) y la conducta externa (la máscara), tema dominante en la obra de Chiarelli y sus seguidores, se destaca con singularidad en la tragedia expresionista de Valle-Inclán Divinas palabras, en los esperpentos Los cuernos de don Friolera y Luces de bohemia, en las tragedias grotescas de Arniches Es mi hombre, La condesa está triste, y La señorita de Trevélez. En estas producciones, al igual que en las obras del teatro del grotesco, se expone la dualidad conflictiva entre los impulsos y sentimientos auténticos del protagonista y la necesidad de proceder según un código de conducta social cuyas reglas niegan la validez de dichos sentimientos. Sirva de ejemplo el dilema del Paolo, protagonista de La Maschera e il volto que, al igual que don Friolera se debate entre el amor que siente por su esposa, sus propias necesidades y limitaciones psicológicas y emotivas y las exigencias de un código de conducta social que dicta la venganza como único medio de eradicar la afrenta a su honor personal y, por extensión, al honor de la sociedad y clase social a que pertenece. En las tragedias grotescas escritas por Carlos Arniches entre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1916 y 1933, el dramaturgo alicantino desarrolla asimismo el conflicto entre la apariencia social y la auténtica personalidad del hombre español de su época. Dicho conflicto, y las múltiples manifestaciones de su inautenticidad personal constituyen los temas dominantes en las tragedias grotescas y, especialmente, en El señor Badanas, Es mi hombre, La condesa está triste, ¡Que viene mi marido! y La locura de don Juan. En El señor Badanas, por ejemplo, Arniches nos presenta la duplicidad que rige la conducta de un oficial del gobierno español. Públicamente considerado y admirado por todos cuantos le rodean por su elocuencia, integridad, firmeza y valentía, el señor Badanas, al igual que don Friolera, descubre en sus momentos de intimidad su profunda timidez, falta de ambición, indecisión, pánico, y total sumisión a las órdenes de su mujer y cuñado.

En las tragedias grotescas y los esperpentos, al igual que en las obras del teatro del grotesco italiano, se encuentra presente, en mayor o menor grado, un significante nivel de desconformismo con la realidad social y personal de los protagonistas dramáticos. Este afán de ser otro distinto al que se es, o la nostalgia de sentirse opuesto a lo que se quiso o debió ser, produce modos de conducta y acciones simultáneamente ridículas y, sin embargo, de un profundo valor trágico. Las páginas de Luces de bohemia, El termo del difunto, Los cuernos de don Friolera, La condesa está triste, y La señorita de Trevélez, presentan el conflicto entre la situación personal, posición social, y apariencia física del personaje y sus aspiraciones frustradas, actitudes ridículas dada su condición física, económica, y espiritual y un momentáneo contraste entre la realidad del personaje, su percepción de la misma y el efecto trágico-cómico producido por dicho contraste.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La conflictiva personalidad del hombre contemporáneo, y el contraste entre la comicidad externa del personaje y su trágica condición, determinan la perspectiva tragicómica que predomina en el arte contemporáneo y que Arniches y Valle-Inclán llevaron a sus obras. Sin embargo, es necesario indicar que aunque Arniches y Valle-Inclán utilizan el juego de contrastes, y así como elementos trágicos y cómicos, los esperpentos de Valle-Inclán poseen un superior contenido trágico parcialmente atribuible al declarado propósito de crítica que inspira estas obras. Además, el uso de técnicas deformadoras que caracteriza el arte expresionista de Valle-Inclán no se puede comparar con las producciones de Arniches, siempre escritas teniendo en cuenta los gustos del público que frecuentaba los teatros madrileños.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Notas al segundo capítulo

[1] Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico" (Madrid: Gredos, 1966), pp. 88-89.

[2] Manuel García-Pelayo, Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán (Madrid: Taurus, 1976), p. 257.

[3] José Antonio Maravall, "La imagen de la sociedad Arcaica en Valle-Inclán," Revista de Occidente, Nos. 44-45 (1966), p. 229.

[4] Maravall, pp. 229-30.

[5] José Ortega y Gasset, "La pedagogía social como programa político," en Obras completas (Madrid: Revista de Occidente, 1961), I, 498.

[6] Vicente Ramos, Vida y teatro de Carlos Arniches (Madrid: Alfaguara, 1966), pp. 22-25.

[7] Carlos Arniches, "Recuerdo," El correo, 1 julio 1923.

[8] Enrique Chicote, Cuando Fernando VII gastaba paletó (Madrid: Reus, 1952), p. 93.

[9] Esta influencia ha sido señalada, entre otros, por Antonio Risco en La estética de Valle-Inclán, y por Guillermo Díaz-Plaja en Las estéticas de Valle-Inclán.

[10] Guillermo de Torre, "Teoría y ejemplo del esperpento," La difícil universalidad española (Madrid: Gredos, 1965), p. 124.
Escribe al respecto: "Visto en perspectiva genética el arte de Valle-Inclán sigue un proceso inverso al habitual en tantos otros casos. Comienza siendo tradicionalista, y concluye como revolucionario. Y no sólo en lo formal, sino en las ideas; con más precisión, en su concepto del mundo y de la sociedad . . . En su primera fase hace literatura de calidad, pero en segunda potencia; toma sus temas y modelos de un repertorio finesecular común. . . . . Practica, en suma, una literatura no basada en la vida ni en la percepción directa de la realidad, tampoco en la reflexión crítica, sino en otra literatura. . . . Después, al alcanzar su plenitud, enfronta lo real, el mundo circundante más para no reflejarlo pasivamente sino para estilizarlo y transformarlo estéticamente."

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[11] Gonzalo Sobejano, Forma literaria y sensibilidad social (Madrid: Gredos, 1967), p. 178.

[12] Maravall, p. 242.

[13] Paul Ilie, The Surrealist Mode in Spanish Literature (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968), p. 147.

[14] Ilie, pp. 133-34.

[15] La relación entre la producción de Arniches y la Generación del '98 ha sido señalada, entre otros, por José Bergamín, "Reencuentro con Arniches o el teatro de verdad," Carlos Arniches (Madrid: Taurus, 1967), pp. 5-10 y José Monleón, ed., "Arniches: La crisis de la Restauración," en Carlos Arniches: Teatro (Madrid: Taurus, 1967), pp. 31-51.

[16] Gonzalo Torrente Ballester, entre otros, ha señalado las discrepancias entre la producción de los miembros del '98: "Es, desde luego, una generación cuyas discrepancias son probablemente mayores que sus coincidencias, al menos en el orden estético. De sus miembros, algunos como Azorín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, tuvieron preocupaciones estéticas; otros, entre ellos Benavente, no se preocuparon gran cosa o se preocuparon tardiamente."
Gonzalo Torrente Ballester, Teatro español contemporáneo, 2da. ed. (Madrid: Guadarrama, 1968), p. 65.

[17] Guillermo Díaz-Plaja ofrece la siguiente definición del '98: ". . . una preocupación de tipo colectivo, limitada a la geografía y a la problematica político-social española y a su interpretación histórica, poseyendo una concepción "activista" y viril ante el etos nacional, un signo racionalista e intelectual, de carácter crítico, un sentido trascendente del paisaje, y una valoración del devenir basada en la "temporalidad" y una actitud estilística resueltamente antirretórica." Las Estéticas de Valle-Inclán. p. 260.
Guillermo Díaz-Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Gredos, 1965), p. 260.

Dámaso Alonso establece la siguiente distinción entre el '98 y el Modernismo: "Modernismo es sobre todo una técnica; la posición del Noventa y Ocho, digámoslo en alemán para más claridad, es una weltanschauung."
Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos (Madrid: Gredos, 1965), p. 90.

[18] "Con las comedias bárbaras entra derecho Valle-Inclán en las preocupaciones sociales sobre la vida y el carácter de España que tuvieron sus compañeros de la Generación del '98. Pero hay una importante diferencia que le separa de ellos; y quizás por ello tardaron los críticos españoles en percibir todo lo que había del '98 en la obra de Valle-Inclán. Esta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diferencia procede del distinto ángulo de su punto de vista en España, el cual es fundamentalmente gallego en Valle-Inclán; en cambio, en los otros escritores del '98 o es castellano o ven a España desde otras regiones."

Emilio González López, "Valle-Inclán y el esperpento dramático," Galicia su alma y su cultura (Buenos Aires: Ediciones Galicia, 1954), pp. 199-204.

[19] Pedro Laín Entralgo, España como problema (Madrid: Aguilar, 1957), p. 47.

[20] Dolores Franco, España como preocupación (Madrid: Guadarrama, 1960), p. 84.

[21] Julio Cejador y Frauca, Historia de la lengua y la literatura castellana (Madrid: Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1919), X, 126.

[22] Douglas R. McKay, Carlos Arniches (Nueva York: Twayne Publishers, 1972), p. 20.

Torrente Ballester también ha señalado la afiliación entre Arniches y los miembros del '98: "Sin embargo el parlamento, aunque inútil, nos permite verificar la filiación de Arniches y aproximarlo, en su ideario íntimo, a los hombres del '98 con los que tuvo tan escaso contacto estético. Cuantos poemas de Machado--quiero decir de Antonio--no resuenan en estas palabras del citado personaje:" "¡Mato a Guiloya! ¿Y qué? . . . Guiloya no es un hombre, es el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no ríe de su propia alegría, sino del dolor ajeno."

[23] El crítico Arturo Berenguer Carísomo en su libro, El teatro de Carlos Arniches (Buenos Aires: Gráfico Argentino, 1937), p. 76, ha señalado el elemento de fe, esperanza en Dios y en el espíritu presente en sus obras y el contraste entre esta actitud y el desengaño y amargura presentes en las producciones literarios de los miembros de la Generación del '98: "En los sainetes de Arniches pasan muchas almas feas, piadosamente rendadas por el autor. Produjo Arniches su obra más grande en un grave momento español; en el momento de su desolación más aguda: la llamada Generación del '98 tomó a su cargo la seria tarea de galvanizar la patria, de buscarle un nuevo resurgimiento, de hostigar su fibra dormida; se desbordó por aquella tierra una literatura ácida y vindicativa, una sátira constante, destructora e infecunda en la medida de su acre amargura. . . . El espíritu de Arniches--muy español y muy patriota--va adherido a esta alentadora esperanza nacional pero por otro camino: el de comprender, el de estimar."

[24] Alfredo Marquerie, "Sobre la vida y la obra de don Carlos Arniches," Cuadernos de literatura contemporánea, Nos. 9-10 (1943), pp. 249-55.

Marquerie señala el carácter de autor de éxito popular que separa a Arniches de la actitud general de los del '98.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Alfredo Marquerie, Veinte años de teatro en España (Madrid: Editora Nacional, 1959), p. 55.

Ha señalado que en sus principios la generación parecía despreciar al lector. Manteniéndose a un nivel muy alto rehusaba descender a ascenderlo para establecer un diálogo. Escribe Marquerie: "En el año 1881 caía sobre España la plaga de una generación literaria que no tenía entre sí vínculos solidarios de ninguna especie. Esta generación estaba en las nubes y, casi con la sola excepción de Benavente emanaba, desprendía de sí un tufo agónico y pesimista que la confinó en los cementerios de las minorías. Sus escritores no llegaron a prender jamás en el público. Las tiradas de sus libros fueron siempre cortas. Cuando alguno de ellos abordó el teatro fracasó rotundamente. Después, vendría en unos casos la evolución y en otros, la revisión de estos valores, evolución y revisión salvadoras. Pero lo cierto es que en sus orígenes el '98 parecía despreciar al lector, al público; ni trataba de elevarle ni descendía a dialogar lisa y llanamente con él. Y el público se vengó, pagándole en la misma moneda." (p. 252.)

[25] A diferencia de Valle-Inclán, Arniches demostró gran preocupación por el éxito de sus obras. Numerosas son las anécdotas acerca del estado nervioso en que se encontraba antes de sus estrenos, su riguroso horario de trabajo y dedicación a la producción constante de sainetes y obras dramáticas.

[26] McKay, p. 22.

[27] Emilio González López, El arte dramático de Valle-Inclán (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1967), pp. 24-25.

[28] Risco, p. 108.

Risco señala la parodia de las preocupaciones de la Generación del '98 que Valle-Inclán intercala en sus obras. Dichas parodias ejemplifican perfectamente el proceso a que Valle-Inclán somete todos los esperpentos de realidad española, incluso aquellas ideas que en mayor o menor grado compartía con los miembros de la Generación: "Verdaderamente esto va muy lejos: es curioso que nunca se haya prestado atención a lo que en la literatura esperpéntica hay de caricatura de muchas de las preocupaciones predilectas de los hombres del '98. Ya he citado la famosa frase de Max Estrella en Luces de bohemia que ironiza una de las ideas fundamentales de Unamuno. ('El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.') Ya se ha visto además como en Valle-Inclán se invierte la revalorización del paisaje castellano hecha por aquellos hombres. También se opone a los propósitos excesivamente ideológicos a que los mismos, sometían la literatura, etc. No obstante mantenía muchos puntos de contacto con ellos, es verdad, pero por la misma razón podía convertirse a veces en su más incisiva conciencia irónica."

[29] Díaz-Plaja, p. 30.

María Eugenia March en Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán (Madrid: Castalia, 1970), p. 19, señala asimismo la relación entre Valle-Inclán y los miembros de la Generación:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Valle-Inclán en los esperpentos supera el modernismo en cuanto a técnica, y en cuanto a ideología muestra pertenecer a la generación del '98 por compartir con sus miembros el sentimiento común más genuino: el "dolor de España" acompañado de un ademán de protesta contra la vida miserable de España y su gobierno, responsable en gran parte de que el país sea, como dice Valle-Inclán, "una deformación grotesca de la civilización europea." En 1920 Valle-Inclán adopta abiertamente la actitud noventa-ochista y no volverá a abandonarla."

[30] F. Flores García, "El teatro," Ilustración Ibérica, 4 enero 1890, citado en Vicente Ramos, p. 88.

[31] M. Martínez Espada, Teatro contemporáneo (Apuntes para un libro de crítica) (Madrid: F. Fe, 1900), p. 249.

[32] Juan Chabás, Literatura española contemporánea (1898-1950) (La Habana: Cultural, 1952), p. 66.

[33] Francisco Madrid, La vida altiva de Valle-Inclán (Buenos Aires: Poseidon, 1943), pp. 339-44.

Madrid señala que Valle-Inclán, al salir del estreno de Señora Ama, le decía a Ricardo Rojas: "A mí no me gusta un teatro de esa manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene, nos echa a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos. La palabra, en la creación literaria, necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración." (p. 344.)

Madrid recoge las siguientes delcaraciones de Valle-Inclán sobre el teatro: "Creo que la suprema aspiración del arte y especialmente del teatro--pontificaba,--debe ser recoger, reflejar, dar la sensación de la vida de un pueblo o de una raza." (p. 339.)

"Por eso nuestro género chico constituyó un teatro nacional cuando la tradición casticista se había borrado del teatro, desde que Moratín, a espaldas de nuestros clásicos importó a España la técnica francesa con sus tres unidades. . . . Es un disparate decir que el teatro se ha de hacer sin literatura. . . . En el teatro todo es literatura, desde Calderón de la Barca hasta Muñoz Seca. . . . Tal vez el teatro de Muñoz Seca es el que tiene mayor cantidad de literatura." (pp. 341-42.)

[34] Monleón, p. 37.

[35] José Monleón, El teatro del '98 frente a la sociedad española (Madrid: Cátedra, 1975), p. 122.

[36] Monleón, "El teatro," p. 125.

[37] Cejador y Frauca, citado en F.C. Sáinz de Robles, Historia y antología del teatro español (Madrid: Aguilar, 1943), III, 24-25.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[38] Berenguer Carísomo, p. 42.

[39] Ramos, p. 158.

[40] Cejador, p. 126.

[41] Enrique Díez-Canedo, "Arniches, leído," El Sol, 12 julio 1931.

[42] Carlos Arniches, Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), IV, 1042-43.

[43] Monleón, "Arniches," pp. 68-69.

[44] José Deleito y Piñuela, Origen y apogeo del "género chico" (Madrid: Revista de Occidente, 1949), p. 177.
Distingue tres etapas en la historia del género chico: 1) 1880-1890 formación; 2) 1890-1900 plenitud; 3) 1900-1910 decadencia.

[45] E. Estévez Ortega, Nuevo Mundo, 10 enero 1930, citado en Ramos, p. 157.

[46] Luis Calvo, "Arniches," ABC, 16 abril 1946, citado en Ramos, p. 158.

[47] Ramos, p. 158.

[48] Melchor Fernández Almagro, Vida y literatura de Valle-Inclán (Madrid: Taurus, 1966), pp. 189-90.

[49] Alonso Zamora Vicente, La realidad esperpéntica (Madrid: Gredos, 1969), pp. 23-24.

[50] Fernández Almagro, p. 189.

[51] Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), p. 15.

[52] Carlos Arniches, "La condesa está triste," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), III, 821-22.

[53] Guillermo de Torre, Las literaturas de vanguardia (Madrid: Guadarrama, 1961), p. 183.

[54] Kasimir Edsmith, citado en Verts Smith, Valle-Inclán: Tirano Banderas (Londrés: Tamesis Books, Ltd., 1971), p. 61.

[55] Juan Guerrero Zamora, Historia del teatro contemporáneo (Barcelona: Juan Flores, 1961), I, 53.

[56] En términos generales el expresionismo abarca los años 1915-30.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[57] Guerrero Zamora, p. 53.

[58] Emilio González López, El arte dramático de Valle-Inclán (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1967), p. 27.

[59] Carlos Seco Serrano, "Valle-Inclán y la España oficial," Revista de Occidente Nos. 44-45 (1966), p. 214.

[60] Alfonso Sastre, Anatomía del realismo (Barcelona: Seix Barral, 1965), p. 60.

[61] Cándido Ayllón, citado en Alfredo Matilda Rivas, Las comedias bárbaras: historicismo y expresionismo dramático (Madrid: Anaya, 1972), p. 87.

[62] González López, p. 153.

[63] Adriano Felgher, Studi sul teatro contemporaneo (Roma: Libreria de Scienze e Lettere, 1923), pp. 109-10.

[64] Silvio D'Amico, Il teatro dei fantocci (Firenze: Vallecchi Editore, 1920), pp. 80-82.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

TERCER CAPÍTULO

LA CRÍTICA SOCIAL EN LAS TRAGEDIAS GROTESCAS Y LOS ESPERPENTOS

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La crítica social en las tragedias grotescas y los esperpentos

En los capítulos anteriores aludimos repetidamente a la difícil situación económica, política y social que caracteriza a la sociedad española durante las primeras décadas del siglo veinte, establecimos las indiscutible influencia de las transformaciones socio-políticas en el desarrollo del arte grotesco y situamos la producción de Arniches y Valle-Inclán dentro del contexto artístico nacional e internacional de la época.[1] Señalamos asimismo que las tragedias grotescas y los esperpentos no pueden ser estudiados como una manifestación autónoma de la creatividad del autor puesto que, como veremos en detalle, dichas obras fueron inspiradas por una realidad histórico-social determinada y, en conjunto, ofrecen al lector un rico mosaico de las contradicciones, virtudes y defectos de la sociedad española de principios del siglo veinte.[2]

Esta compenetración con la realidad social, y los esfuerzos de cada autor por desarrollar una estética para expresar adecuadamente las disonancias y contradicciones de la sociedad, dictaminan que todo estudio de las tragedias grotescas y los esperpentos incluya inicialmente un detallado análisis de las preocupaciones político-sociales expuestas por el autor en sus obras. Sin embargo, es necesario establecer inmediatamente que, como señala Monleón, un análisis exclusivamente ideológico-histórico de la producción de Arniches y Valle-Inclán sería de por sí tan limitado como una total deshistorización de los esperpentos y las tragedias grotescas:

> Y es el caso que en los tres ejemplos citados (Valle-Inclán, García Lorca, Arniches) aunque en grado distinto y desde bases diversas, existe un peso socio-político sin el cual,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> lógicamente los autores pierden calidad, vigencia e importancia. No hay duda en que limitarse a una estimación ideológica de Valle, Lorca o Arniches sería tanto como quedarse en la contemplación parcial de los que ellos fueron en el teatro y la literatura española. Pero otro tanto sucede cuando se procede a una sistemática deshistorización. La obra aparece en una especie de "tierra de nadie," de sociedad sin dinámica, de pueblo disfrazado de mendigos gallegos, enlutadas andaluzas, o madrileños de verbena. El país se nos convierte, por este procedimiento en pasividad estética.[3]

En las tragedias grotescas y los esperpentos, Arniches y Valle-Inclán documentan con lujo de detalles la vida cotidiana de los bajos barrios de Madrid, la difícil situación económica de sus habitantes y el degradante efecto de dicha situación en el carácter de personajes representativos de la sociedad española. Este medio ambiente de severas limitaciones y necesidades imposibilita el desarrollo de auténticas tragedias inspiradas por nobles ideales, contribuye a la ridícula comicidad que caracteriza las acciones de sus personajes dramáticos y, simultáneamente, resalta la triste situación del héroe imposibilitando una total auto-identificación con su sufrimiento. La humilde condición de los héroes anónimos de Arniches y la ambivalencia que su situación produce en el espectador ha sido señalada, con palabras adaptables a la obra de Valle-Inclán, por el crítico Enrique de Mesa:

> En este modo de tragedia moderna de héroes anónimos--gente de condición humilde, cuya honda desventura muéstrase grotescamente por defuera en trances de fuerte comicidad--, una sonrisa detiene, a punto de asomar al cristal de los ojos esa humedad humana y buena que, irreprimible, brota del escondido manantial del corazón.[4]

La miseria económica evidente en las tragedias grotescas y los esperpentos es sintomática de la degeneración de la estructura político-social española y, como veremos más adelante, constituye un medio de degradación personal que afecta profundamente la personalidad del individuo y, en cierto sentido, es directamente responsable por la falsedad y du-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

plicidad que caracterizan las relaciones sociales durante esta época. En sus producciones grotescas Arniches y Valle-Inclán exponen dicha situación económica y, mediante un habilísimo juego de contrastes, establecen la diferencia entre lo dicho (las palabras) y lo hecho (el comportamiento); entre lo heroico (fantástico) y lo cotidiano (real); entre las ilusiones (individuales) y la realidad (colectiva), entre lo convenido (lo oficial) y lo verdadero (escamoteado).

En este sentido las tragedias grotescas y los esperpentos constituyen un logrado esfuerzo por presentar una visión adecuada de la realidad humana, y, indudablemente, contribuyen al desarrollo de una caracterología de la sociedad de su época, sus contradicciones, y el desajuste entre lo ideal y lo real, que la distinguen. Sin embargo, es necesario reiterar que los esperpentos, a diferencia de las tragedias grotescas, denotan una visión amarga de la realidad española y presentan al lector un mundo sin alternativas, sin soluciones posibles, y que sistemáticamente humilla y destruye la dignidad del personaje dramático.

Las tragedias grotescas no denotan el absoluto pesimismo que predomina en los esperpentos y, a diferencia de las producciones esperpénticas, exponen posibles soluciones a la problemática personal y social desarrollada a lo largo del drama. Dichas soluciones, generalmente simplistas y poco convincentes, se basan en los ideales regeneracionistas (la educación, el trabajo, etc.), que tanta influencia tuvieron en Arniches y otros dramaturgos de su época. En marcado contraste los esperpentos exclusivamente exponen las deformaciones de la sociedad, limitándose a castigar mediante la deformación y convirtiéndose así, según Salinas, en un novedoso medio moralizante:

> Lo esperpéntico es un modo de escarmiento, y su autor, que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> lucía antes cínicamente entre princesas sus alardeos de amoralidad, profeso de moralista, el gran moralista del modernismo. Extraño moralizador sin sermón ni sentencias, tanto que casi nadie le nota que lo es, que sus fantoches obran de ramales de disciplina; y el mundo del esperpento es--otro cuadro tremebundo de las Ánimas--gesticulante aviso, y enseñanza de extraviados.[5]

Ambos autores, a pesar de las diferencias previamente mencionadas, comparten un auténtico deseo de despertar en el espectador una conciencia de los males políticos, sociales y morales que agobian al país. Además, y sin menoscabo del propósito crítico y moral que alienta las tragedias grotescas y los esperpentos, Arniches y Valle-Inclán no exponen en sus obras una ideología determinada, limitándose a exponer su percepción de la realidad y, en el caso de Arniches, presentar soluciones lógicas a problemas individuales. Es decir, que dichas producciones no se encuentran al servicio de ningún partido político y no establecen un programa de acción política determinado. En Valle-Inclán esta absoluta independencia ideológica es atribuible, como señala Risco, al extremado escepticismo del autor, mientras que en Arniches es producto del propósito didáctico evidente en sus obras:

> Valle es un escéptico extremado. A través de sus escritos nos muestra, ya no sólo desconfianza, sino decidido desprecio hacia toda clase de ideas, que impasiblemente va alineando en el mismo plano, prescindiendo en absoluto de todo principio jerárquico. De ahí su imposibilidad de compromiso.[6]

Douglas McKay en su estudio sobre Arniches ha señalado con palabras similares la ausencia de una orientación política determinada en la producción del autor alicantino:

> At no time in his political expressions does Arniches embrace a party line or endorse a specific ideological issue. He addresses himself to social-political problems but resists being classified with the social theatre of his day by virtue of the constructive moral intention he pursues in his plays, as contrasted with the striking ideological posture which

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> prompted such writings as Juan José (1895) y El señor Feudal (1897) by his boyhood friend, Joaquín Dicenta.[7]

Fundamentalmente el teatro grotesco de Arniches y Valle-Inclán representa, a distintos niveles de perfección estética, un esfuerzo por desenmascarar la dualidad de las relaciones humanas mediante el contraste entre la posición social del hombre (su máscara) y su auténtica personalidad (su rostro). Esta conflictiva dualidad entre la personalidad del hombre y su comportamiento social produce situaciones simultáneamente cómicas y trágicas, crea personajes de externa comicidad y profunda gravedad, y establece marcados contrastes entre la actitud personal del personaje y su circunstancia social.

Existe, sin embargo, una diferencia básica entre la actitud de ambos autores frente a la duplicidad que, en numerosas ocasiones, caracteriza el comportamiento de sus personajes: en los esperpentos se atacan directamente aquellas instituciones y estructuras responsables por dicha inautenticidad, mientras que en sus tragedias grotescas Arniches dà mayor énfasis al comportamiento individual y la ausencia de moralidad que imposibilita la felicidad del hombre. García Pelayo, entre otros, ha señalado el valor del esperpento como medio expositivo de las contradicciones que para Valle-Inclán predominan en la sociedad burguesa y oficial:

> Puesto que la sociedad burguesa y oficial es, desde la perspectiva de Valle-Inclán, un mundo distanciado y extraño al que no le ve sentido, es claro que ha de percibirlo como absurdo, como un mundo en el que no coinciden, sino que divergen lo que es y lo que se aparenta ser o se cree ser; como un mundo dominado por la contradicción entre la exterioridad y la interioridad, entre la tragedia y la farsa, entre lo inauténtico y lo auténtico. En resumen, como un mundo hueco y falso. La forma lógica de expresar literariamente tal mundo es la grotesca, y dentro del género grotesco Valle-Inclán inventa el esperpento . . .[8]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Y Bergamín, en su estudio "Reencuentro con Arniches o el teatro de la verdad," establece el elemento crítico del teatro de Arniches y el énfasis en la moral individual sobre la social en sus obras:

> El teatro grotesco de Arniches radica su autenticidad, su verdad dramática, en esa máscara que, paradójicamente desenmascara lo humano al transportarlo, porque lo profundiza y amplía para los ojos y los oídos: para su entendimiento.[9]

En las tragedias grotescas y los esperpentos Arniches y Valle-Inclán han desarrollado un variado mosaico de personajes dramáticos que, indudablemente, confrontan situaciones potencialmente ideales para el desarrollo de auténticas tragedias del mundo contemporáneo. Sin embargo, el medio ambiente en que se desarrolla la acción, así como las características individuales que definen la personalidad íntima del héroe dramático, generalmente destruyen la posibilidad de desarrollar tragedias que establezcan la dignidad del hombre mediante su comportamiento durante situaciones adversas. El conflicto entre las normas de conducta impuestas por la sociedad en determinadas situaciones, el trasfondo en que transcurre la acción, y los conflictos más íntimos de personajes de aspiraciones relativamente limitadas producen un radical contraste de elementos que, como previamente mencionamos, constituye una de las características más distintivas del grotesco.[10]

Luces de bohemia (1920), Los cuernos de don Friolera (1921), Las galas del difunto (1926), La hija del capitán (1927), La señorita de Trevélez (1916), Es mi hombre (1921), y El casto don José (1933) se desarrollan en un ambiente de pobreza y mediocridad en que no son posibles las actitudes heroicas y innoblecedoras generalmente presentes en auténticas tragedias. Esta mediocridad constituye un reflejo de la fibra moral y intelectual de personajes primordialmente preocupados por sus intereses

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

personales, ajenos en muchos casos al sufrimiento humano, y en general incapacitados para toda acción que requiera integridad de convicciones y valor personal. Sin embargo, aunque el trasfondo de dichas producciones facilita establecer paralelos temáticos, es necesario reiterar que los esperpentos de Valle-Inclán contienen un elemento de total desolación que Arniches, dada su condición de autor de éxito, nunca llevó a sus tragedias grotescas.

Luces de bohemia, el primer esperpento de Valle-Inclán, constituye una crónica de las cosas acontecidas al poeta Max Estrella durante las últimas veinte y cuatro horas de su vida y, simultáneamente, una sinopsis de los acontecimientos y características más degradantes de la realidad político-social durante las primeras décadas del siglo. El peregrinaje del poeta por un "Madrid absurdo, brillante y hambriento" facilita la presencia de un repertorio múltiple y variado de individuos representativos de la decadencia de la sociedad y que, en conjunto, constituyen una expresiva visión existencial de la realidad española. Los lugares escénicos, al igual que casi todos los personajes, carecen de toda nobleza (un cuarto humilde, una librería de segunda mano, una taberna, una buñolería, el zaguán de un ministerio, un calabozo, la redacción de un periódico, etc.) y establecen sin necesidad de palabras intermediarias las limitaciones impuestas por la mediocridad y pobreza al desarrollo de una auténtica tragedia. Las acotaciones escénicas de Luces de bohemia, según Risco, de un valor descriptivo en ocasiones superior a los diálogos, describen concisamente el mundo en que se desarrolla la acción de la obra:

> Hora crespuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinchez de dibujante. . .[11]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Zaguán en el Ministerio de la Gobernación. Estantería con legajos. Bancos al filo de la pared. Mesa con carpetas de badana mugrienta. Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio. . . .[12]
>
> Secretaría particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba. . . .[13]

Los esperpentos incluidos por Valle-Inclán en la colección Martes de Carnaval (Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija del capitán) constituyen una brillante exposición de la lamentable condición humana y una dolorida denuncia de la decadencia de la sociedad española. Dichas condiciones son sistemáticamente expuestas mediante un proceso de degradación que, siguiendo la tradición del grotesco, integra elementos trágicos y cómicos que producen una dualidad en el espectador que presencia un espectáculo de profundo contenido existencial desarrollado por gesticulantes personajes carentes de las cualidades innoblecedoras de los tradicionales héroes trágicos.[14]

El esperpento requiere un delicado contraste entre escena y personaje, acotaciones y diálogo, palabra y gesto que produzca múltiples efectos: cómicos y patéticos, aterrorizadores y trágicos, monstruosos y trágicos. Las acotaciones escénicas de Las galas del difunto establecen directamente el ambiente burlesco en que se desarrolla la historia de Juanito Ventolera y La Daifa, víctimas ambas de los efectos de la guerra de Cuba, carentes de recursos económicos y envilecidos por el ambiente general de indiferencia y corrupción. Dicho ambiente es inmediatamente establecido en las acotaciones escénicas de la primera escena y, subsecuentemente, reinforzado mediante el diálogo y comportamiento de los personajes:

> La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera En el reflejo del quinqué, la Daifa, pelinegra, con un lazo detonante en el moño cierra el sobre de una carta. Luce en la mejilla el rizo de un lunar.[15]

Y en la macabra escena del cementerio, indudablemente una parodia del Don Juan Tenorio de Zorilla, las acotaciones escénicas establecen el ambiente cómico-burlesco de sátira rufianesca predominante durante toda la escena:

> Tres pistolas famélicas, con ojos de fiebre, merodean por las eras. Pedro Maside camina con dos palomas ocultas en el pecho. El Bizco Maluenda esconde los pepinos y tomates para un gazpacho. Franco Ricote anda escotero. Llegan a las tapias del camposanto. Grillos nocturnos. Cruces y cipreses. Pisa de tumbas un bulto de hombre, que por tiempo se rasca la nalga, y saca una luz en la punta de los dedos para leer los epitafios. Vaga en un misterio de grillos y luceros.[16]

En Los cuernos de don Friolera (1921), Valle-Inclán incluyó tres versiones de un mismo hecho dramático (el adulterio y la venganza del honor amancillado) con un doble propósito: actualizar sus teorías sobre el estilo esperpéntico y satirizar la ambivalencia que produce en el hombre el conflicto entre la intuición personal y el deber impuesto por su circunstancia social. Cada una de las tres versiones adapta una forma genérica distinta (el bululú, el esperpento, el romance de ciegos) que, junto a las declaraciones de Valle sobre la concepción del personaje dramático, nos amplía su visión personalísima de la creación artística:

> Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas--y ésta es la posición más antigua en literatura--, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. . . . Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos . . . Y hay otra tercer manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. . . Y esta consideración (la última) es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos. . . .[17]

Esta concepción artística del mundo, por consiguiente, requiere el desarrollo de un trasfondo adecuado al absurdo de la condición humana y las degradantes condiciones sociales expuestas por Valle-Inclán en Los cuernos de don Friolera. El teniente don Pascual Astete (don Friolera) encarna el conflicto entre dos naturalezas contradictorias: la del profesional militar forzado a asesinar a su esposa y la del hombre víctima de su miseria y consciente de su incapacidad para representar el papel social que le ha sido impuesto. Sin embargo, el medio ambiente de la obra es sumamente modesto y, en general, refleja las limitaciones personales de los personajes esperpénticos. Incluso los múltiples sobornos de la clase militar son insignificantes (25, 40, 120 duros), contribuyen a la sistemática degradación del personaje y, consecuentemente, a imposibilitar el desarrollo de auténticas tragedias.

El esperpento de Los cuernos de don Friolera se desarrolla en un ambiente caracterizado por la obsesión general de preservar inauténticos valores, la corrupción del cuerpo militar, y la atmósfera de ignorancia prevalente en todas las estructuras de la sociedad española. En la séptima escena los militares se reunen para dictaminar una solución que establezca irrevocablemente el honor de don Friolera y, por extensión, el del Cuerpo de Carabineros. Sin embargo, dicha reunión se lleva a cabo en un local frecuentado por contrabandistas y otros elementos rufianescos que trafican con los defensores del tradicional honor español:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> El billar de Doña Calixta: Sala baja con pinturas absurdas, de un sentimiento popular y dramático. Contrabandistas de trabuco y manta jerezana; manolos de bolero y calanes; con ojos asesinos; picaderos y toros, alaridos del rojo y del amarillo. Curro Cadenas toma café en la mesa más cercana al mostrador, y conversa con la dueña, que sobre un fondo de batillería destaca su busto propincuo, de cuarentona.[18]

La señorita de Trevélez, representada por vez primera en 1916, constituye una de las obras más destacadas del teatro español contemporáneo y, aunque Arniches no le denominase como tal, representa la más lograda manifestación de las tragedias grotescas. Dicha obra inspirada en los ideales regeneracionistas de la época, representa la culminación estética del afán de crítica evidente en gran número de sus obras y que, entre 1912 y 1915, se intensifica manifestándose en mayor o menor grado en toda su obra desde los sainetes hasta las farsas cómicas.

El argumento de la obra conlleva una dolorosa temática existencial (la imposibilidad del amor) intensificada por la colectiva crueldad y insensitividad para el sufrimiento humano característico de la vida de provincias. Dicha insensitividad es directamente atribuible, según Torrente Ballester, a la inercia y el tedio prevalente en las capitales de provincias españolas durante fines del siglo diez y nueve y principios del veinte:

> Al que llega a la provincia con ideas, al que usa la cabeza para pensar se le pone en ridículo. El ridículo es la gran apasionadora de la vida provinciana--y la burla su mejor instrumento. Quien desconoce la vida de provincias, quien no ha escuchado las interminables conversaciones de Casino, ignora la magnitud de la ironía humana, la crueldad de que es capaz un sujeto de buena familia con un empleillo para ir tirando y muchas horas para estudiar a los demás y sacarles punta.[19]

Es precisamente esta atmósfera de ignorancia que, según Ramos, constituye el verdadero personaje de la obra y, como veremos más adelante,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

influye en todos los elementos de la obra dramática desde el desarrollo del argumento hasta la caracterización de los personajes:

> Pero, a nuestro juicio, el verdadero personaje de esta farsa es la oscura, pegajosa y casi invencible atmósfera de necedad, hazañería, desalmamiento e ignorancia de tantos pueblos y ciudades de aquella España derrotada y desfallecida. Contra tantos males lanza Carlos Arniches su aguda crítica entre risas y lágrimas.[20]

Las acotaciones escénicas establecen inmediatamente el deterioro económico y la mediocridad intelectual evidentes a lo largo de toda la obra y, al igual que en los esperpentos, establecen una dualidad entre el diálogo de los personajes y el trasfondo de la obra que contribuye sustancialmente al efecto grotesco de la obra:

> Sala de lectura de un Casino de provincia. En el centro una mesa de forma oblonga, forrada de bayeta verde. Sobre ella, periódicos diarios prendidos a sujetadores de madera con mango, y algunas revistas ilustradas españolas y extranjeras metidas en carpetas de piel muy deterioradas con cantoneras metálicas. . . . En la pared izquierda, puertas en primero y segundo término, cubiertas con cortinas de "peluche" raído del tono de los divanes. Todo el mobiliario muy usado. En el lateral derecho, en segundo término, una mesita pequeña con algunos periódicos que todavía conservan la faja, papel de escribir y sobres. . . .[21]

En el soliloquio inicial de Don Marcelino durante su visita al salón de lecturas del Casino (generalmente desierto y repleto de periódicos sin leerse) establece definitivamente la ignorancia prevalente en la ciudad de Villanea:

> Don Marcelino - . . . Esperaré leyendo. Veamos que dice la noble prensa de la ilustre ciudad de Villanea. (Busca) Aquí están los periódicos locales "El Baluarte," "La Muralla," "La Trinchera." ¡Y todo esto para defender a un cacique!. . . "El Grito," "La voz," "El Clamor," "El Eco." Y esto otro para decir las cuatro necesidades que se le ocurran al susodicho cacique. (Deja los periódicos con desprecio). ¡Bah! me entretendré con las ilustraciones extranjeras. . . .[22]

En Es mi hombre (1921), Arniches, al igual que Valle-Inclán en Luces de bohemia, utiliza la difícil situación económica de una familia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

madrileña como punto de partida del argumento de la obra. El protagonista principal (Don Antonio) y su hija (Leonor) viven en un mísero sotabanco madrileño del cual están a punto de ser deshauciados por falta de pago. El trasfondo escénico establece inmediatamente el dilema que confrontan los personajes y, al igual que en los esperpentos, comunica la gravedad de una situación que contrasta con las ridículas actitudes de los personajes dramáticos:

> Pequeña habitación en un sotabanco humildísimo. . . . El mobiliario pone de manifiesto la extrema miseria de las personas que habitan el sotabanco, y se reduce a dos o tres sillas de victoria desvanecida; una mesita de pino, una cómoda vieja, un baúl deteriorado, y en un rincón, un lavabo de hierro con palangana, jarro y cubo, una máquina de coser, un cesto de ropa, etc. En la ventana de la derecha una jaula vacía, un tiesto sin flores, y un botijo.[23]

La falta de recursos económicos del protagonista y su hija se pone en evidencia asimismo mediante numerosas alusiones a sus pobres vestimentas, falta de recursos y escasez de alimentos:

> Don Antonio.- Bueno, se me parte el alma . . . ¡porque es un ángel!. . . . No cenó anoche, no ha desayunado . . . ¡pues ni una lágrima, ni una queja! Sin abrigo, sin alimento, y a los dieciseis años. ¡Y tan espigadita como está! Creciendo delicada . . . y a pesar de esto, la pobre hija por no verme sufrir, por ayudarme a sobrellevar esta miseria se lanza a todo.[24]

Esta situación hace que Don Antonio, forzado por la necesidad de protegerse a sí mismo y a su hija, acepte una posición para la cual se encuentra personalmente incapacitado y que, consecuentemente, le obliga a asumir actitudes contrarias a su personalidad más íntima. En este sentido la inautenticidad y envilecimiento de Max Estrella al aceptar el dinero que le ofrece El Ministro y la decisión de Don Antonio de aceptar una posición que requiere un hombre "valenturrón" y violento, son motiva-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

das por un factor común: la situación económica de la nación y su degradante efecto en el pueblo español.

La acción de la obra se desarrolla en dos ambientes aparentemente contradictorios pero que, en conjunto, presentan el efecto de la degradación económica en el pueblo madrileño: la pobre vivienda de la familia y la casa de juego. El aparente lujo de esta última contrasta con los limitados medios económicos de los que concurren sus salones de juego, y destaca el envilecimiento de los jugadores carentes de medios económicos y víctimas de las ilusiones de riquezas que les llevan a las mesas del casino:

> Jugador 1o.- . . . ¿Qué te han dao?
> Jugador 2o.- Dos del portamonedas, cinco del reloj, seis de la sortija, quince del alfiler, cuatro de la petaca, tres del . . ."
> Marcos.- ¡Oye, fíjate cuanta gente! ¡Que corrutoras son estas salas! ¡Qué mujeres!
> Leonor.- ¡Y qué escotadas! ¡Qué escándalo!
> Marcos.- Se mira encima de la mesa y no se ve más que dinero, carne, corrupción . . .! ¡Aguarda!
> Leonor.- ¿Qué es?
> Marcos.- ¡Ha salio el veinticuatro negro! ¡El veinticuatro! ¡Mis años! ¿Quieres que me juegue dos pesetas de pleno a la repetida?[25]

Al igual que en Los cuernos de don Friolera y Luces de bohemia, las peculiaridades del ambiente rufianesco reflejan las limitaciones del trasfondo económico en que se desarrolla la obra: los sobornos de los militares en Los cuernos se limitan a uno o dos duros; la Sole, la Paquita, y otros personajes de Es mi hombre se esfuerzan por obtener una ficha, dos fichas para satisfacer su adicción al juego y, supuestamente, recobrar la fortuna previamente disipada en las mesas del casino.

El casto don José (1933), según Ramos la menos representativa de las tragedias grotescas, presenta los conflictos confrontados por un pequeño burgués (dedicado durante toda la vida al cuidado del negocio, la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

preservación de una falsa estabilidad y la fe religiosa) cuando éste determina definitivamente establecer su personalidad y sentimientos más íntimos en contra de la opinión de sus amigos y los hábitos adquiridos a lo largo de una vida dedicada a conservar su oprimente tranquilidad personal. La obra se desarrolla en un ambiente de extrema comicidad diametralmente opuesto a la situación personal del protagonista y la pobreza de los barrios bajos de Madrid que, al igual que en sus obras del género chico, proporciona un adecuado trasfondo escénico:

> La trastienda de una tienda de chocolates, cafés y cacaos, que se titula La Antigua, Fábrica de Chocolates. Fundada en 1835. El local es viejo, lóbrego, de aspecto sordido, y está aprovechado por escritorio y almacén.
> . . . . . .
> . . . En la pared un reloj de cuco, y en una percha, una jaula con un loro que habla a su tiempo. Sobre la mesa, en un estante adecuado, un ventilador. Todo el mobiliario, antiguo raído, sucio. Es de día pero están las luces encendidas.[26]

El mundo oficial y burocrático

En páginas anteriores hicimos referencia a la general decadencia de la sociedad española, al absurdo de los valores vigentes durante esta época y a la difícil situación económica confrontada por el país. Este carácter endémico de la sociedad se manifiesta en todos los niveles sociales y, por supuesto, implica una deformación de las virtudes aceptadas y aplaudidas dentro de un determinado contexto social. Las tragedias grotescas y los esperpentos exponen la limitada estimativa que disfrutan las tradicionales virtudes del talento, el trabajo, la inteligencia, la honradez, y posiblemente de mayor importancia en el presente estudio, las humillaciones sufridas por hombres de considerable talento, la incompetencia de las clases dirigentes del país, el favori-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tismo político y las desigualdades sociales que producen un general sentimiento de impotencia y desengaño personal.

En este aspecto, las tragedias grotescas y los esperpentos comparten la orientación histórica y circunstancial del género chico que, como mencionamos en el segundo capítulo, parodia acontecimientos políticos, sociales y literarios familiares al público que frecuentaba los teatros de la época. Sin embargo, en los esperpentos se aumenta el elemento deformador, los elementos son sistemáticamente seleccionados y reorganizados, y predomina un tono de dolor y amargura.

Una vez reestablecida esta vital diferencia entre las tragedias grotescas y los esperpentos, podemos comparar adecuadamente la sátira del mundo oficial que Arniches y Valle-Inclán desarrollaron en su producción dramática. Dicha sátira primordialmente se basa en las siguientes premisas: la ineficiencia y corrupción que plagan al mundo oficial, la corrupción que predomina en este círculo social, el marcado contraste entre los principios morales promulgados y la conducta personal, y las actividades de las clases dirigentes se limita a su participación en actos públicos.

El propósito de la tragedia grotesca y el esperpento es, por consiguiente, exponer la realidad grotesca que se esconde tras la apariencia exaltada y las declaraciones públicas de los oficiales gubernamentales, sirviendo, según la tradición del grotesco, de medio expositivo de la duplicidad del hombre y las relaciones humanas. El elemento tragicómico predominante en dichas producciones es paralelamente atribuible al contraste entre lo dicho y lo hecho característico del grotesco, a la miseria económica y ideológica de los personajes, y a la dualidad conflictiva que produce presenciar el desarrollo de una temática de grandes posibilidades dramáticas en un ambiente que precluye la actualización trágica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La burocracia española: "Luces de bohemia"y "El señor Badanas"

Luces de bohemia, el primer esperpento de don Ramón del Valle-Inclán, fué publicado por la revista España entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920. Subsecuentemente, el dramaturgo gallego revisó considerablemente su obra antes de publicarla en forma de libro en 1924. En ambas versiones Valle-Inclán analiza críticamente instituciones, acontecimientos y personajes de la época, presentándonos, como señala Zamora Vicente, una crítica de toda la sociedad española:

> Toda la vida nacional es puesta en la picota de la parodia, con sus ribetes de risa y de desencanto, orillada de fracasos bajo una oratoria grandilocuente. Todas las palabras de Luces de bohemia revelan una limpia, desnuda verdad, que alcanza más intensidad y aire de deformación al presentarse así, tan limpia, tan desnuda.[27]

El peregrinaje de Max Estrella por las calles de un Madrid "hambriento y absurdo" proporciona al dramaturgo la oportunidad de intercalar numerosas alusiones a los males político-sociales que aquejan a la sociedad y simultáneamente exponer su percepción de los orígenes de dichas dificultades. En este sentido la tragedia personal de Max Estrella está íntimamente relacionada con la realidad histórica que inspiró numerosas páginas de los esperpentos. El fracaso profesional del poeta, y la difícil situación económica que confronta su familia son en cierta medida directamente atribuibles a la presencia en el poder de individuos de limitados méritos intelectuales:

> A través de la historia de España nos encontramos permanentemente en las cimas del poder y de la influencia a gentes sin valía, en tanto que los hombres de genio son cuidadosamente descartados, para que no lleguen a empuñar en sus manos las riendas del país.[28]

En casi todas las páginas de Luces de bohemia implícita o explícitamente se critica la inmoralidad administrativa y la limatada capacidad

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

intelectual de los dirigentes de la sociedad española.[29] Especialmente en la escena IV, Valle-Inclán incluye una acertadísima crítica del prototipo del funcionario gubernamental cuya ineficiencia es sintomática de la decadencia general de las estructuras político-sociales. En dicha escena, Max, que repetidamente ha expresado su indignación moral ante las vejaciones y abusos sufridos, obtiene audiencia con el Ministro. Este último, antiguo poeta y amigo de la juventud, denota una mentalidad mediocre y simboliza el prototipo del hombre que obtiene cargos importantes y honores en la estructura gubernamental. El contraste entre la posición y dignidad que su cargo conlleva y la mediocridad y vulgaridad del hombre que ejerce dicho cargo quedan efectivamente establecidas en la caracterización del Ministro que inicia y concluye la escena:

> Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándose sobre la panza.
>
> . . . . . .
>
> Su Excelencia se hunde en una poltrona, ante la chimenea que acuesta sobre la alfombra una claridad trémula. Enciende un cigarro con sortija y pide La Gaceta. Cabálgase los lentes, le pasa la vista, se hace un gorro y se duerme.[30]

Valle-Inclán no especifica exactamente el proceso mediante el cual el antiguo poeta obtuvo el importante puesto que actualmente desempeña. Sin embargo, el ambiente de corrupción, la violencia, el caos político social y el carácter transitorio de su posición (en tanto dure aquí puedo darte un sueldo" dice a Max), sugiere que El Ministro disfruta los beneficios del caciquismo político y la corrupción que predomina en las instituciones oficiales.

En las páginas de Las galas del difunto, para citar otro ejemplo de los innumerables presentes en los esperpentos, Valle-Inclán presenta una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

áspera crítica de la corrupción prevalente en el ejército español:

> Juanito Ventolera.- Allí sólo se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuera un paria, debería tirar sobre sus jefes.
> La Daifa.- Todos volveis con la misma polka, pero ello es que os llevan y os traen como borregos. . . . Esta vida en que me ves se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar.
> Juanito Ventolera.- Porque no se quiere. La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir.[31]

La amoralidad que caracteriza la conducta de Juanito Ventolera es, precisamente, consecuencia inevitable de la corrupción y desastrosa política del gobierno español. Este mismo ambiente de corrupción predomina en La hija del capitán y, al igual que en los otros esperpentos, sirve de punto inicial al argumento del drama esperpéntico. La prostitución de la Sinibalda para proteger a su padre es, en este sentido, sintomática de la degradación de la sociedad española provocada por sus falsos e incompetentes dirigentes. El diálogo de la primera escena introduce inmediatamente el tema central de la obra y, simultáneamente, establece con gran efectividad el ambiente de total amoralidad en que se desarrolla la historia de la Sinibalda:

> El Horchatero.- ¡Bien seguro se halla! Para que el proceso duerma, la hija se acuesta con el Gobernador militar.
> La Poco Gusto.- La dormida de la hija por la dormida del expediente.
> El Cosmético.- ¡Una baza de ordago a la grande!
> El Horchatero.- No llegan los pagos, hay mucho vicio y se cultiva la finca de las mujeres.
> El Cosmético.- Quien tiene la suerte de esas fincas. Menda es huérfano.
> El Horchatero.- Te casas y pones la parienta al toreo.
> El Cosmético.- ¿Y si no vale para lidia?
> La Poco Gusto.- Búscala capeada ¡Mira la Sini, al timoteo con él andaba del organillo![32]

El señor Badanas, representada por primera vez el treinta de diciembre de 1930 en el Teatro Infanta Isabel, constituye una de las más importantes manifestaciones de la tragedia grotesca y, sin lugar a dudas, cons-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tituye una fuerte crítica de la ineficiencia y corrupción que permea la política española y la burocracia gubernamental. El argumento de la obra gira en torno a los triunfos, conflictos y remordimientos de conciencia de don Saturiano Badanas, oficial gubernamental de limitadas dotes que, siguiendo las exhortaciones de su esposa y cuñado, ha logrado numerosas promociones y honores. Sin embargo, dichas escenas son resultado de su disposición a perseguir "enérgicamente" a los enemigos de sus superiores. En el primer acto, mediante un diálogo entre Saturiano y su cuñado, quedan establecidas los inicios de su vertiginoso ascenso, su ambivalencia personal y la conflictiva relación con su cuñado:

> Tristán.- Y si no acuérdate. ¿Qué fué el principio de tu encumbramiento?
> Saturiano.- (Con horror) ¡No me lo recordes!
> Tristán.- Pues el expediente de aquellos cuatro empleados de Arenillas de Duero.
> Saturiano.- ¡Sí, sí! pero yo no quiero acordarme . . . porque el remordimiento . . .!
> Saturiano.- Es que a aquellos cuatro infelices pude salvarlos.
> Tristán.- ¡Pero si los salvas, pasa el expediente sin notoriedad, como otros tantos!
> Saturiano.- ¡Pero, caray, cuatro empleados en la carcel!. . .
> Melitona.- ¡Pues aquello precisamente fue lo que le llamó la atención sobre tí, so necio!
> Tristán.- ¡Se comentó en el ministerio! ¡Un hombre que exige responsabilidades en este país! ¡Qué hombre tan extraordinario! Y el ministro se fijó en tu persona. Verdad es que tuviste la suerte de que los cuatro encartados eran protegidos de un enemigo político del jefe del Gobierno; y como las cosas les complacía, el ministro te escribió felicitándote: ¡Entereza tan ejemplar, hay que premiarla!. . .
> ¡Y ascendiste![33]

La corrupción oficial predomina en todos los niveles de la burocracia gubernamental, dicta la conducta de los personajes y, puesto que de una forma u otra afecta a todos los protagonistas, procrea un ambiente de degradación moral comparable al mundo de los esperpentos. En esta tragedia grotesca, al igual que Valle-Inclán en sus esperpentos, Arniches

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

presenta personajes que poseen cargos oficiales de cierta importancia, subraya su falta de escrúpulos y ambición, y los degrada haciéndolos víctimas de las mismas vejaciones que influyen en los demás. El Ministro, símbolo del poder absoluto, constituye un claro ejemplo del político de limitadas dotes y infinitas ambiciones que utiliza arbitrariamente los privilegios y la influencia de su posición para llevar a cabo sus propósitos. Sin embargo, una discusión sobre su hijo Felipe, establece que El Ministro debe su posición a las aventuras amorosas de su mujer:

> Anita.- ¿Y Felipe tiene talento?
> Saturiano.- Lo tiene su padre,
> Anita.- Su padre no.
> Saturiano.- Bueno: el amigo de su madre, que protege a su padre, que es como si lo tuviera su padre y madre.[34]

El proceso de degradación de Saturiano Badanas está íntimamente unido a la continua desvalorización personal del Ministro y, puesto que su carrera depende de este último, dictamina su participación en situaciones grotescas sintomáticas del ambiente de corrupción prevalente en los círculos oficiales. En la escena IV de primer acto Arniches hábilmente contrasta la omnipotencia oficial de El Ministro y su vulnerabilidad a los engaños de su esposa y amiga. Si su esposa mantiene relaciones amorosas con su protector, su amiga le engaña con sus subalternos--el gobernador de Soria y el sub-secretario:

> Tristán.- Luego, yo estaba alerta . . . Llegó otro momento ¡La amiga del Ministro se la pegó, precisamente con el gobernador de Soria! El Ministro echaba lumbre. Quería vengarse. Pégale al gobernador, te dije. . . .
> Melitona.- Pégale y verás que carrera, te decíamos
> Tristán.- ¡Y le pegaste, y menuda carrera!
> Saturiano.- ¡Como que si no corro me deshace!
> Melitona.- Pero ascendiste.
> Saturiano.- Con mucho trabajo, porque fué quince días con muletas.
> Tristán.- Nada, un estacacillo de mala suerte se formó otro expediente, el gobernador destituído y tu trasladado a Madrid con otro ascenso. ¡Una friolera!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Melitona.- Y ahora quizá tengas que pegarle al subsecretario porque creo que . . .[35]

Esta corrupción del mundo oficial en su doble vertiente--la falta de honestidad motivada por la ambición y la ausencia de auténticas normas de conducta personal--son asimismo expresadas por Valle-Inclán durante el diálogo que sostienen los sepultureros de Max Estrella:

Un sepulturero.- Ese sujeto era un hombre de pluma.
Otro sepulturero.- ¡Pobre entierro ha tenido!
Un sepulturero.- Los papeles lo ponen por hombre de mérito.
Otro sepulturero.- En España el mérito no se premia. ¡Se premia el robar y el ser sinvergüenza. ¡En España se premia todo lo malo!
Un sepulturero.- ¡No hay que poner las cosas tan negras!
Otro sepulturero.- ¡Ahí tienes al Pollo del Arete!
Un sepulturero.- ¿Y ese que ha sacado?
Otro sepulturero.- Pasarlo como un rey siendo un malasangre. Míralo, disfrutando a la viuda de un consejal.
Un sepulturero.- Di un ladrón del Ayuntamiento.
Otro sepulturero.- Pónlo por dicho. ¿Te parece que una mujer de posición se chifle así por un tal sujeto?
Un sepulturero.- Cegueras. Es propio del sexo.
Otro sepulturero.- ¡Ahí tienes el mérito que triunfa! Y para todo la misma ley.[36]

El argumento del <u>El señor Badanas</u> gira en torno a la injusticia cometida contra Carrascosa, empleado gubernamental "sombrío," "justiciero" y de intachable conducta, culpable única y exclusivamente de merecerse un puesto deseado por El Ministro para una de sus amantes. Frente a esta situación Carrascosa visita a Don Saturiano Badanas con el propósito de, al igual que Max Estrella, expresar su indignación ante las injusticias personales cometidas por el gobierno y, específicamente, solicitar se revise favorablemente su expediente y le sea otorgado el ascenso merecido por sus esfuerzos:

Carrascosa.- Señor director, yo no he hallado nada. Yo veo morirse de hambre a una hija mía en un rincón y que después de cuarenta años de esfuerzo y trabajo se me lleva mil pesetas de un ascenso un jovenzuelo que no tiene otro mérito que una hermana guapa y complaciente. . . . Y no lo aguanto.[37]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En este mundo de corrupción todos deben su posición oficial a los favores que sus superiores le han concedido por motivos absolutamente ajenos al desempeño de sus funciones profesionales. El Ministro, debe su posición al amante de su esposa, Saturiano Badanas al Ministro, Sánchez a la "amistad" de su hermana con El Ministro, y Tristán, que con su hermana influye las decisiones de Saturiano, a la posición de Badanas. En el segundo acto tenemos una crítica burlona del ascenso oficial otorgado a Tristán, hombre de limitada preparación, inexistentes escrúpulos, y limitada ambición, cuyo ascenso es facilitado por la nueva posición de Saturiano Badanas:

> Saturiano.- Bueno, ¿y qué trae usted amigo Manteca?
> Manteca.- Pues una real orden ascendiendo a su señor cuñado a Jefe de Administración por méritos burocráticos.
> Saturiano.- (Con cierta ironía) ¿Y usted cree que los tiene?
> Manteca.- Sí señor director. A mi siempre me ha parecido que su señor cuñado es muy burocrático.
> Saturiano.- ¿Dice usted que es un burro?. . . ¿Es que no puede pronunciar las eres? Lo que tiene es un afán inmoderado de ascender, de subir. . . .[38]

En Luces de bohemia, Valle-Inclán critica la corrupción de la política española presentándonos sistemáticamente la degradante condición de los representantes del mundo oficial: Serafín el bonito, El Ministro, etc. Este último, máximo símbolo de la España oficial, dispone arbitrariamente de los fondos del gobierno y, al igual que los protagonistas de Arniches, probablemente debe su posición al caciquismo político:

> Don Filiberto.- ¡Qué de extraño tiene que mi ilustre jefe les parezca un mamarracho!
> Darío de Gadex.- Un yerno más.[39]

La importancia otorgada por Arniches y Valle-Inclán al tema del favoritismo político es directamente atribuible al impacto de dicho sistema en la vida personal de ambos autores y, dado el compromiso de sus producciones con la realidad circundante, a la actualidad del tema repetida-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mente denunciado en los periódicos y revistas de la época. En su libro Política y toros, Pérez de Ayala ha descrito acertadamente esta característica de la política española criticada por Arniches y Valle-Inclán en las tragedias grotescas y los esperpentos:

> No siendo la comunidad política española una orden religiosa, que para profesar en ella se exija el voto de castidad, dedúcese que casi todos los ministros tienen hijos e hijas, y se supone que algunas de estas hijas han contraído matrimonio. Pues bien, todos estos hijos y yernos de ministros los hay ya caducos y caremales--más los supermentados clientes parásitos y servidores, componen la cámara de diputados.[40]

El resultado de dicho sistema político es una sociedad en que se menosprecian los auténticos valores personales, predomina la ineficiencia en todos los niveles y se ignora el talento individual de los miembros de dicha sociedad. La situación económica y profesional de Max Estrella, en contraste al éxito de hombres de escasos talentos como El Ministro, ejemplifica el menosprecio del talento y la ausencia de un auténtico sistema de valores. En un momento de amarga ira Max Estrella deplora su triste situación, denuncia la inmerecida falta de reconocimiento de su obra y reitera su determinación de no participar en la "trágica mojiganza" de la sociedad española:

> Max.- No lo digas en burla idiota. ¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía o odian mi talento. Para medrar hay que ser agrador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apes me despide como un criado! ¡La academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones de cotarro académico! ¡Muera Maura![41]

En la sociedad española los auténticos genios son, por lo tanto, fácilmente identificables por los indicios de la total pobreza y olvido a que los ha relegado la sociedad de su época:

> Dorío de Gadex.- A usted y a mí nos rezuma el ingenio, Don Filiberto. En el cuello del gabán llevamos las señales.
> Don Filiberto.- Con esa alusión a la estética de mi indumen-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

taria, se me ha revelado usted como una joven esteta.[42]

El vertiginoso ascenso de Saturiano Badanas, "chupatintas" burocrático casado con una humilde lavadora de ropa, ejemplifica el absurdo social que facilita que oportunistas de limitadas cualificaciones obtengan puestos de considerable responsabilidad:

> Melitona.- ¡Te puedes quejar!
> Tristán.- ¿Y a quién se lo debes todo. . .? ¿A quién? ¡Ingrato!
> Saturiano.- A vosotros, ya lo sé.
> Tristán.- ¿Qué te decía yo . . .? "Encúmbrate Saturiano." "Pero si yo no tengo talento para eso" me replicabas. Y yo insistía: "En este país no hace falta talento para nada."
> Melitona.- Y tú eres la prueba.
> Saturiano.- Es verdad.[43]

La aristocracia: "La condesa está triste," "El señor Badanas," "La hija del capitán," "La locura de don Juan," "Luces de bohemia"

En las tragedias grotescas y los esperpentos Arniches y Valle-Inclán censuran los vicios y superficialidad de la aristocracia española caracterizada por la ignorancia, la hipocresía, el vacío espiritual, el señoritismo ocioso y la incomprensión de la sociedad madrileña. Esta crítica, en conjunción con la crítica de la burguesía y, en algunas ocasiones, las clases populares, ofrece al lector una caracterología crítica de los elementos constitutivos de la sociedad española de la época.

El argumento de La condesa está triste (1930) gira en torno al absurdo del amor de Mila por un joven de veinticinco años motivado exclusivamente por los beneficios que el dinero de ésta puede proporcionarles a él y su familia. El desajuste de los valores tradicionales y la avaricia personal coexisten en todos los personajes y constituyen el elemento unificador más evidente de la obra: los dos primeros matrimonios de Mila fueron concertados para salvar a su familia de la ruina económica, la mu-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

jer de Paco consiente en que éste se case con Mila, pues le ha prometido un hotel, un Ford, y "una fidelidad absoluta aunque adulterina," y Finita (la hija de Mila) piensa casarse con un "cincuentón" aunque de considerable fortuna:

> Finita.- ¡Envidia!. . . Por eso no hago caso.
> Mila.- ¡Figúrate: menuda suerte . . .! Una chica de veintidós años, con treinta menos que el marido, una fortuna enorme y toda una juventud por delante . . . ¡Hay cosas que pueden pasar. . . .!
> Pepa.- Con una que pase, en la gloria . . .! Y lo de gloria (riendo) lo digo sin malicia, no vayáis a creer. . . .[44]

En La condesa está triste, Arniches, a diferencia de las obras de su primera época, presenta personajes populares corrompidos moralmente por la misma desmedida ambición que caracteriza a los miembros de la alta sociedad y afecta todos los aspectos de sus relaciones personales. Especialmente Paco, el falso enamorado de Mila, demuestra un amargo cinismo que imposibilita toda compasión por su situación económica y, en cierto sentido, es comparable a la actitud de los personajes esperpénticos:

> Manolo.- Ni nadie. Como que ya tienen que dar medallas, a ver si la gente se anima.
> Paco.- Además, que ni sé ni quiero. Yo no trabajo en esta vida más que para no hacer nada. Que yo he venido a este planeta para divertirme, vestir, ir limpio, comer de primera y . . . que me lo ganen otros.
> Manolo.- En un programita. Sin embargo, al venir a este mundo . . .
> Paco.- Perdóname. Yo no he venido a este mundo. Me han traído dos señores; de manera que soy un invitao, y, por tanto, hay que dármelo todo hecho . . . y que me guste.
> Manolo.- ¡Ole las tonterías!
> Paco.- Por eso me he arrimado siempre a vosotros, los ricos, porque los que más dan son los que menos les cuesta ganarlo.[45]

Los representantes de la aristocracia madrileña muestran una marcada actitud negativa hacia el trabajo, el estudio y todo tipo de actividad profesional. El único miembro de la aristocracia que demuestra ambiciones

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

profesionales y un marcado respeto por el trabajo y el esfuerzo personal, es criticado por haber estudiado, por trabajar, y por sus relaciones amorosas con un ingeniero industrial:

> Pepa.- A mí esa criatura siempre me ha parecido una trastornada. ¡Ya la vimos el otro día en un periódico vestida de fogonera!
> Mila.- Sí, hija; como que se me ha hecho ingeniero industrial.
> Pepa.- ¡Qué horror! ¿De esos que componen máquinas?[46]

Y en otra ocasión:

> Finita.- Déjala. ¡Yo que le voy a hacer caso a esa necia pedante, que porque ha estudiado una carrera y ha salido en Estampa con un "mono" de mecánico en la máquina de un mixto se figura que es la dueña del mundo! (Burlonamente) ¡La "señorita ingeniero" como la llaman . . .! ¡Ja, ja!
> Gloria.- Más valen que me llamen la "señorita ingeniero" que no lo que te llaman a tí.
> Mila.- ¿Qué le llaman a tu hermana?
> Gloria.- "El homenaje a la vejez"
> Mila.- ¡Jesús!
> Finita.- Pues más indigno es lo tuyo, que tienes relaciones con un tal Martínez, ¡el hijo de un ebanista!
> Gloria.- Un ingeniero industrial . . ., el número uno de la escuela.
> Mila.- Un hijo de un carpintero, al fin y al cabo. Y eso sí es una vergüenza, y un asco: ¡que tu apellido descienda hasta las virtudes de un mísero taller!
> Finita.- Pero, ¡mira que se pone cursi esta carpintera![47]

La actitud de la aristocracia madrileña hacia el pueblo expuesta por Arniches en las tragedias grotescas se caracteriza por la falsa benevolencia ante los males que aquejan al pueblo, una burlona actitud manifiesta en la crítica de las costumbres del pueblo y una general inautenticidad en sus relaciones con las clases populares. En El señor Badanas, las señoras fundadoras de la "Mutualidad Humanitaria Damas Antialcohólicos," básicamente dedicadas a su engrandecimiento personal, desarrollan un plan para remediar los males del pueblo y, simultáneamente, destacarse entre los miembros de la sociedad madrileña:

> Saturiano.- Bueno; ¿y qué se propone con crear esa asociación?

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Anita.- Pues estinguir la embriaguez en las clases populares.
> Saturiano.- ¡Caramba! . . .¡Han escogido una cosa sencillita!
> Anita.- Quieren organizar funciones benéficas para recaudar fondos e ir tomando tabernas en traspaso y convertirlas en puestos de cacahuetes, mojama, camarones, quisquillas, y donde no se pueda beber más que agua de seltz, agua de limón y agua de cebada.[48]

Esta aparente preocupación por el bienestar del pueblo contrasta radicalmente con su concepción de la relación entre clases populares y aristocráticos:

> Saturiano.- Desde luego. A que lo conveniente es evitar la propagación del vicio de la beodez entre las clases populares.
> Condesa.- Bastante envenenadas se hallan por el virus comunista; porque, antes, el pueblo era dócil, obediente, sumiso.
> Saturiano.- Sumisísimo.
> Condesa.- En cambio, ahora, hasta los más humildes obreros la sirven a usted a regañadientes. Yo lo veo hasta en los menesteres más ínfimos . . . Mi sereno, por ejemplo; hace poco, por un real le abrían a usted la puerta de par en par, gorra en mano. Hoy, da usted una peseta y meten la llave de mala gana, dejan una rendija, y si puede usted pasar, pasa, y si no se queda atrancada.[49]

En sus esperpentos y farsas Valle-Inclán presenta asimismo su concepción irónica y grotesca de la corte española, la monarquía y la aristocracia española. Luces de bohemia, que constituye su más logrado esfuerzo por presentar las condiciones político-sociales vigentes en España durante principios del siglo veinte, intercala en sus estampas de la vida bohemia madrileña personajes y acontecimientos que simbolizan y sirven de medio expositivo a las anomalías de la realidad española repetidamente denunciadas por Valle-Inclán. En la escena séptima Valle acusa con evidente indignación la conducta del monarca Alfonso XIII ridiculizando sus decisiones políticas:

> Darío de Gadex.- ¿Sabe usted quién es nuestro primer humorista, Don Filiberto?
> Don Filiberto.- Ustedes los iconoclastas dirán, quizá, que Don Miguel de Unamuno

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Dorío de Gadex.- ¡No, señor! El primer humorista es Don Alfonso XIII.
> Don Filiberto.- Tiene la viveza madrileña y borbónica.
> Don Dorío de Gadex.- El primer humorista, Don Filiberto. ¡El primero! Don Alfonso ha batido el record haciendo presidente del Consejo a García Prieto.[50]

Según Zamora Vicente, estas palabras encierran una afirmación de desencanto y protesta contra un hecho histórico: la designación de Don Manuel García Prieto, Marqués de Alhucenas para la Presidencia del Consejo, menoscabando los derechos de los componentes del comité de la huelga general del 1917 (Julián Besteiro, Largo Caballero, Prieto y otros) que habían ganado en elecciones generales.[54] En este caso, como en muchos otros, Valle se inspira en un hecho histórico para, mediante sus técnicas esperpénticas, presentarnos su visión irónica, sarcástica y degradante de una clase social en proceso de decadencia.

En la última escena de dicha obra, el dramaturgo nuevamente fustiga la conducta de las clases aristocráticas mediante veladas alusiones a la popularidad callejera de la infanta Isabel de Borbón (1851-1931). La infanta-hija de Isabel II, condesa viuda de Girgente, y princesa de Asturias--adquirió gran renombre por su participación en toda clase de fiestas, verbenas y reuniones populares, llegando a ser conocida entre el pueblo con el sobrenombre de la Chata. En la escena última de Luces de bohemia, El Pollo utiliza su nombre para expresar su total admiración ante las posibles personalidades que asistieron al entierro de Max:

> Don Latino.- . . . ¡Eso, sí los cuatro amigos cuatro personalidades! El Ministro de la Gobernación, Bradomín, Rubén, y este ciudadano. ¿Qué no pollo?
> El Pollo.- Por mí, ya puede usted contar que estuvo la Infanta.[51]

El esperpento La hija del capitán (1927), originalmente publicado

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en forma de novela corta en la Novela Mensual, sufrió la censura gubernamental del Director militar presidido por el general Fernando Primo de Rivera. Las declaraciones producidas por la Dirección General de Seguridad para justificar sus acciones mantienen que dicha obra era censurada por considerársela injuriosa al buen gusto y a las clases más altas de la sociedad:

> La Dirección General de Seguridad cumpliendo órdenes del gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado La hija del capitán, cuya publicación califica su autor de esperpento, no habiendo en aquel ningún renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilísimas a través de las más absurdas de las fábulas.[52]

Dicha obra constituye en general una denuncia de los pronunciamientos y en particular de la violenta dictadura militar española que regía a la nación española durante esta época. Conte en su artículo "Valle-Inclán y la realidad" ha señalado el afán crítico de la dictadura de Primo de Rivera latente en la obra:

> . . . La hija del capitán, sátira esperpéntica de los pronunciamientos, en la que algunos han podido ver un ataque a los sucesos de 1923. El ambiente es conocido: políticos militares, pícaros, otro loro (esta vez de ultramar), el rey, un obispo, beatas, patriotas, damas, nobles, etc. Un jaleo erótico de la protagonista desencadena una complicación política que determina el subsiguiente pronunciamiento . . . al final de la obra, con su correspondiente charanga y su "climax" de burla patriótica, es algo inolvidable.[53]

La última escena del esperpento de La hija del capitán resume la absurda situación político-social expresada a lo largo del esperpento. La Sini y El Golfante presencian el triunfal recibimiento que las damas de la sociedad española otorgan al Rey. Dicha situación es expresada en la caracterización del Monarca español, el carácter burlesco de la escena, y la hipocresía prevalente en todos los niveles del gobierno:

> El Monarca asomado por la ventanilla del vagón, contraía

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con una sonrisa belfona la carátula de unto, y picardeaba los ojos pardillos sobre la delegación de beatas catequistas. Aplaudió, campechano, el final del discurso, sacando la figura alombrigada y una voz de caña hueca.
El Monarca.- Ilustrísimo señor obispo; señoras y señores: las muestras de amor que en esta hora recibo de mi pueblo son, sin duda, la expresión del sentimiento nacional, fielmente recogido por mi ejército. Tened confianza en vuestro Rey. ¡El antiguo Régimen es un fiambre, y los fiambres no resucitan! Voces ¡Viva el Rey! ¡Viva España! ¡Viva el Ejército!
Su Ilustrísima.- ¡Viva el Rey Católico de España!
Una Beata.- Católico y simpático
Doña Simplicia.- ¡Viva el Rey intelectual! ¡Muera el ateismo universitario!
Una Patriota.- ¡Viva el Rey con todos los atributos viriles!
El Profesor de Historia.- ¡Viva el nieto de San Fernando!
El Golfante.- ¡Viva el regenerador de la sociedad![54]

La escena octava de Los cuernos de don Friolera contiene una crítica devastante de los falsos valores, incompetencia y corrupción del cuerpo militar. Dicha corrupción es evidente en todos los niveles de la jerarquía militar (el teniente Friolera, el teniente Cardona, el teniente Rovirosa, el Coronel, etc.) y se manifiesta de múltiples formas (contrabandos, amores ilegales, falsos testimonios, sobornos, engaños, hipocresía, etc.). La monarquía española, puesto que representa los valores y glorias del ejército, representa, según Valle-Inclán, el símbolo más adecuado para expresar la decadencia y corrupción del cuerpo militar:

El Teniente Cardona.- ¡No hay como esos pipes para tener suerte! Este cura no tiene ni una pensionada. Y ha servido en Tolo, en Cuba, y en Africa.
El Teniente Rovirosa.- Pero usted ha estado siempre en oficinas.
El Teniente Cardona.- Porque tengo buena letra ¡No me haga usted de reir!
El Teniente Rovirosa.- Usted poco ha salido a campaña.
El Teniente Cardona.- ¿Es que solamente se ganan las cruces en campaña? ¡El Rey tiene todas las condecoraciones, y no ha estado nunca en campaña!
El Teniente Campero.- ¡Ha estado en maniobra!
El Teniente Rovirosa.- No es cuestión del Rey. El Rey es un símbolo, una representación de todas las glorias del ejército.[55]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En conclusión, podemos afirmar que las tragedias grotescas y los esperpentos severamente critican la ausencia de valores en la clase alta y la burguesía (Los cuernos de don Friolera, La condesa está triste, El señor Badanas, Luces de bohemia, La hija del capitán), afirman la decadencia económica y la corrupción de dichas clases (La locura de don Juan, Los cuernos de don Friolera, Luces de bohemia, El señor Badanas, La hija del capitán) y, en términos generales, proporcionan al lector/espectador una interpretación grotesca de los modos de conducta social y la decadencia moral que caracteriza a dichas clases. En concordancia con la tradición del grotesco ambos autores presentan, mediante el juego de contrastes, la dualidad conflictiva entre apariencia (lo dicho y lo hecho), y entre los modos de conducta social y la realidad íntima y personal del héroe (la máscara y el ser).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Notas al tercer capítulo

[1] Las declaraciones de Valle-Inclán en sus entrevistas con Martínez Sierra sirven para esclarecer la importancia del contenido social en su obra: "Creo que la novela camina paralelamente con la historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes."
Gregorio Martínez Sierra, "Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra," ABC, 7 diciembre 1928, p. 1.

Ya en 1920 Valle-Inclán había expresado la nueva importancia de la temática social en sus obras: "¿Qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer Arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social."
Entrevista publicada por C. Rivas Cherif en El Sol, 3 septiembre 1920, citado en Guillermo Díaz-Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Gredos, 1965), p. 248.

[2] Douglas McKay, Carlos Arniches (Nueva York: Twayne Publishers, 1972), p. 22.

La importancia y trascendencia del tema social en la obra de Arniches ha sido señalado concisamente por McKay en su estudio sobre el autor de las tragedias grotescas.

[3] José Monleón, El teatro del '98 frente a la sociedad española (Madrid: Ediciones Cátedra, 1975), p. 157.

[4] Enrique de Mesa, Apostillas a la escena (Madrid: Renacimiento, 1929), p. 24.

[5] Pedro Salinas, Literatura Española del Siglo XX (Madrid: Alianza, 1970), pp. 113-14.

[6] Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico" (Madrid: Gredos, 1966), p. 17.

[7] McKay, p. 79.

[8] Manuel García Pelayo, Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán (Madrid: Taurus, 1976), p. 257.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[9] José Bergamín, "Reencuentro con Arniches o el teatro de verdad," Carlos Arniches (Madrid: Taurus, 1967), pp. 22-23.

[10] Alonso Zamora Vicente, La realidad esperpéntica (Madrid: Gredos, 1969), p. 79.

Zamora Vicente ha enumerado las aseveraciones presentes en Luces de bohemia y que, en numerosas variantes, se encuentran dispersas en los otros esperpentos: "España, en su concepción religiosa, es una tribu del centro de África." "¡Esta buena España!" "¿Qué sería de este corral nublado? ¿Qué seríamos los españoles?" (E. II). La afirmación indirecta sobre la conducta de un ministro("¡El señor Ministro no es un golfo!--Usted desconoce la historia moderna," E.V.), el recuerdo de los patronos catalanes, las citas de la barbarie ibérica, o frases como "¡Te has muerto de hambre, como yo voy a morir, como moriremos todos los españoles dignos!" (E. XIII), o "¡En España es un delito el talento!" (E. XIII), "¡En España se premia el robar y el ser sinvergüenza! ¡En España se premia todo lo malo!" (E. XIV), etc., deben ser consideradas como armónicos dispersos de una melodía central que logra su máximo tono en el grito desgarrado de Max Estrella en la cárcel, en el que funde al obrero catalán con el recuerdo del anarquista Mateo Morral, quien arrojó una bomba al paso de la comitiva nupcial de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg: "Mateo, ¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?" (E. VI).

[11] Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia (Madrid: Espasa Calpe, 1973), p. 5.

[12] Valle-Inclán, p. 59.

[13] Valle-Inclán, p. 89.

[14] Valle-Inclán, pp. 97-98.

Sirva de ejemplo el diálogo entre Max y El Ministro en Luces de bohemia. La seriedad del propósito inicial (exigir satisfacción a las vejaciones y abusos que ha sufrido) contrasta con el tono burlón y, simultáneamente patético, del encuentro entre los dos amigos:

> El Ministro.- ¡No has cambiado!. . . Max, yo no quiero tu delicadeza, pero en tanto dure aquí, puedo darte un sueldo.
> Max.- ¡Gracias!
> El Ministro.- ¿Aceptas?
> Max.- ¡Qué remedio!
> El Ministro.- Max, todos los meses te llevarán el haber a tu casa ¡ahora, adiós! ¡Dáme un abrazo!
> Max.- Toma un dedo y no te enternezcas.
> El Ministro.- ¡Adiós, genio y desorden!
> Max.- Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de su Excelencia!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[15] Ramón de Valle-Inclán, Martes de Carnaval (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), p. 12.

[16] Valle-Inclán, Martes, p. 28.

[17] Martínez Sierra, p. 1.

[18] Valle-Inclán, Martes, p. 117.

[19] Gonzalo Torrente Ballester, Teatro español contemporáneo, 2da. ed. (Madrid: Guadarrama, 1968), p. 132.

[20] Vicente Ramos, Vida y teatro de Carlos Arniches (Madrid: Alfaguara, 1966), pp. 144-45.

[21] Carlos Arniches, La señorita de Trevélez (Madrid: Taurus, 1967), p. 117.

[22] Arniches, p. 119.

[23] Carlos Arniches, "Es mi hombre," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), II, 864.

[24] Arniches, "Es mi hombre," p. 870.

[25] Arniches, "Es mi hombre," p. 904.

También Monleón ha señalado el elemento de crítica social presente en la obra de ambos autores: "Es este un punto clave para comprender hasta que extremo Arniches no es un autor que apruebe, en su conjunto, la realidad social de su tiempo. Valle hablará del esperpento, Unamuno de las astracanadas trágicas, Arniches de la tragicomedia grotesca. Son a muy distintas escalas, la expresión de un común sentimiento ante las deformidades de la vida española."
Monleón, p. 155.

[26] Arniches, "El casto don José," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), IV, 311.

[27] Alonso Zamora Vicente, Pról., Luces de bohemia (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), p. XIII.

[28] Ramiro de Maeztu, Las letras y la vida en la España de entreguerras (Madrid: Editora Nacional, 1958), p. 2.

[29] Francisco García Pavón, El teatro social en España (1895-1962) (Madrid: Taurus, 1962), p. 45.
García Pavón ha señalado asimismo la constante preocupación de Arniches por los males que aquejan a España: "En casi todas sus obras de manera expresa - expresadísima - y en todas de manera sobre-entendida, esta presente su preocupación por los más conocidos dilemas de España: la chulería, el caciquismo, el señoritismo provinciano, la incultura, la soberbia hidalga, la injusticia social, el fanatismo, la vagancia, la xenofobia, el patrioterismo, la envidia, etc. etc."

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[30] Valle-Inclán, Luces, pp. 92 & 101.

[31] Valle-Inclán, Martes, p. 15.

[32] Valle-Inclán, Martes, pp. 180-81.

[33] Arniches, "El señor Badanas," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), III, 928.

[34] Arniches, "Badanas," p. 933.

[35] Arniches, "Badanas," pp. 928-29.

[36] Valle-Inclán, Luces, pp. 154-55.

[37] Arniches, "Badanas," p. 951.

[38] Arniches, "Badanas," p. 963.

[39] Valle-Inclán, Luces, p. 85.

[40] Ramón Pérez de Ayala, "Política y toros," en Obras completas, (Madrid: Aguilar, 1966), III, pp. 321-512.

[41] Valle-Inclán, Luces, pp. 48-49.

[42] Valle-Inclán, Luces, p. 76.

[43] Arniches, "Badanas," pp. 927-28.

[44] Carlos Arniches, "La condesa está triste," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), III, p. 834.

[45] Arniches, "La condesa," pp. 853-54.

[46] Arniches, "La condesa," p. 831.

[47] Arniches, "La condesa," p. 826.

[48] Arniches, "Badanas," p. 989.

[49] Arniches, "Badanas," p. 992.

[50] Valle-Inclán, Luces, pp. 80-81.

[51] Valle-Inclán, Luces, p. 166.

[52] Sebastián Miranda, "Recuerdos de mi amistad con Valle-Inclán," Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 5-21.

[53] Rafael Conte, "Valle-Inclán y la realidad," Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 53-64.

[54] Valle-Inclán, Martes, pp. 231-32.

[55] Valle-Inclán, Martes, pp. 136-37.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CUARTO CAPÍTULO

LA TEMÁTICA EXISTENCIAL

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La temática existencial

En el capítulo anterior delineamos las condiciones político-sociales que caracterizan la sociedad española de fines del siglo diez y nueve y principios del veinte y comparamos los esfuerzos de Arniches y Valle-Inclán por expresar adecuadamente las disonancias y contradicciones más distintivas de esta sociedad. Establecimos asimismo que dichas condiciones sociales influencian directamente las relaciones personales, la visión individual de la existencia y, en general, todos los aspectos de la conducta del hombre.

El presente capítulo incluye un análisis comparativo de la temática existencial contenida en las tragedias grotescas y los esperpentos: la inautenticidad personal y social del hombre moderno, la imposibilidad del amor, la incomunicabilidad de las almas, la indiferencia, la alienación, y la conciencia del absurdo.

El conflicto básico entre la apariencia del hombre (la máscara) y los conflictos que confronta su ser mas íntimo (el rostro) constituye, como veremos más adelante, el elemento unificador en el tratamiento de dicha temática existencial y, como previamente mencionamos, une la producción de Arniches y Valle-Inclán a los autores del arte grotesco contemporáneo.

La inautenticidad

En páginas anteriores establecimos la preocupación de los autores del teatro grotesco por delinear el eterno contraste existente entre la apariencia social del hombre (su máscara) y su "yo" propiamente dicho.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Señalamos asimismo que dicho contraste se acentúa en épocas de gran evolución político-social en que los valores tradicionales cesan de tener vigencia y el hombre, como único medio de sobreponer las difíciles condiciones que confronta, adopta modos de conducta arbitrariamente impuestos por la sociedad.

Los esperpentos y las tragedias grotescas constituyen, como previamente indicamos, un valiosísimo mosaico de las costumbres y creencias de la sociedad española durante las primeras décadas del siglo y, al mismo tiempo, uno de los más logrados esfuerzos por exponer las múltiples formas de inautenticidad que caracterizan las relaciones humanas. Dicha inautenticidad permea las relaciones personales (Max y Don Latino en Luces de bohemia; don Friolera y Loreta en Los cuernos de don Friolera; la condesa y Pancho en La condesa está triste; Saturiano y Melitona en El señor Badanas; Don Gonzalo y su hermana en La señorita de Trevélez) y la conducta pública del hombre (El Ministro en Luces de bohemia; don Friolera, en Los cuernos de don Friolera; Antonio en Es mi hombre; Saturiano en El señor Badanas).

La crítica literaria ha señalado repetidamente los esfuerzos de Valle-Inclán por exponer en sus esperpentos la decadencia de las clases que rigen la sociedad española (la monarquía, el ejército, la burguesía, etc.) y la ausencia de auténticos modos de conducta en todos los niveles de la sociedad. Sirva de ejemplo el conflicto de don Friolera (cincuentón teniente "cuchara" del Cuerpo de Carabineros) que se debate entre las exigencias del código del honor militar y su necesidad personal de preservar la tranquilidad de su vida y hogar:

> Don Friolera.-¡Mi mujer piedra de escándalo! El torcedor ya lo tengo. Si es verdad, quisiera no haberlo sabido. . . . ¿A dónde voy yo con mis cincuenta y tres años averiados? ¡Una vida rota! En que poco está la felicidad, en que la mujer te salga cabra. ¡Qué mal ángel, destruir con una denuncia anónima la paz conyugal!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ¡Canallas! . . . ¿A mis años? ¡andar a tiros! . . . ¿Y si cerrase los ojos para ese contrabando? ¿Y si resolviese no saber nada?. . . ¡Formulismos! . . . ¡Bastante tiene con su pena el ciudadano que ve deshecha su casa!. . . Yo mataré como el primero. ¡Friolera! Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. ¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones![1]

El conflicto de don Friolera se hace más patético si consideramos que en su caso las exigencias del honor, tradicionalmente reservadas para los oficiales de escuela, son repentinamente aplicadas a un humilde enlistado de clase ascendido con los años a rango de oficial. Además el tribunal de oficiales que juzga su comportamiento denota una total ausencia de valores morales o profesionales limitando sus actividades al juego, la bebida, el contrabando y el robo.

El contraste entre las exigencias del código del honor y las comodidades del matrimonio y, aun más importante, entre sus auténticos sentimientos por su esposa y las reacciones dictadas por las normas de conducta del ejército hace resaltar los aspectos más grotescos del personaje dramático y, como señala Montesinos, precluye un tratamiento esencialmente trágico de una patética situacion:

> Hay que tener en cuenta que el pobre teniente de cuchara lleva ya muchos años casado, es un carcamal, y en el fondo su mujer no le importa un pito. Esas circunstancias, que podrían hacer su caso más patético aquí lo hacen más grotesco.[2]

Las tragedias grotescas de Arniches, al igual que los esperpentos de Valle-Inclán, presentan una variada colección de personajes dramáticos básicamente incapacitados para confrontar adecuadamente los complejos problemas existenciales que confronta el hombre moderno. Dichos personajes, productos de una sociedad esencialmente incapaz de producir auténticos héroes trágicos, se caracterizan asimismo por su debilidad, ambivalencia ante la realidad, y radical falta de autenticidad en sus relaciones sociales y personales. En este sentido las palabras de Alfonso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reyes sobre los personajes esperpenticos son facilmente aplicables a los personajes grotescos de Arniches:

> Hay veces en que la seriedad de la vida, en que la fatalidad, es superior al sujeto que la padece. Cuando el sujeto es un fantoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza del dolor que pesa sobre él produce un género literario grotesco, al que Valle-Inclán ha bautizado con un nombre harto expresivo: el esperpento.[3]

En la tragedia grotesca El señor Badanas, por ejemplo, Arniches presenta la corrupción del mundo oficial y burocrático de la época dentro del cual la falsedad, al igual que en los esperpentos, constituye el medio más efectivo de supervivencia oficial y autodestrucción personal.

El héroe principal de la obra (Saturiano), al igual que El Ministro de Luces de bohemia, los militares de La hija del capitán y don Friolera en Los cuernos de don Friolera obtiene, a pesar de sus limitadads dotes personales, considerables éxitos profesionales, al hacerse voluntario partícipe de la corrupción y favoritismo político que permea el sistema burocrático en que se desenvuelve. Sin embargo, como otros héroes grotescos, Saturiano se debate entre las exigencias de su puesto oficial y sus inclinaciones naturales de hombre noble y sencillo.

En el soliloquio de la escena quinta, el protagonista dramático, previamente calificado de hombre de conducta "intachable," "sombrío" y "violento pero justiciero," descubre abiertamente su pusilánime carácter, el agobiante peso de sus decisiones, y su total falta de libertad personal:

> Saturiano.- España está falta de grandes caracteres, me dijo el otro día el presidente del Consejo, cuando fui a darle las gracias por la concesión de esta Gran Cruz. . . . ¡Y ya lo creo que está falta!. . . . Porque si no estuviera falta, yo, ahora . . . (Gesto amenazador). Desde que soy director general y tengo esta condecoración, que no hay día que no tenga que hacer dos o tres barbaridades. . . . ¡Hoy tengo que destituir a Carrascosa y echar a la calle al novio de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> mi hija!. . . . ¡Que son dos injusticias!. . . . Y si no las cometo dirán que tengo miedo . . . y perderé mi prestigio de gran carácter. . . . ¡Y, además, mi mujer me sacará los ojos! . . . Porque entonces, adiós, sus ilusiones . . .; condesa de Casa Badanas, Banda de María Luisa, derecha de su majestad! . . . ¡Dios mío, que tragedia esconde la gloria! . . .[4]

Esta ambivalencia contrasta con la absoluta devoción a las responsabilidades de su cargo, actitud enérgica, y capacidad para tomar decisiones que Saturiano demuestra en el diálogo con su hija:

> Anita.- ¡Pero, papá; decirme eso tú que eres tan bueno!
> Saturiano.- Era cuando no es uno nada, puede ser bueno. ¡Hoy soy algo más! ¡Soy director general, Gran Cruz . . .! ¡Me debo a mis prestigios![5]

Y más adelante:

> Anita.- ¡Tú que eras tan bueno!
> Saturiano.- ¡Pero no era un gran carácter y ahora lo soy! (Se va por el foro altivo, en una actitud napoleónica) ¿Qué quieres? ¡El prestigio es ante todo! ¡Napoleón no te rías![6]

En su estudio Vida y obra de Carlos Arniches, Vicente Ramos ha señalado, con palabras fácilmente adaptables a los otros personajes grotescos de Arniches, este conflicto entre el ser y el padecer, entre el "yo" íntimo y la máscara social:

> . . . la obra pertenece a la ilustre ascendencia de Es mi hombre y La locura de don Juan, pues, como don Antonio y don Juan, este don Saturiano García Badanas es víctima irremediable de su apocamiento. Víctima pusilánime, decimos, porque pelele de su esposa y cuñado, a cuyas ambiciones sirve a la fuerza, aparenta una energía totalmente falsa. . . . Pero este hombre, de tan terrible fachada es, en verdad, un buenazo que siente en lo más hondo de su enternecido corazón lo grotesco de su paradójica realidad. El sentimiento del ridículo, esa convicción de vivir una existencia deformada e inauténtica hace explosión de hombría y verdad cuando, tras cometer otra injusticia, siente, junto al remordimiento, el temor. Se ve malvado y cobarde, siendo bueno y comprensivo.[7]

En Luces de bohemia, el primero de sus esperpentos, Valle-Inclán nos ofrece un retablo de la vida española utilizando personajes simbólicos para exponer, sistemáticamente, la falsificación general evidente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en todos los aspectos de la sociedad española de su época. El tema de la inautenticidad, presente en los otros esperpentos y en las tragedias grotescas de Arniches, se manifiesta en una triple vertiente: el conflicto entre la postura social y la realidad personal; el afán de ser otro distinto al que se es; y la nostalgia de sentirse opuesto a lo que se quiso o debió ser.

El diálogo entre Max y El Ministro ejemplifica adecuadamente el tratamiento del tema de la inautenticidad en sus múltiples manifestaciones. El Ministro, hombre de mentalidad simplista y común, siente cierta afinidad por Max basada en su frustrada añoranza de ser poeta:

> El Ministro.- ¡Veinte años! ¡Una vida! ¡E inapropiadamente reaparece este espectro de la bohemia! Yo me salvé del desastre renunciando al goce de hacer versos. Dieguito, usted de esto no sabe nada, porque usted no ha nacido poeta.
> Dieguito.- ¡Lagarto! ¡Lagarto!
> El Ministro.- ¡Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que son ilusión y bohemia! Usted ha nacido institucionista, usted no es un regenerado del mundo del ensueño. ¡Yo sí!
> Dieguito.- ¿Lo lamenta usted, Don Francisco?
> El Ministro.- Creo que lo lamento.[8]

Y, paralelamente, Max se arrepiente de su decisión de ser poeta y añora ser gobernante:

> Max.- Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y, haciendo versos. ¡Eso sí, mejores que los hacéis los modernistas![9]

Estos dos personajes, representantes de dos mundos antagónicos incapaces de comprenderse, comparten a distintos niveles la añoranza de ser distintos a lo que son y, en ambos casos, simbolizan el fracaso personal, las contradicciones inherentes en el hombre, y (en la escena del soborno) la falsificación y corrupción del hombre contemporáneo:

> El Ministro.- ¡No has cambiado! . . . Max, yo no quiero herir tu delicadeza, pero en tanto dure aquí, puedo darte un sueldo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Max.- Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el Fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de Su Excelencia![10]

Esta conciencia de la contradicción entre los ideales personales y la conducta, entre el ser más íntimo y la apariencia ilícita en Max, en Saturiano (protagonista de El señor Badanas) y en Gonzalo (protagonista de La señorita de Trevélez), una visión del absurdo que eventualmente les engrandece como entes dramáticos. Sin embargo, es necesario reiterar que Arniches, autor esencialmente popular, no llevó a sus obras el absoluto ambiente de desolación presente en los esperpentos y, como es de esperarse en un autor de éxito, reivindica a sus personajes principales mediante el amor (generalmente familiar) que proporciona al héroe de las tragedias grotescas la fuerza necesaria para establecer su autonomía y, de ser necesario, repudiar el ámbito social en que se desenvuelven y los bienes materiales que éste le ofrece. Pensemos, para citar un ejemplo, en la conciencia de su absurdo comportamiento que Don Gonzalo, grotesco personaje de La señorita de Trevélez, demuestra en los momentos finales de la obra:

> Don Gonzalo.- (Con profunda amargura) Sí; porque yo, yo soy un viejo ridículo, ya lo sé.
> Don Marcelino.- ¡Hombre!
> Don Gonzalo.- Sí, Marcelino, sí; hasta el ridículo. Un ridículo consciente, que es el más triste de todos. Yo, y perdóname estas grotescas confesiones, yo me tiño el pelo; yo, impropiamente, busco entre la juventud mis amistades. Yo visto con un acicalamiento amanerado, llamativo, inconveniente a la seriedad de mis años. Y todo esto, que ha sido y es en el pueblo motivo de burla, de chacata, de escarnio, yo lo he padecido con resignación y lo he tolerado con humildad, porque lo he sufrido por ella.[11]

Este segundo reconocimiento de su absurda condición facilita, como señala Brown, establecer asimismo ciertos paralelos entre personajes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

selectos de las tragedias grotescas y los esperpentos:

> In this respect, too, Arniches anticipates the esperpentos, for whatever Valle-Inclán's stated intentions, there are moments when even the grotesque predicament of a Don Friolera is undeniably tragic. Like Friolera, Gonzalo de Trevélez is mortified above all by the absurdity of his situation, trapped in a tragic farce whose tragedy derives from his awareness of how farcical his predicament is. Arniches, however, did not develop the promise of seriousness beyond this point.[12]

En el arte grotesco de principios del siglo veinte se utilizan ampliamente técnicas deformadoras con el doble propósito de expresar el absurdo de la condición humana y prevenir toda posible autoidentificación entre autor, personaje y espectador. En particular el uso de marionetas, autómatas, peleles, máscaras, muecas, etc. constituyen las técnicas estilísticas más comunmente utilizadas para expresar dicha temática, establecer una perspectiva tragicómica y lograr los fines éticos generalmente asociados con el grotesco contemporáneo. En su libro La estética de Valle-Inclán, Risco, entre otros, ha expresado el desarrollo del fantoche como símbolo expositivo de la realidad del hombre contemporáneo:

> En realidad, en sus diferentes planos, el simbolismo del fantoche coincide casi exactamente, como ya se ha visto, con el sentido de toda esa corriente artística contemporánea de lo grotesco: fatalidad del medio, de la herencia biológica y psíquica, del nivel económico, de la organización de la sociedad, el pavoroso desarrollo de la burocracia, del maquinismo, del excesivo número de objetos de que depende el hombre moderno, etc. . . . En la mayor parte de los casos el hombre contemporáneo acepta pasivamente tales condicionamientos e incluso no es consciente de su tiranía. Por eso, en un plano caricaturesco, este hombre sugiere inmediatamente el fantoche.[13]

La crítica literaria ha señalado repetidamente la preponderancia en los esperpentos de marionetas, peleles, títeres, fantoches, etc., como componente esencial del distanciamiento artístico necesario para exponer la falta de conciencia, de reflexión, de libertad de que sufren muchos españoles de la época. En las acotaciones escénicas de Los cuer-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nos de don Friolera, para citar un ejemplo de los innumerables presentes en los esperpentos, Valle-Inclán nos ofrece las siguientes descripciones de Don Friolera y Doña Loreta:

> Don Friolera, sentado ante el velador con tapete de malla, sostiene abierto un albúm de retratos. Se percibe el peril y cristalino punteado de su caja de música. Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico.[14]

Y más adelante:

> Don Friolera y Doña Loreta riñen a gritos, baten con los brazos abiertos. . . . El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches.[15]

En sus tragedias grotescas Arniches, sin recaer en la sistemática deformación estética característica de los esperpentos, utiliza ciertos elementos deformantes para expresar, como señala Monleón, el sentimiento común de ambos autores ante las contradicciones de la sociedad española de la época:

> Es este un punto clave para comprender hasta que extremo Arniches no es un autor que acepte, en su conjunto la realidad social de su tiempo. Valle hablará del esperpento, Unamuno de las astracanadas trágicas, Arniches de las tragicomedias grotescas. . . . Son, a muy distintas escalas la expresión de un común sentimiento ante las deformaciones de la realidad española.[16]

Estos elementos degradantes, al igual que en los esperpentos de Valle-Inclán, facilitan expresar las condiciones sociales antes señaladas, indicar la falta de autenticidad del hombre, y imposibilitar toda autoidentificación entre personaje y espectador. En El señor Badanas, una de sus más logradas tragedias grotescas, Arniches comunica el carácter fantochesco de Saturiano mediante sus movimientos, los adjetivos descriptivos adjudicados al personaje y, incluso, la degradante forma en que físicamente le manipulan:

> Melitona.- ¡Vamos hombre, anímate, ¡Pareces un trapo!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ¡Ven, ven que llevas la banda arrugada y se te va a caer la condecoración! (Lo arregla manejándolo como un muñeco) ¿Y este es el ogro? ¿El dechado de energía? ¡Que pelele! (¡Lo tira contra un sillón!).[17]

La absoluta falta de libertad, y su indiscutible incapacidad para pensar y actuar independientemente quedan asimismo esclarecidas mediante la caracterización fantochesca del héroe grotesco:

> Tristán.- ¡Habíamos llenado de serrín un pelele y se nos vacía![18]

> Melitona.- (Saca a Saturiano casi a rastras cogido por detrás del cuello de la americana. Viene lívido, despeinado, muerto de miedo); ¡aquí lo tienes! Iba a huir. . . . ¡El cobarde, el miserable! ¡Balbuciente, tembloroso, acobardado! . . . ¡Ahí lo tienes! (De un empujón le tira contra Tristán como quien arroja un pelele).[19]

> Tristán.- ¡El pelele que habíamos hinchado! ¡Una piltrafa! (le zarandea).[20]

Esta coincidencia estilística en autores de orientación artística aparentemente distinta es, como señala Zamora Vicente, directamente atribuible al popular uso de peleles y fantoches en las parodias y obras de género chico populares durante esta época:

> Es decir, por todas partes, la presencia inevitable de cierto modo de moverse, de brazos caídos, exánimes, acosaba la conciencia colectiva, acostumbrada a designar cierto tipo de visajes y de movimientos. . . . En realidad, se trata solamente de hacer ver como el aliento más profundo y dotado de Valle-Inclán lleva las criaturas grotescas a una altura imprevisible dentro del tono menor de las comedias y de la parodia.[21]

La caracterización fantochesca del héroe dramático es inseparable en el grotesco del uso de máscaras, muecas, aspavientos y otros recursos deformantes. Según March, la mueca, recurso estilístico frecuentemente utilizado por Valle-Inclán, contribuye al proceso deformativo de la realidad y constituye el símbolo más evidente de la misma:

> En nuestra opinión el mejor símbolo del "esperpento" es la mueca. Volviendo otra vez al juego de planos, diremos que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> la relación que hay entre cara y mueca es comparable a la relación "realidad real" y esperpento. El "esperpento" es la "mueca." La realidad, en el esperpento aparece física y espiritualmente deformada, torcida, con el transporte grotesco característico de la mueca.[22]

En este sentido la escena XII de Luces de bohemia refleja el grotesco espectáculo de la muerte de Max y simboliza la deformación física y espiritual de la realidad española puesta en evidencia mediante la deformación del arte grotesco:

> Max.- Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.
> Don Latino.- Nos mudaremos al callejón del Gato.
> Max.- Vamos a ver que palacio está desalquilado. Arrímame a la pared. ¡Sacúdeme!
> Don Latino.- No tuerzas la boca.
> Max.- Es nervioso. ¡Ni me entero![23]

Las acotaciones escénicas de Las galas del difunto, para citar un último ejemplo de los múltiples presentes en los esperpentos, emplea la mueca una vez más para comunicar la muerte de El Boticario y expresar el contraste entre su aparente virtud (la máscara), y su verdadera personalidad (yo íntimo) absolutamente indiferente a los sufrimientos que su falsa actitud moralizante imponen a su hija caída en desgracia:

> Lentamente se desnuda del traje dominguero. Se reviste gorro, bata, pantuflas. Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca.[24]

En sus tragedias grotescas Arniches, aunque en distinto grado, utiliza elementos deformantes para establecer la trágica situación del personaje dramático (pensemos en Saturiano en El señor Badanas, Antonio en Es mi hombre y Florita en La señorita de Trevélez), haciendo resaltar aquellos aspectos más deformes y ridículos inherentes a la personalidad de ciertos personajes dramáticos. Sin embargo, aunque ambos autores utilizan dichos recursos para presentar una visión tragicómica del héroe dramático y sus acciones, Arniches concede más importancia al elemento

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esencialmente cómico que Valle-Inclán. En este sentido es posible afirmar que las tragedias grotescas primordialmente conllevan una visión cómico-trágica de la vida, mientras que los esperpentos enfatizan el aspecto trágico-cómico.

Este énfasis en el aspecto cómico lo encontramos, por ejemplo, en la confrontación entre Carrascosa y Saturiano en El señor Badanas. La seriedad del tema de la conversación (la injusticia cometida contra Carrascosa) contrasta radicalmente con el tratamiento cómico que, utilizando muecas y contradicciones faciales, Arniches hace prevalecer:

> Carrascosa.- Señor director, unos infelices compañeros, movidos de un sentimiento de piedad, se han acercado a usted para solicitar el sobreseimiento de mi expediente. Han hecho mal, ya se lo dije. Yo no quiero piedad. Yo quiero justicia. Arjjj (otra sacudida nerviosa). Perdóne, es de nacimiento.[25]

Y en otra ocasión:

> Saturiano.- Pero puede usted decirme por escrito.
> Carrascosa.- Mi caso no consiente demoras (Hace una contracción nerviosa. Todos retroceden). Perdonen, son contracciones nerviosas de nacimiento.[26]

Y en La condesa está triste Arniches, esta vez mediante el diálogo, resta gravedad al sufrimiento de Melitona achacando a la enamorada recién rechazada unos absurdos ataques:

> Doncella.- Y, claro, a la señora condesa de que se lo dijeron, pues que le dió el ataque grande, ese de los pellizcos, y me puso todo este lao. . . .[27]

Los personajes de las tragedias grotescas y los esperpentos simbolizan la falta de libertad de acción que, como consecuencia de la crisis nacional, caracterizan en muchas ocasiones a sus contemporáneos. Esta incapacidad para la acción, y las contradicciones entre su yo y las fuerzas externas a su personalidad más íntima, dictan el uso de técnicas deformadoras (títeres, fantoches, muecas, caretas, etc.) expositivas de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los aspectos más grotescos de la personalidad del hombre. En particular los esperpentos utilizan la careta como medio expositivo de las contradicciones entre el comportamiento y función social del hombre y las características mas distintivas del "yo" auténtico. La escena del jardín en Luces de bohemia, para citar un ejemplo, utiliza la careta y, especialmente, el contraste de colores para expresar el grotesco aspecto de mujeres viejas pintadas escandalosamente para aparentar juventud:

> Paseo con jardines. El cielo vacío y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, me rodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. . . .[28]

En las tragedias grotescas no existen referencias específicas a la máscara como elemento caracterizador, pero, sin embargo, la deformación facial expresa el aspecto grotesco del personaje dramático y, constituye un efectivo recurso para mantener el aire de comicidad prevalente en numerosas escenas de las tragedias grotescas. Por ejemplo, en el tercer acto de El señor Badanas, Saturiano, abatido por las posibles consecuencias de haber contradicho al Ministro, se refiere a su esposa con palabras afines a las de Valle-Inclán en las acotaciones escénicas previamente citadas:

> Adolfo.- Claro que no se me oculta que en cuanto doña Meli lo sepa todo . . .
> Saturiano.- (Con desfallecimiento y achicándose). Sí, ya lo sé. . . . ¡Le voy a dar el disgusto más grande que le han dado en su ya larga y pintarrajeada existencia![29]

Similarmente, las acotaciones escénicas de La señorita de Trevélez establecen el carácter grotesco de la protagonista con palabras similares, que, indudablemente, evocan la presencia de una careta:

> Se abre la ventana poco a poco y asoma entre las persianas la cara ridícula, pintarrojeada y sonriente de la señorita de Trevélez.[30]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sin embargo, como indica Torrente Ballester, Arniches utilizó en La señorita de Trevélez todos los recursos estilísticos a su alcance (el diálogo, los manerismos, la apariencia física) para comunicar al espectador el carácter fantochesco y ridículo de Florita de Trevélez:

> Es fea, repintada, ridícula en el vestir, y habla de manera intolerable. Precisamente esta forma de hablar, que jamás ha usado nadie salvo algunos comediógrafos como recurso cómico--es lo que la desrealiza, lo que dice constantemente al espectador que aquel personaje no es una persona viva, no es más que un fantoche de falla puesto allí por el autor como pretexto para que otros personajes más reales y más vivos vayan y vengan.[31]

Y, finalmente, los inútiles esfuerzos de Melitona (protagonista de La condesa está triste) por mejorar su apariencia física resultan en una deformación facial que, además de constituir un valioso recurso cómico, hacen destacar el carácter grotesco de su personalidad:

> Gloria.- Y pronto--Porque el plan en que está mamá cada día es más ridículo; se fué a París a que le hicieran la cara y ya has visto como ha vuelto tío Paulito. . . .
> Duque.- Sí que le han hecho la cara . . . una herejía. El otro día la ví y eso que ha traído no es cara, es una ensaladera.
> Alfredo.- Y de la porcelana más barata.
> Gloria.- Sí; pero como ella es tan efusiva, va diciendo por todas partes que ha rejuvenecido, en términos que es un nuevo Fausto femenino, y que se siente reintegrada a una bulliciosa juventud. . . .[32]

Y en otra ocasión:

> Pepa.- Oye ¿Y en qué sitio de París te han hecho la cara?
> Mila.- En la rue de Pigall, hija; en casa de Madame Sue. . . . Me han llevado veinte mil francos por la cara; pero yo creo que no es cara.
> Marqués.- ¡Qué va a ser cara! ¡Eso es una careta![33]

Las tragedias grotescas y los esperpentos utilizan asimismo el melodramatismo, afectación, pomposidad y gradilocuencia para destacar las contradicciones entre la apariencia social (la máscara) y la personalidad del personaje (su "yo" íntimo). En particular la grandilocuencia domina innumerables páginas de dichas obras y indudablemente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

constituye uno de los recursos cómicos y medios expositivos de la inautenticidad más frecuente y habilmente utilizado por ambos autores. Sirva de ejemplo el discurso de Don Latino, íntimo amigo de Max que roba la cartera al moribundo poeta, pero expresa grandilocuentemente su falso dolor y admiración por el fallecido compañero de andanzas:

> Don Latino.- ¡Madama Collet, es usted una viuda ilustre, y en medio de su intenso dolor debe usted sentirse orgullosa de haber sido la compañera del primer poeta español! ¡Murió pobre como debe morir el Genio! ¡Max ya no tienes una palabra para tu perro fiel! ¡Max, hermano mío, si menor en años, mayor en . . .
> Dorío De Gadex.- ¡Prez!
> Don Latino.- Ya podías haberme dejado terminar, majadero. ¡Jóvenes modernistas, ha muerto el maestro, y os llamáis todos de tú en el Parnaso!
> Hispano.- ¡Americano! ¡Yo tenía apostado con este cadáver frío sobre cual de los dos emprendería primero el viaje, y me ha vencido en esto como en todo!. . . .[34]

El monólogo grandilocuente y ridículo de Mila establece, desde la primera escena de <u>La condesa está triste</u>, las bases de la tragedia grotesca y el absurdo comportamiento del personaje principal que será evidente a lo largo de la obra:

> Mila.- . . . "El amor no tiene edad ni hora, y, como niño travieso, lo mismo juguetea en los brazos de una adolescente que de una otoñal. . . ." ¡Ah Pancho, Pancho! ¡Ayer, cuando le dije este pensamiento apenas concebido, coronólo con un comentario tan halagueño!. . . ¡Ah Pancho, Pancho! . . . ¡Tú has traído a mi vida las horas más felices, las mañanas más dulces, las medianoches más tiernas!. . . Tu amor me sabe a gloria, porque es tuyo y porque, además, lo perfuma el misterio. . . .[35]

El discurso pronunciado por El Ministro en la escena inicial de <u>El señor Badanas</u> establece el absurdo prevalente en la obra y, mediante los elogios otorgados a Saturiano, el rebuscado hablar de los personajes y el uso de palabras inventadas, hace destacar su carácter ridículo y los dubiosos medios que merecieron sus promociones:

> Ministro.- Ved a este hombre, sonriente y modesto unas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> veces. . . . Otras, afectado y a punto de llorar, conmovido por mis justos elogios ¡Ah señores! Ante estos casos tan gratos a la voluntad del Gobierno, yo digo, yo aseguro, yo afirmo que todavía en España se saben premiar las cívicas virtudes de los funcionarios enérgicos.[36]

Este tono burlón y grandilocuente es fácilmente comparable, para citar otro ejemplo, al discurso de Dorío Gadex en Luces de bohemia:

> "Dorío de Gadex.- Voy a escribir el artículo de fondo, glosando el discurso de nuestro jefe: ¡Todas las fuerzas vivas del país están muertas!" exclamaba aun ayer en un magnífico arranque oratorio nuesto amigo el ilustre Marqués de Alhuncemas. Y la cámara, completamente subyugada aplaudía la profundidad del concepto, no más profundo que aquel otro: "Ya se van alejando los escollos." Todos los cuales se resumen en el supremo apostrofe "Santiago y abre España a la libertad y al progreso."[37]

En otras palabras, y teniendo siempre presente el carácter esencialmente popular del teatro de Arniches, es posible establecer comparaciones entre la temática existencial de ambos autores (ser vs. parecer, la imposibilidad del amor, la indiferencia, etc.) y el uso de peleles y fantoches para desarrollar entes dramáticos que físicamente simbolizan las limitaciones del hombre contemporáneo. Además, las tragedias grotescas y los esperpentos comparten un establecido grado de compromiso social, una misión satírico-ejemplar (siempre más atemperada y cubierta en las tragedias grotescas que en los esperpentos), y una concepción del teatro como creación artística que, por necesidad, resulta en uno de los más logrados esfuerzos por renovar las estructuras dramáticas vigentes durante la época. Ruiz Lagos en su artículo "Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática," entre otros, ha establecido este carácter innovador de las tragedias grotescas y los esperpentos:

> Para nosotros radica esta diferencia fundamental en que la farsa de Benavente representa un ocaso de la alta comedia, muerta por obra y gracia del esperpento valleinclanesco y por la farsa grotesca de Arniches.[38]

Y más adelante escribe en el mismo artículo:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> De aquí la extrema dificultad crítica del alicantino, que, aunque no se ubica en el drama burgués, abre tan sólo el camino a la creación literaria del esperpento. Acaso en esta leve comparación que hemos establecido sea justo reseñar que lo que separa a Benavente de Arniches es primordialmente la forma estética, en uno, el aceptar moldes antiguos, en otro, el innovar viejas directrices, por camino paralelo a Valle-Inclán.[39]

La imposibilidad del amor

El tema del amor frustrado, posiblemente el más común en la literatura de todas las épocas, constituye para los existencialistas contemporáneos una expresión simbólica de las múltiples deficiencias que caracterizan la vida del hombre moderno: la falta de autenticidad, la incomunicación de las almas, y la indiferencia. En las tragedias grotescas y los esperpentos el tratamiento de dicha temática se nos presenta desde una triple perspectiva: obras en que la ausencia total de sentimientos amorosos auténticos contribuye a expresar un ambiente de decadencia general (La señorita de Trevélez, Luces de bohemia); obras en que la inautenticidad del sentimiento amoroso puntualiza el conflicto entre la apariencia social y la realidad íntima del hombre (Los cuernos de don Friolera, La condesa está triste); obras en que el impulso erótico funciona como recurso deformante y ridiculizante, eliminando toda posibilidad de un tratamiento estrictamente trágico (Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera, Es mi hombre).

La señorita de Trevélez, una de las más logradas fusiones de lo tragicómico grotesco y lo crítico social, expone acertadamente las anomalías de la vida en una pequeña ciudad española y, dentro de dicho trasfondo social, los sufrimientos y burlas que sufre la solterona Florita de Trevélez y por añadidura su hermano Gonzalo. Esta auténtica tragedia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

grotesca valorada inicialmente sólo por su humorismo y amenidad, como ha señalado Pérez de Ayala, contiene una profunda temática humana y, de particular importancia para nosotros, una diáfana exposición de la insensibilidad para el amor predominante en dichos ciudades de provincia:

> La señorita de Trevélez es, en el fondo o intención, una de las comedias de costumbres más serias, más humanas y más cautivadoras de la reciente dramaturgia hispana, y, en consecuencia, una comedia hondamente triste, bien que con frecuencia provoque la risa. . . . Cuando, a la vuelta de los años, algún curioso de lo añejo quiera procurarse noticias de ese morbo radical del alma española de nuestros días, la crueldad engendrada por el tedio, la rastrera insensibilidad para el amor, para la justicia, para la belleza moral, para la elevación de espíritu, pocas obras literarias le darán idea tan sutil, penetrativa, pudibunda, fiel e ingeniosa. . . .[40]

En su totalidad la obra denota una absoluta ausencia de sentimientos auténticos. No nos referimos aquí al amor filial de don Gonzalo, sino al amor erótico que, al igual que en Luces de bohemia, contribuye a establecer el vacío espiritual que caracteriza a la sociedad en que se desarrolla la obra. Es decir, que el tema del amor frustrado en La señorita de Trevélez es resultado inmediato y símbolo de los degradantes valores sociales que incapacitan a seres como Florita para el amor y de condiciones sociales que promulgan la indiferencia hacia el dolor y, incluso, el escarnio de dichos personajes.

El tema principal de la obra, el devastador efecto del tedio, la monotonía, y la ignorancia prevalente, se desarrolla en torno a las frustraciones y burlas sufridas por la romántica protagonista. En realidad, Florita de Trevélez constituye un prototipo representativo de la condición humana más que un personaje dramático totalmente desarrollado que, mediante el diálogo, comunica al espectador la evolución de sus pensamien-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tos y sentimientos más íntimos. En este sentido su papel se limita a facilitar el desarrollo de dicha temática y ejemplifica la triste situación de seres incapacitados para el amor debido a limitaciones personales, apariencia física, o barreras impuestas por la sociedad.

Los personajes principales de La señorita de Trevélez, al igual que otros personajes de las tragedias grotescas y los esperpentos, denotan una radical contradicción entre su realidad íntima y un mundo de ilusión desarrollado como medio de supervivencia personal y social. La fealdad, edad y limitado talento de Florita radicalmente contrastan con la visión de sí misma y, por extensión, con su visión romántica y apasionada de la vida. Arniches establece inmediatamente esta realidad grotesca del personaje en las acotaciones escénicas del primer acto:

> Se abre la ventana poco a poco y asoma entre las persianas la cara ridícula, pintarrojeada y sonriente de La señorita de Trévelez.[41]

Y, mediante el diálogo de los concurrentes a la recepción de los futuros novios, señala la incapacidad de ambos para el ficticio amorío desarrollado por la poderosa fantasía de Florita y Gonzalo:

> Conchita.- ¿Y has visto a Florita?
> Nalo.- ¡Que esperpento!
> Conchita.- Y habrán comprendido ustedes que esta gachupinada la dan los Trevélez para presentarnos al novio, a Galán.
> Marula.- No le presentan como Galán joven ¿eh?
> Quinque.- ¡Ni mucho menos![42]

Este breve diálogo y el carácter simbólico de la estátua de Saturno devorando al hijo obsequiada por Don Gonzalo a su futuro yerno, constituye para McKay un claro indicio del carácter trágico-grotesco del personaje:

> . . . the grotesque statue is significant . . . its extensive

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> gesture of devouring suggests not only the overanxiousness of the giver . . . but also that of his sister. Like the statue, Flora is both amusing and repulsive, inspiring one of the characters in the play to comment. ¡Que esperpento![43]

Y, más adelante, reestablece la relación entre la obra de Goya y la personalidad afectada y grotesca de Gonzalo:

> . . . the absurdity of the gift is a clue to the personality of the giver. Gonzalo also considers giving Galán a statue of Saturn consuming his offspring, the grotesque theme of one of Goya's most horrifying canvases.[44]

Este carácter ridículo de don Gonzalo, el personaje más desarrollado y profundo de la obra, se establece desde el primer acto estableciendo progresivamente su grandeza mediante el contraste entre su bondad (su personalidad íntima) y la afectación pública de su diálogo y apariencia física:

> Don Gonzalo . . . viste con elegancia llamativa y extrema para sus años. Va teñido y muy peripuesto.[45]

La deformación física, técnica ampliamente utilizada por Valle-Inclán, es asimismo empleada por Arniches en sus acotaciones escénicas como medio para descubrir inmediatamente la verdadera personalidad de los otros personajes. En la primera escena, por ejemplo, el autor alicantino nos ofrece la siguiente descripción del Tito Guilova, ingenio creador de la cruel burla a que son sometidos Florita y Gonzalo:

> Tito Guilova, Pepe Manchón, y Torrija. El primero es un sujeto bastante feo, algo corcovado, de cara única, biliosa y atrabilaria.[46]

La obra, como previamente mencionamos, muestra una ausencia total del tema del amor (especialmente conyugal) que Arniches llevó a sus obras del género chico y algunas de sus tragedias grotescas. La única referencia adicional a dicho tema la encontramos en el breve y aparentemente insignificante diálogo de los criados en el primer acto. Sin embargo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dicho diálogo tampoco expresa la presencia de una auténtica relación amorosa limitándose, además de facilitar el desarrollo de la trama, a servir de preámbulo a la entrada en escena de Florita. La diferencia de edades entre la criada y su ama, la gracia de una y la solemnidad melodramática de la otra y, finalmente, la distinción entre el lenguaje de las clases populares de Madrid y el afectado y rebuscado hablar de los Trevélez hacen resaltar el carácter grotesco de Florita y establecen, mediante el contraste, el absurdo de su situación.

Los movimientos de los criados en esta escena son de particular importancia, pues ejemplifican ese modo de moverse como un pelele en escena popular en las obras del género chico que Valla-Inclán posiblemente adaptó y perfeccionó en sus esperpentos:

> El criado cierra los cristales. Se los ve discutir acaloradamente. El dirige miradas y gestos amenazadores al casino. Al fin, hace una mueca de ira y cierra maderas y todo.[47]

En Luces de bohemia, el primero y más devastador de los esperpentos, Valle-Inclán nos presenta su visión personalísima de una sociedad caracterizada por falsos valores que imposibilitan el desarrollo de relaciones íntimas auténticamente genuinas. Incluso la relación entre Max y su esposa es relativamente ambigua limitándose, además de servir de punto incial al esperpento, a establecer la difícil situación económica que le fuerza a peregrinar por las calles de Madrid en busca de una solución a dicho problema.

El encuentro de Max con La Lunares en la escena del jardín es de singular importancia, pues además de reducir el tema del amor al nivel más sórdido posible, expone grotescamente el conflicto entre la poderosa imaginación de Max y la realidad circundante. En este sentido dicha escena representa la destrucción final del mundo de ilusiones de Max y su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

degradación personal puesto que, al igual que en otros esperpentos, sus aspiraciones y sueños de poeta visionario se rebajan al plano del instinto sexual:

> La Lunares.- . . . ¿Cómo me encuentras?
> Max.- ¡Una ninfa!
> La Lunares.- ¡Tienes el hablar muy dilustrado! Tu acompañante ya se concertó con la Cotillana. Ven. Entrégame la mano. Vamos a situarnos en un lugar más oscuro. Verás como te cachondeo.[48]

Según Zahareas, La Lunares, al igual que Maritormes en el Quijote, simboliza el conflicto entre la ilusión del poeta y la realidad que lucha por transformar:

> Es claro el paralelismo con la situación de Don Quijote Y Maritormes: Max sustituye a una ninfa poética por una vulgar ramera.[49]

En Los cuernos de don Friolera, versión grotesca del antiguo tema del honor, existe idéntica ausencia de pasiones auténticas que justifiquen el proceder de los personajes. Es más, la tragedia de Don Friolera en ningún momento es atribuible a una pasión ciega que dicta su conducta, sino a un orden racional absurdo que dicta defienda el falso honor del Cuerpo de Carabineros en contra de su tendencia reconciliatoria:

> De verdadera pasión humana no existe mi asomo. El deseo es ficticio y la venganza también. . . . Ninguno de los tres debería decidirse a la acción, y es, por eso, por lo que, cuando se deciden, en el momento en que la tenienta se resuelve a huir con su donjuan y el teniente a matarlos, lo grotesco rompe con extridencia de barraca verbenera y un destino burlón desvía el tiro, hace diana en la hija del desavenido matrimonio, castra la venganza, castra el adulterio, castra la aventura de Pachequín.[50]

En este sentido la inautenticidad del amor puntualiza el conflicto entre la apariencia social y la realidad íntima que constituye uno de los temas predominantes en el teatro grotesco. La escena del huerto, para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

citar un ejemplo, subraya mediante las acotaciones escénicas, el diálogo, y el melodramatismo de los personajes, la incongruencia entre los fantoches y el fondo romántico en que se desarrolla la obra:

> Pachequín.- ¡No me hables más! ¡Madre atormentada, ve a por tu hija!
> Doña Loreta.- ¡Seré tu sierva!
> Pachequín.- ¡Corre!
> Doña Loreta.- ¡Vuelo![51]
>
> Jamona, repolluda y gachona, con mucho bullebulle de las faldas, toda meneos, se aleja por el sendero morisco, blanco de luna y fragante de albahaca y claveles. Pachequín, finchado sobre la pata coja, negro y torcido, abre las aspas de los brazos, bajo el nocturno de luceros.[52]

Los personajes principales de las tragedias grotescas y los esperpentos generalmente son seres relativamente buenos, limitados, e indudablemente inadecuados para el papel romántico que en ciertos casos desempeñan dentro de la obra. En particular, el contraste entre la avanzada edad del personaje y la conducta irracional usualmente asociada con la pasión amorosa facilitan establecer las conflictivas emociones experimentadas por el hombre, expresan la imposibilidad del amor y hacen resaltar los elementos más ridículos del personaje. Si, como vimos en la cita anterior, Loreta es "jamona, repolluda y gachona," el galán es un barbero cojo, cuarentón, narigudo, de pezcueso "todo nuez" y guitarrista de afición que canta con los ojos en blanco.

El personaje principal de La condesa está triste se enamora de un joven pícaro al que dobla la edad y que, como en otras tragedias grotescas, utiliza dicha situación para beneficio propio y de su familia. Sin embargo, Mila a pesar de su exagerado melodramatismo desarrolla durante el transcurso de la obra una clara conciencia de su grotesca situación y, al igual que otros personajes grotescos, adquiere en el proceso la simpatía del espectador:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Mila.- Sí, sí . . . Ahora me doy cuenta de la tragedia grotesca que representamos cuando el cuerpo va poniendo en ridículo nuestros sentimientos. Amamos, y el amor, mientras no sale de nuestro corazón siempre parece joven . . . Pero decir "Te amo" con este cuerpo, con estas arrugas mal disimuladas, con estas canas teñidas . . . . Sí, sí. . . . Ahora veo toda la burla que habré inspirado.[53]

Las páginas de La condesa está triste contienen una fuerte crítica de las limitaciones impuestas por la sociedad a los jóvenes de clase pudiente y, como en el caso de Mila, los desesperados esfuerzos hechos a destiempo por recobrar el apasionamiento propio de la juventud. En este sentido el amor de Mila y Finita (su hija) representan los dos polos de una situación social que imposibilita el desarrollo de auténticas relaciones amorosas y produce situaciones y personajes grotescos que, al igual que Mila y Florita, ansían obtener un amor imposible:

> Alfredo.- ¡Sí es una verdadera tragedia! . . .¡Una tragedia de la que sólo puede culparse a las endemoniadas costumbres de vuestro mundo! ¡Porque aquí en España, hay que decirlo claro, cuando una familia tiene más de un millón de pesetas, las hijas ya no pueden elegir libremente al hombre con quien han de unirse para siempre. . . . Pero como el corazón no sabe matemáticas se queda al margen, un día reclama lo suyo y hay que dárselo ilegalmente, y sobreviene el sainete, el drama, la tragedia. . . . Según el temperamento de los protagonistas.
> Gloria.- Tienes razón . . . El amor de mamá a destiempo; el amor de mi hermana, calculado y ambicioso . . .
> Alfredo.- Ninguna de las dos puede ser feliz. . . .[54]

En Es mi hombre el contraste entre la edad del personaje y su comportamiento público contribuyen al carácter tragicómico prevalente a lo largo de toda la obra y, al igual que en los esperpentos, en momentos críticos resta seriedad a las dificultades que confronta Don Antonio:

> Marcos.- Pues ha ido esa individua, le ha jurao un amor eterno pa lo que queda de año, le ha regalao una esclava de dieciocho pesetas que le está poniendo verde la muñeca; le ha escrito en un retrato "Tulla para siempre"; pero tuya con tres eles, y en cuanto a un anciano le cometen esa falta de ortografía, pues que l' ha diñao. Naa mas.
> Leonor.- ¿Y qué haríamos con él?

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Marcos.- Pues si hubiese un reformatorio de ancianos yo le metía.[55]

El equilibrado contraste de elementos cómicos y trágicos presente en los esperpentos y tragedias grotescas más logradas desaparece por completo en La Diosa ríe, tragedia grotesca llevada a la escena en 1931, y que, indudablemente, es de inferior calidad al resto de la producción del autor alicantino. El protagonista de dicha obra es un pobre empleado que vive de una ilusión: su amor por una cupletista que desconoce personalmente y a la cual envía anónimamente todas las flores y regalos que sus escasos recursos le permiten. Una vez que, debido al azar, tiene oportunidad de conocerla traiciona su condición de hombre honrado y roba para proporcionarle un obsequio comparable al de sus amantes de turno. Sin embargo, las escenas principales degeneran en un sentimentalismo que no nos permite apreciar adecuadamente la situación que confronta el empleado al verificar que su amor por la cupletista representa una aspiración imposible.

Esta absurda devoción a lo inalcanzable hace que el joven dependiente no aprecie adecuadamente los sentimientos y cualidades de su prima, estableciendo así un triángulo amoroso que, al igual que en sus otras producciones, niega la existencia del amor totalmente correspondido. Es necesario señalar asimismo que en La Diosa ríe, al igual que en las otras tragedias grotescas, la avaricia del hombre precluye que existan sentimientos absolutamente genuinos o, como en este caso, fomentar relaciones íntimas inspiradas exclusivamente por interés económico. La condesa está triste contiene un breve diálogo sobre el amor que, con el cinismo generalmente asociado con los esperpentos de Valle-Inclán, expone esta concepción absolutamente negativa del amor:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Duque.- Es que casi nunca se enamoran dos hijas mías. Casi siempre es uno solo que se enamora y otro que se aprovecha. Pues ahí está lo grave.
>
> Nela.- Tienes razón. De cualquier manera, el amor es la cosa más cruel y que nos hace sufrir en este mundo.[56]

El esperpento de Las galas del difunto, al igual que Luces de bohemia ofrece al lector un mosaico de personajes representativos de los males que aquejan a la sociedad española; militares corruptos, burgueses codiciosos, golfos, prostitutas, etc. Enmarcado en dicho trasfondo Valle-Inclán, como ha señalado Díaz-Plaja, presenta una versión degradadora del tema literario de Don Juan tratado por el autor en sus producciones anteriores:

> Con intencionalidad didáctica escogemos, después de Montenegro y de Bradomín, la figura del protagonista de Las galas del difunto, Juanito Ventolera. Un mismo ente literario, tomado de la cantera universal, el "Burlador," nos ha dado, en Montenegro, su versión "mítica"; en Brandomín, su versión "irónica"; ahora, en el plano del esperpento, Juanito Ventolera nos da la versión degradadora del mismo mito. . . .[57]

A pesar del tema erótico presente a lo largo de la obra, Las galas del difunto ofrece al lector un mundo sin valores afectivos que rediman al hombre en los momentos de mayor dificultad. Desde la primera escena el autor establece, a diferencia de Arniches que adjudica gran valor al amor familiar, la falta de afecto que singulariza la relación de La Daifa con su padre. Si éste último, guiado por un irracional deseo de aparentar virtudes inexistentes en su familia, demuestra absoluta indiferencia ante las dificultades que confronta su hija en la casa de prostitución, ésta carece de todo afecto para el progenitor de sus días y, incluso, añora su muerte para librarse así de su vida de manceba:

> La Daifa.- Es muy contraria mi suerte.
> La Bruja.- ¡Sí que lo es! ¡El padre acaudalado y la hija arrastrada!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La Daifa.- ¡Y tener que desearle la muerte para mejorar de conducta!. . . ¡No habrá una peste negra que se le lleve! . . .[58]

Esta falta de afecto se extiende a su relación con el novio y padre de su hijo que, según Juanito Ventolera, recientemente murió luchando en los campos de Cuba. En este diálogo inicial La Daifa, además de lamentar su condición de mujer pública, muestra un interés casi morboso por conocer los detalles de su muerte y, especialmente, si murió heroicamente. Sin embargo, el diálogo no expresa dolor ante la noticia de su fallecimiento y, de mayor importancia, no comunica detalles positivos sobre sus relaciones amorosas limitándose a establecer la paternidad del fallecido:

La Daifa.- ¿Sabes cómo murió?
Juanito Ventolera.- Como un valiente.
La Daifa.- ¡A los redanos que tenía algunos manbises habrá tumbado!
Juanito Ventolera.- Muchos no habrán sido. . . . Siempre se tira de lejos.
La Daifa.- Pero alguno doblaría
Juanito Ventolera.- Pudiera . . .
La Daifa.- ¿Tú no crees?[59]

En la escena quinta observamos idéntica falta de autenticidad en las relaciones entre La Boticaria y su recién fallecido esposo. Si bien las acotaciones escénicas la presentan "enlutada, con parches en las sienes," sus conversaciones no expresan en ningún momento dolor por la muerte del esposo, aunque sí demuestra una obsesiva preocupación por el dinero:

La Boticaria.- Liquidaremos ahora. ¿Qué ha puesto usted aquí? ¡Una peseta!
El Rapista.- Pastilla jabón d'olor, para adecentamiento del finado.
La Boticaria.- ¿Y esta partida?
El Rapista.- De hacerle la barba . . .
La Boticaria.- ¡Dos pesetas es un escándalo![60]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Es interesante que La Daifa no se encuentre en el entierro de su padre y, que como verificamos en la última escena, incluso carece noticias de su repentino fallecimiento. Este detalle ejemplifica la falta de comunicación de dicha familia y simboliza la total ausencia de valores afectivos que caracteriza las relaciones humanas. En conclusión, imposible es el amor entre La Daifa y Juanito Ventolera, entre ésta y su novio; entre La Daifa y su familia y, finalmente, entre el Boticario y su esposa, ofreciendo en su conjunto al lector uno de los cuadros más devastadores de la dificultad de la comunicación entre los hombres y, por extensión, la inautenticidad de las relaciones humanas.

En las tragedias grotescas y los esperpentos el impulso erótico en ocasiones sirve, como previamente indicamos, para expresar la amoralidad colectiva de una sociedad en crisis y en otras ocasiones, constituye un recurso ridiculizante que precluye un tratamiento estrictamente trágico de las situaciones que confronta el hombre contemporáneo. El trasfondo en que se desenvuelve el esperpento La hija del capitán (acerba crítica de la dictadura del General Primo de Rivera) es representativo de la decadencia moral de la sociedad a que previamente aludimos. En este contexto el elemento erótico, evidente a lo largo de la obra, constituye un efectivo recurso para comunicar al espectador el vacío ideológico y espiritual que tolera la existencia y abusos de la dictadura y, por añadidura, permite se perpetren crimenes como el esbozado en la obra. En la escena primera, para citar un ejemplo, el entretenido diálogo de los rufianes nos presenta un esbozo moral de la protagonista y, aun más importante, del ambiente general de corrupción en que se desarrolla la trama:

El Horchatero.- ¡Bien seguro se halla! Para que el proceso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

duerma, la hija se acuesta con el Gobernador militar.
La Poco-Gusto.- La dormida de la hija por la dormida del expediente.
El Cosmético.- ¡Una braza de ordago a la grande!
El Horchatero.- No llegan los pagos, hay mucho vicio y se cultiva la finca de las mujeres.
El Cosmético.- Quien tiene la suerte de esas fincas. Menda es huérfano.
El Horchatero.- Te casas y pones la parienta al toreo.
El Cosmético.- ¿Y si no vale para la lidia?
La Poco-Gusto.- Búscala capeada. ¡Mira la Sini, al timoteo con él andaba del organillo![61]

En las tragedias grotescas y los esperpentos Arniches y Valle-Inclán, en concordancia con las directrices del teatro grotesco, ofrecen al espectador una variada colección de héroes dramáticos que confrontan situaciones que requieren una capacidad de acción y determinación inmensamente superiores a su capacidad personal. Dicho contraste, y el proceso de gradual ridiculización a que le someten los autores, provocan en el público una dualidad emotiva ante las dificultades trágicas de seres esencialmente ridículos. Sin embargo, existen momentos en que dichos personajes adquieren conciencia del absurdo de su condición y, al confrontar dicha realidad, adquieren una seriedad de propósito que dictamina actitudes esencialmente trágicas perturbando así el delicado balance entre lo trágico y lo ridículo que, como previamente establecimos, constituye la escena del arte grotesco.

En estos momentos la pasión amorosa, y más específicamente el deseo erótico surgido a destiempo, sirve de recurso estilístico para reestablecer el carácter grotesco del personaje dramático. En Luces de bohemia por ejemplo, el poeta Max Estrella adquiere conciencia del absurdo de su situación y, especialmente durante su visita al Ministro, adopta actitudes que indiscutiblemente engrandecen su condición de ente dramático. Sin embargo, el encuentro con La Lunares, como han señalado los críticos, simbo-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

liza la pérdida absoluta de sus ilusiones y reestablece inmediatamente el carácter tragicómico del personaje:

> La Lunares.- ¡Mira qué limpios llevo los bajos!
> Max.- Soy ciego.
> La Lunares.- ¡Algo verás!
> Max.- ¡Nada!
> La Lunares.- Tócame. Estoy muy dura
> Max.- ¡Un mármol!
>
> La mozuela, con una risa procaz, toma la mano del poeta y la hace tantear sus hombros, y la oprime sobre los senos.[62]

Don Antonio, el protagonista de Es mi hombre, es uno de los entes dramáticos más humanos y, en cierto sentido, más heroicos que Arniches llevó a sus tragedias grotescas. Esencialmente tímido, pusilánime y sin la energía necesaria para confrontar la difícil situación económica de su familia, don Antonio, por amor a su hija, sobrepone el innato miedo y timidez que le caracterizan para proporcionar mediante su esfuerzo personal las necesidades esenciales que requiere su hija Leonor. Sin embargo, Arniches utiliza el tema erótico para prevenir el absoluto engrandecimiento del personaje preservando, como en los esperpentos, el carácter trágico-cómico del personaje. En el tercer acto, tras establecer su reputación de hombre valiente en un casino de juego, don Antonio siente renovarse la pasión por una ramera gruesa que, como es de esperar, despilfarra el dinero arduamente ganado en su nueva y difícil profesión:

> Don Antonio.- Nada; que estaba yo en la mesa inspeccionando y se me ha sentado una señora gorda, pero guapísima, a la distancia de un papel de fumar de canto . . ., y me está echando unas miradas, que entre ella y el radiador que tengo detrás . . ., ¡estoy de nervioso que me quiero soñar y no me doy con las narices! . . . ¡Qué tía! ¡Qué ojazos! Y qué . . . ¡qué miserable es la Humanidad! . . .¡Yo que ya me había olvidado de estas cosas! . . . Pero esta visto que en cuanto come uno quince días seguidos y se muda cada semana, pues que. . . , ¡qué se le reverdecen las pasiones! . . . ¡Verdad es que las gordas han sido siempre mi perdición!. . . .[63]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En El señor Badanas, Arniches utiliza el mismo recurso para impedir que Saturiano, tras rescindir sus previas decisiones y renunciar a su puesto, adquiera un inequívoco aire heroico que comprometa la concepción tragicómica de la obra. El acto contiene un breve, divertido y aparentemente innecesario encuentro entre Saturiano y una de las numerosas condesas que visitan su casa. Sin embargo, el comportamiento de Saturiano al contemplar su belleza y breve vestido introduce un elemento cómico afin al género chico y, simultáneamente, reestablece el carácter cómico-trágico del personaje haciendo resaltar los elementos más ridiculizantes de su personalidad:

> Condesa.- (Abriéndose el abrigo de nuevo) es un modelo de la Firpa.
> Saturiano.- ¡Y qué modelo!
> Condesa.- Y no es muy caro. Yo me visto con poco.
> Saturiano.- ¡Con poquísimo! . . . , ¡si ya lo he observado! (aparte) ¡Ay, si me coge ésta normal! (alto) ¿Y qué color? . . . ¿Me hace usted el obsequio, porque, como no puede uno estar en todo no me he fijado, y . . .?[64]

Los cuernos de don Friolera, para citar un último ejemplo, utiliza el tema de la lujuria para minimizar el impacto del dolor que aflige al teniente del Cuerpo de Carabineros. El efecto del alcohol y la cercanía de su mujer le hacen olvidar momentáneamente su preocupación por la infidelidad de Loreta y, según la tradición militar, el castigo que debe suministrar a la infiel compañera:

> Don Friolera.- Si tú ocupas la cama matrimonial, yo dormiré en la esterilla.
> Dona Loreta.- ¡Duerme debajo de la escalera, como San Alejo!
> Don Friolera.- ¡Loretita! Donde hay amor, hay celos. No te enojes, pichona, con tu pichón. ¿Duermes, Loretita?[65]

Es necesario reiterar que aunque las tragedias grotescas y los esperpentos comparten, bien por análoga inspiración estética o influencia de época, la intención de desarrollar obras estrictamente tragicó-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

micas, Arniches, dada su calidad de autor popular, no preserva constantemente en sus tragedias grotescas el delicado balance entre lo cómico y lo trágico que caracteriza a los esperpentos. En su libro Anatomía del realismo, Sastre ha establecido esta condición tragicómica del arte contemporáneo y su relación con las tragedias grotescas y los esperpentos:

> Estaba por consagrarse en el teatro, y ya se está consagrando, la situación tragicómica pura: esa misteriosa situación ante la que, horrorizados, nos reímos.
> Nos reímos, pero estamos paralizados por el horror. Nos reímos pero tenemos los ojos húmedos. Esto estaba ya en el cine desde Chaplin. Esto se había inventado ya "para" el teatro. (Eso eran el esperpento valleinclanesco y el grotesco pirandeliano; y hubieran podido ser las tragedias grotescas de Carlos Arniches).[66]

Evidentemente Sastre, al igual que otros críticos, desea establecer, aunque no siempre acertadamente, el mayor grado de perfección estética y, en algunos casos, contenido humano de los esperpentos. Sin embargo, las tragedias grotescas y los esperpentos contienen numerosas coincidencias temáticas e incluso utilizan recursos estilísticos tomados de la misma cantera del arte popular.

En este sentido la imposibilidad del amor, bien como reflejo del clima amoral de la sociedad o símbolo de la inautenticidad de las relaciones humanas, constituye uno de los temas más afines a ambos autores y, como señalamos en páginas anteriores, contribuye a establecer la auténtica personalidad del héroe dramático y, en otras ocasiones, preservar el ambiente tragicómico esencial en el teatro grotesco del siglo veinte.

La indiferencia

En las tragedias grotescas y los esperpentos contrastan la difícil

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

situación que confrontan los personajes (la tragedia) con el tratamiento cómico de dichas realidades (la comedia). Este contraste evita reacciones generalmente asociadas exclusivamente con la tragedia o la comedia y transforma patéticas realidades en situaciones ordinarias, grotescas, que simbolizan el absurdo de la condición humana.

La perspectiva tragicómica facilita asimismo expresar la indiferencia hacia el dolor ajeno que, tanto en las tragedias grotescas como los esperpentos, caracterizan las relaciones sociales presentando en conjunto, como señala el dramaturgo Lauro Olmo, una nueva definición de lo trágico español:

> No olvidemos que entre los aciertos máximos, en cuanto a fuerza expresiva, de nuestra escena contemporánea hay dos que destacan con extraordinario relieve: lo grotesco y lo esperpéntico. De aquí a una definición de lo trágico español no hay más que un paso.[67]

Las páginas de Luces de bohemia, en su totalidad, esbozan un mundo indiferente y distante que menosprecia el talento y desventura del poeta Max Estrella. En particular las escenas finales contienen situaciones sumamente representativas de dicha indiferencia y, claro está, del contraste entre lo patético y lo cómico previamente mencionados. La escena undécima, de las más críticas de la sociedad española, presenta a un grupo de curiosos transeuntes que, ante la muerte de un niño inocente, discuten entre sí, hablan de política, etc. sin, con la única excepción del albañil, apreciar y simpatizar con la tragedia ocurrida y el dolor de la madre:

> La Trapera.- ¡Un inocente sin culpa! ¡Hay que considerarlo!
> El Tabernero.- Siempre saldréis diciendo que no hubo toques de ordenanza.
> El Retirado.- Yo los he oído.
> La Madre del Niño.- ¡Mentira!
> El Retirado.- Mi palabra es sagrada.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El Empeñista.- El dolor te enloquece, Romualda.
La Madre del Niño.- ¡Asesinos! ¡Ven a ver el verdugo!
El Retirado.- El principio de autoridad es inexorable.
El Albañil.- Con los padres. Se ha matado, por defender al comercio que nos chupa la sangre.
El Tabernero.- Y que paga sus contribuciones, no hay que olvidarlo.
El Empeñista.- El comercio honrado no chupa la sangre a nadie.
La Portera.- ¡Nos quejamos de vicio!
El Albañil.- La vida del proletariado no representa nada para el gobierno.[68]

La insensibilidad del hombre ante el dolor ajeno, tema presente durante toda la obra, se convierte en grotesco espectáculo en la escena décimotercera del esperpento. El contraste entre la gravedad de la situación (el fallecimiento de Max) y el comportamiento de los presentes (Latino se encuentra borracho, Basilio insiste que Max no ha muerto, El Cochero tiene otro entierro, Claudinita se pone histérica, etc.) constituye la máxima expresión de la insensibilidad e indiferencia demostradas a lo largo de la obra ante el dolor y frustraciones del fracasado poeta. Las acotaciones escénicas, como sus otras producciones, establecen inmediatamente la visión grotesca que predomina en toda la escena:

Darío De Gadex empuja al encurdado vejete y le va llevando hacia la puerta. El perrillo salta por encima de la caja y los sigue, dejando en el salto torcida una vela. En la fila de fantoches pegados a la pared queda un hueco lleno de sugestiones.[69]

El absurdo de la escena contrasta el teatralismo melodramático de Max y sus amigos con el gracioso, e igualmente indiferente, diálogo de los vecinos cuya preocupación por las vicisitudes cotidianas, niega toda solemnidad a la muerte del poeta. Este contraste se establece desde el mismo momento que descubren el cuerpo de Max:

La Vecina.- ¡Santísimo Señor! ¡Esto no lo dimana la bebida! ¡La muerte talmente representa! ¡Seña Flora! ¡Seña Flora! ¡Que no puedo demorarme! ¡Ya se me voló un cuarto de día!. . . .[70]

Y más adelante:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> La Portera.- ¡Hay bombines y javiques en la calle, y si no me engaño, un coche de galones! ¡Cuidado lo que es el mundo, parece el entierro de un concejal! ¡No me pensaba yo que tanto representaba el finado! Madama Collet, ¿qué razón le doy al gacho de la carroza? ¡Porqué ese tío no se espera! ¡Dice que tiene otro viaje en la calle de Carlos Rubio![71]

En sus tragedias grotescas Arniches expresa idéntica preocupación por el tema de la indiferencia en la sociedad española aunque, como en otros aspectos de su obra, sin presentar la devastadora y grotesca visión que Valle-Inclán lleva a sus esperpentos. En este sentido la producción de Arniches, como ha señalado Ayala en sus ensayos sobre el autor alicantino, presenta al lector una acertada visión de los aspectos más negativos que caracterizan a dicha sociedad:

> Cuando a la vuelta de los años, algún curioso de lo añejo quiera procurarse noticias de ese morbo radical del alma española de nuestros días, la crueldad engendrada por el tedio, la rastrera insensibilidad para el amor, para la justicia, para la belleza moral, para la elevación de espíritu, pocas obras le darán idea tan sutil, penetrativa, pudibunda, fiel e ingeniosa como La señorita de Trévelez; así como de la altiva, pagana y enérgica insensibilidad moral del renacimiento italiano, la idea más exacta la adquirimos a través de las befas y farsas que de entonces nos quedan.[72]

Según Arniches, estas pequeñas ciudades españolas han desarrollado un código de conducta basado en la insensibilidad, la mojigatería, y la hipocresía. Este código de conducta es directamente responsable por la general falta de sensibilidad hacia las grotescas figuras de Florita y su hermano Don Gonzalo y, incluso, el escarnio y la burla cruel a que se les somete a lo largo de la obra. Sin embargo, a diferencia de Valle-Inclán, Arniches presenta las teorías regeneracionistas como solución a dichos problemas y, por consiguiente, lleva a sus producciones un grado de optimismo hacia el futuro inexistente en los esperpentos. La tésis esbozada por Don Marcelino en la última escena de La señorita de Trevélez ejemplifica esta tendencia del autor alicantino:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Don Marcelino.- Cálmate, Gonzalo, cálmate. ¡No vale la pena! ¿Qué hubieras conseguido? ¡Matas a Guiloya!, ¿y qué? . . . Guiloya no es un hombre; es el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no ríe de su propia alegría, sino del dolor ajeno. . . .
> Don Gonzalo.- ¡Tienes razón, Marcelino, tienes razón!
> Don Marcelino.- Pues si tengo razón, calma tu justa calma y piensa como yo, que la manera de acabar con este tipo nacional del guasón es defendiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio. La cultura modifica la sensibilidad y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma.[73]

En La condesa está triste Arniches presenta, como en Luces de bohemia, personajes apremiados de tiempo y sin disposición o simpatía para ayudar al prójimo en los momentos de mayor dificultad. El comportamiento de Finita, la propia hija de Mila, simboliza la general actitud de indiferencia hacia los sufrimientos de la dolorida amante:

> Finita.- Bueno, Satur, busque usted las sales a mamá. Y si le da el ataque llame usted a cualquiera que la sostenga. Yo no, no puedo que está ahí el masajista. Mientras yo telefonearé a tío Paulino.[74]

Idéntica actitud demuestra el hermano de la condesa:

> Finita.- Aquí sacan a mamá, . . . ; si quieres verla.
> Duque.- No, no; gracias hija mía. No tengo los nervios para nada. Y si se agravara, me avisáis . . ., para no venir hasta que se mejore. . . . Adiós nenita . . .
> Adiós ¿eh?[75]

La locura de don Juan, tragedia grotesca de relativa inferioridad a La condesa está triste, Es mi hombre, El señor Badanas y La señorita de Trevélez, desarrolla nuevamente el tema de las falsas apariencias y su progresivo efecto negativo en el hombre. El conflicto entre las tendencias naturales de Juan (su personalidad) y el comportamiento dictaminado por los deseos y aspiraciones de su familia queda, al igual que en El señor Badanas, acerberado por la falta de afecto que predomina en las relaciones personales entre su esposa, hija, y cuñado. Esta falta de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

afecto, la indiferencia hacia los problemas que confronta Juan reciben un tratamiento cómico que provoca la risa y expone abiertamente la indiferencia hacia la supuesta locura de Juan:

> Felipe.- Porque yo, desde lo del prisma, le he tomado tal horror, que vengo porque eres mi única hermana, y te quiero . . . te quiero pedir para tabaco; porque ¿qué recurso me queda?; que si no ¡yo qué iba a venir![76]

Y su esposa, indiferente al efecto de sus hirientes palabras, repetidamente maltrata al pusilámine marido incitándole, como a Saturiano, a preservar unas apariencias sociales personalmente autodestructoras para su esposo:

> Mariana.- ¡Juan, por Dios, no te amilanes con estos millonarios! ¡Un esfuerzo Juan! Hay que aparentar. ¡Es la felicidad de la chica! ¡quién sabe si la nuestra! Tú nunca has valido nada. No te ofendas Juan; pero quien sabe si al lado de estos hombres tan vivos, tan listos . . . [77]

Aunque las tragedias grotescas de Arniches exponen repetidamente la preocupación del autor por el sufrimiento ajeno, no conllevan la visión encolerizada que Valle-Inclán llevó a sus esperpentos. En algunos casos, tenemos como ejemplo la tragedia grotesca ¡Que viene mi marido!, el tema sirve de punto de partida a la obra aunque, como señala Ayala, el autor desarrolla una estructura cómico-trágica sin preocuparse por la verosimilitud de los acontecimientos:

> En la tragedia grotesca ¡Que viene mi marido!, Arniches realiza una obra de estilo, o se quiere, de estilización, sobre aquel rasgo característico de los españoles; la insensibilidad. El autor ha tomado como punto de partida la insensibilidad (o senequismo, o picarismo) del carácter español, y la va desarrollando y perfilando, sin cuidarse de la aparente verosimilitud, y si sólo de la expresión, hasta consumar un edificio imaginario, que, por artificio no deja de ser en el fondo más real y sugestivo que la copia mecánica y naturalista de un suceso cierto, pero fútil.[78]

Sin embargo, es necesario añadir a las palabras de Ayala que la preponderancia de elementos cómicos y la previamente mencionada falta de vero-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

similitud, imposibilita desarrollar las múltiples implicaciones de dicha temática.

El tema de la avaricia, que Valle-Inclán considera una de las mayores plagas de su pueblo, aparece en las tragedias grotescas y los esperpentos íntimamente unido al tema de la indiferencia. En Luces de bohemia la avaricia de Latino hace que estafe a Max y, al fallecer el poeta, hurte su cartera con absoluta indiferencia hacia su amigo y las dificultades económicas de su familia:

> Don Latino.- Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana.[79]

Los cuernos de don Friolera presenta múltiples manifestaciones de la avaricia humana: Friolera trafica con los contrabandistas, se insinúa la corrupción de los miembros del tribunal, Doña Calixta facilita toda clase de negocios, etc. Y enmarcado en este trasfondo de avaricia los personajes esperpénticos, con la posible excepción de Doña Calixta, demuestran una absoluta indiferencia hacia la tragedia del Teniente Vastete.

Esta indiferencia, prevalente a lo largo de la obra, aparece unida al tema de la avaricia en la escena séptima de la obra. En dicha escena la tragedia del Teniente contrasta con la actitud del Curro que, indiferente a todo, percibe en la situación la oportunidad de obtener una nueva casa para sí y su familia:

> Curro.- Así debía ser. Una pregunta mi Teniente.
> Don Friolera.- Venga
> Curro.- ¿De tener que solicitar el retiro, cambiaría usted de residencia?
> Don Friolera.- No lo he pensado
> Curro.- Le debo a usted una explicación, Don Pascual. La casa que usted habita, a mi señora le hace tilín. ¡Es una jaula muy alegre!
> Don Friolera.- ¡Maldita sea![80]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En la última escena de Las galas del difunto, Valle-Inclán une asimismo la indiferencia ante la muerte del Boticario, y el aparente dolor de La Daifa, con la avaricia de Juanito y los allí presente:

> Juanito Ventolera.-¡Este flux tan majo le ha servido de mortaja! Me propuso la changa para darle una broma a San Pedro. ¡Has heredado! ¡Eres huérfana! ¡Luz de donde el sol la toma, no te mires más para desmayarte!
> La Daifa.-¡Ay mi padre!
> La Madre.- Juanillo, hojea el billetaje. Después de este folletín, los cafeses son obligados.[81]

El casto don José, la menos lograda de las tragedias grotescas, une también los temas de la indiferencia y la avaricia. Don José, el protagonista principal, es un pusilámine comerciante dedicado exclusivamente a su pequeño negocio descartando su vida afectiva y social. La avaricia de sus amistades más íntimas hace resaltar la soledad del comerciante, y la indiferencia hace el grotesco, noble y bondadoso vendedor de chocolates:

> Don Orencio.- Chissss . . . Ya lo sabrá usted . . . ¡Y lo nuestro será nuestro! . . . Y digo nuestro, aunque me refiera a la fortuna de don José, porque lo es, sí señora; que lo es, lo es.
> Doña Tránsito.- Sí, señor; que lo es . . .
> Don Orencio.- Cuarenta años de amistad con un idiota.
> Doña Tránsito.- No se pagan con nada, sí señor.[82]

En Es mi hombre, la actitud del casero ante las dificultades de don Antonio y su hija ejemplifica el efecto de la avaricia en las relaciones humanas y, simultáneamente, expone la débil personalidad del héroe grotesco y su desesperación ante la total indiferencia:

> Don Antonio.- Yo le prometí pagarle hoy, es verdad; pero es que me engañan los deseos, señor Társilo. . . . He buscado por todas partes y nadie me auxilia. . . . Estoy en un momento de desgracia, desamparo, sólo. . . . . Si usted quisiera esperar unos días.[83]

El tema de la avaricia en sus múltiples manifestaciones predomina en La condesa está triste y, al igual que en las otras tragedias grotes-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cas, dictamina la acción y limita considerablemente la capacidad reflectiva envileciendo a los personajes e incapacitándolos para compenetrarse con el sufrimiento ajeno. La Condesa Mila se ha casado en dos ocasiones por motivos estrictamente económicos: la primera con un hombre extremadamente "grueso," "feísimo" y "rico" para salvar a su padre de la ruina; y la segunda con un ser "huraño," "filántropo," y "solitario" porque, nuevamente, necesitaba su familia dinero. Sin embargo, su avaricia le lleva a consentir que su hija repita el mismo error:

> Mila.- ¡Figúrate: menuda suerte! . . . Una chica de veintidós años, con treinta menos que el marido, una fortuna enorme y toda una juventud por delante. . . . ¡Las cosas que pueden pasar!
> Pepa.- Con una que pase, ¡en la gloria!. . . . Y lo de la gloria (riendo) lo digo sin malicia, no vayáis a creeros.[84]

La obra establece desde la primera escena los dos motivos centrales: la ambición del joven enamorado de Mila y la indiferencia hacia el dolor que sus acciones puedan producir en la otoñal y enamoradiza Condesa.

La acción de la tragedia grotesca ¡Que viene mi marido! se desarrolla en torno a los esfuerzos de una familia por superar las condiciones estipuladas en el testamento de un antiguo enamorado de Manuela. Dicho testamento estipula que, puesto que rechazaron sus proposiciones amorosas en favor de otro, sólo al enviudar recibirá tres millones de pesetas. La venganza basada en la avaricia humana, y los absurdos modos de conducta que provoca en los miembros de la familia, y en el pícaro Bermejo, constituye la base temática de la obra y, junto al tema de la indiferencia, reaparece en todos los actos de la producción dramática. Sin embargo, a pesar de los elogios que Ayala dedicó a esta obra, el ele-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mento "cómico" y la "inverosimilitud" señalada por el crítico restan seriedad a la obra y, en cierto sentido, previenen que el tema principal de la obra se desarrolle adecuadamente.

El señor Badanas, a diferencia de la tragedia grotesca ¡Que viene mi marido! preserva un delicado balance entre los elementos cómicos y trágicos, verosímiles e inverosímiles, y entre la degradación y la exaltación del personaje que efectivamente establece la problemática que confronta el personaje principal y, mediante un delicado juego de elementos cómicos y trágicos, expresa lo ridículo de su condición y la general indiferencia de los que le rodean. La toma de conciencia de Saturiano, para citar un ejemplo, le permite rectificar sus previas injusticias aunque sin que desaparezca absolutamente su carácter esencialmente pusilánime y, de mayor importancia en este caso, facilita denuncie la insensibilidad de su esposa y cuñado, hacia el mal que su desmedida ambición acarrea a los demás:

> Saturiano.- Vosotros sois los únicos incapaces de comprender la bondad y el dolor ajenos.[85]

En conclusión, Arniches y Valle-Inclán presentan en las tragedias grotescas y los esperpentos la evidente perversión de valores humanos en la sociedad española. En particular la inautenticidad, la indiferencia, y la imposibilidad del amor constituyen temas esenciales en la producción de ambos autores y, teniendo siempre en mente el carácter de autor de éxito comercial de Arniches, sus obras expresan una crisis personal y nacional.

La temática de dichas obras exige el desarrollo de nuevas formas dramáticas (el esperpento y la tragedia grotesca) que permitan explorar el carácter conflictivo del hombre español y denunciar la triste situa-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción nacional. Sin embargo, en Arniches dichas técnicas, a pesar de las coincidencias estéticas previamente establecidas, no conllevan el grado de deformación de la realidad que Valle-Inclán llevó a los esperpentos. Esta diferencia de graduación en la obra de ambos autores es, indudablemente, atribuible a que Arniches esencialmente fue un autor de éxito cuya producción en cantidad y cualidad representa las exigencias de estrenar repetidamente y entretener al público que frecuentaba las salas de teatro.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Notas al cuarto capítulo

[1] Ramón del Valle-Inclán, Martes de Carnaval (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pp. 79-80.

[2] José F. Montesinos, "Modernismo, esperpentismo o las dos evaciones," en Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works, ed., Anthony N. Zahareas (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1968), pp. 143.

[3] Alfonso Reyes, "La parodia trágica," Obras completas (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), IV, 29.

[4] Carlos Arniches, "El señor Badanas," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), III, 932.

[5] Arniches, p. 933.

[6] Arniches, p. 934.

[7] Vicente Ramos, Vida y teatro de Carlos Arniches (Madrid: Alfaguara, 1966), p. 225.

[8] Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), p. 100.

[9] Valle-Inclán, Luces, p. 48.

[10] Valle-Inclán, Luces, pp. 97-98.

[11] Carlos Arniches, La señorita de Trevélez (Madrid: Taurus, 1967), p. 179.

[12] Gerald G. Brown, A Literary History of Spain: The Twentieth Century (Nueva York: Barnes and Noble, 1972), p. 120.

[13] Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico" (Madrid: Gredos, 1966), p. 243.

[14] Valle-Inclán, Martes, p. 95.

[15] Valle-Inclán, Martes, p. 97.

[16] José Monleón, ed., "Arniches: La crisis de la Restauración," en Carlos Arniches (Madrid: Taurus, 1967), p. 45.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[17] Arniches, "Badanas," p. 999.

[18] Arniches, "Badanas," p. 1000.

[19] Arniches, "Badanas," p. 1001.

[20] Arniches, "Badanas," p. 1002.

[21] Alonso Zamora Vicente, La realidad esperpéntica (Madrid: Gredos, 1969), pp. 50-51.

[22] María Eugenia March, Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán (Madrid: Castalia, 1970), p. 38.

[23] Valle-Inclán, Luces, pp. 133-34.

[24] Valle-Inclán, Martes, p. 26.

[25] Arniches, "Badanas," pp. 949-50.

[26] Arniches, "Badanas," p. 948.

[27] Carlos Arniches, "La condesa está triste," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), III, 891.

[28] Valle-Inclán, Luces, p. 113.

[29] Arniches, "Badanas," p. 986.

[30] Arniches, "La señorita," p. 130.

[31] G. Torrente Ballester, Teatro español contemporáneo, 2da. ed. (Madrid: Guadarrama, 1968), p. 258.

[32] Arniches, "La condesa," p. 863.

[33] Arniches, "La condesa," p. 864.

[34] Valle-Inclán, Luces, pp. 142-43.

[35] Arniches, "La condesa," p. 823.

[36] Arniches, "Badanas," p. 920.

[37] Valle-Inclán, Luces, p. 83.

[38] Manuel Lagos Ruiz, "Sobre Arniches, sus arquetipos y su esencia dramática," Segismundo, Revista Hispánica de Teatro, II (1966), 282.

[39] Lagos Ruiz, p. 283.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[40] Ramón Pérez de Ayala, "Las máscaras: ensayos de crítica teatral," en Obras completas (Madrid: Aguilar, 1966), II, 173.

[41] Arniches, "La señorita," p. 130.

[42] Arniches, "La señorita," p. 144.

[43] Douglas R. McKay, Carlos Arniches(Nueva York: Twayne Publishers, 1972), p. 128.

[44] McKay, p. 139.

[45] Arniches, "La señorita," p. 134.

[46] Arniches, "La señorita," p. 118.

[47] Arniches, "La señorita," p. 123.
Compárense estas acotaciones escénicas con las de Los cuernos de don Friolera: "Don Friolera y Doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas y entran y salen con los brazos abiertos. . . . El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tiene la sugestión de una tragedia de fantoches." Valle-Inclán, Martes, p. 97.

[48] Valle-Inclán, Luces, p. 118.

[49] Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán (Madrid: Castalia, 1970), p. 77.

[50] Juan Guerrero Zamora, Historia del teatro contemporáneo (Barcelona: Juan Flores, 1961), I, 202.

[51] Valle-Inclán, Martes, p. 159.

[52] Valle-Inclán, Martes, p. 161.

[53] Arniches, "La condesa," p. 877.

[54] Arniches, "La condesa," p. 878.

[55] Carlos Arniches, "Es mi hombre," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), II, 931.

[56] Arniches, "La condesa," p. 56.

[57] Guillermo Díaz-Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Gredos, 1965), p. 228.

[58] Valle-Inclán, Martes, p. 42.

[59] Valle-Inclán, Martes, p. 15.

[60] Valle-Inclán, Martes, p. 46.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[61] Valle-Inclán, Martes, p. 180-81.

[62] Valle-Inclán, Luces, p. 116.

[63] Arniches, "Es mi hombre," p. 911.

[64] Arniches, "Badanas," p. 993.

[65] Valle-Inclán, Martes, p. 116.

[66] Alfonso Sastre, Anatomía del realismo (Barcelona: Seix Barral, 1965), pp. 35-36.

[67] Lauro Olmo, "Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches," Primer Acto, 40 (1963), 65.

[68] Valle-Inclán, Luces, pp. 125-26.

[69] Valle-Inclán, Luces, p. 144.

[70] Valle-Inclán, Luces, p. 139.

[71] Valle-Inclán, Luces, p. 148-49.

[72] Ayala, p. 323.

[73] Arniches, "La señorita," p. 183.

[74] Arniches, "La condesa," p. 828.

[75] Arniches, "La condesa," p. 895.

[76] Carlos Arniches, "La locura de don Juan," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), II, 1213.

[77] Arniches, "La locura," p. 1147.

[78] Ayala, p. 329.

[79] Valle-Inclán, Luces, p. 137.

[80] Valle-Inclán, Luces, p. 122.

[81] Valle-Inclán, Luces, pp. 60-61.

[82] Carlos Arniches, "El casto don José," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), IV, 345.

[83] Arniches, "Es mi hombre," p. 873.

[84] Arniches, "La condesa," p. 834.

[85] Arniches, "Badanas," p. 1003.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

QUINTO CAPÍTULO

EL LENGUAJE Y LA LITERATURA POPULAR EN LAS TRAGEDIAS GROTESCAS Y LOS ESPERPENTOS

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El lenguaje y la literatura popular en las obras de Arniches y Valle-Inclán

La crítica literaria de las últimas décadas ha señalado repetidamente la importancia adjudicada por Arniches y Valle-Inclán al lenguaje popular y, como veremos más adelante, sus esfuerzos por adaptar y modificar los rasgos más distintivos del lenguaje popular a las necesidades expresivas de sus producciones. En el presente capítulo no pretendemos analizar minuciosamente los paralelismos lingüísticos existentes entre la obra de dichos autores, sino más bien establecer una preocupación común por la esencia del lenguaje dramático, la admiración por el habla popular que ambos autores comparten y los esfuerzos que realizaron para transformar e integrar el lenguaje popular dentro de la estructura total de sus respectivas producciones.

Arniches y Valle-Inclán, alicantino el primero y gallego este último, comparten con otros autores nacidos fuera del litoral castellano una devoción hacia la lengua, una agudeza lingüística y un mayor grado de conciencia de las formas del retoricismo y degradación idiomática prevalente en el lenguaje popular del Madrid de fines de siglo diez y nueve y principios del veinte. Es imposible, como señala Díaz Plaja, que pase desapercibida la preocupación por el lenguaje de Unamuno, Azorín, Machado, Valle-Inclán, Marquina, Arniches y otros autores que no son castellanos:

> No deja de ser curioso que, los dos inventores máximos de la Castilla "retórica"--Ricardo León y Eduardo Marquina--nacieran en Cataluña. Ni que sea un alicantino, como Carlos Arniches, quien paladea primero y reconstruye artísticamente después el habla de la plebe castiza de Madrid.[1]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En Valle-Inclán la preocupación por el lenguaje se manifiesta en obras escritas durante cada una de las etapas de su producción literaria y en sus declaraciones, entrevistas y conferencias. Según Valle-Inclán, el lenguaje literario se encuentra estancado en los cauces de una literatura "formalista" que precluye todo esfuerzo de creación colectiva y que, desafortunadamente, no representa adecuadamente la realidad española:

> Ya no somos una raza de conquistadores y de teólogos, y en el romance alienta siempre esa ficción. Ya no es nuestro el camino de las Indias, no son españoles los Papas, y en el romance perdura la hipérbole barroca imitada del viejo latín cuando era soberano del mundo. . . . Nuestra habla, en lo que más tiene de voz y de sentimiento nacional, encarna una concepción del mundo, vieja de tres siglos. En el romance de hogaño no alumbra una intuición colectiva, conciencia de la raza dispersa por todas las playas del mar, poblando siempre en las viejas colinas. El habla castellana no crea de su íntima substancia el enlace con el momento que vive el mundo. No lo crea, lo recibe de ajeno.[2]

En este sentido el lenguaje de la época es tan inadecuado como la concepción trágica del héroe dramático para expresar los conflictos del hombre español contemporáneo. Es por tanto necesario devolver la sencillez original del lenguaje inspirada e íntimamente unida a la vida del pueblo:

> Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra, cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora. . . . Desterremos para siempre aquel modo castizo, comentario de un gesto desaparecido con las conquistas y las guerras. Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del porvenir. Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir.[3]

El interés de Valle-Inclán por el habla coloquial y la lengua popular (no sólo de España sino también de Hispanoamérica) se manifies-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ta ya en sus primeras producciones acumulando infinidad de expresiones y palabras de carácter popular utilizadas por todas las clases sociales. Incluso los breves artículos de costumbres publicados en México en 1892 muestran, como señala Bermejo Marcos, su interés por las posibilidades expresivas del lenguaje popular:

> Que vio desde muy temprano grandes posibilidades en el empleo de términos de caló, gitanismos y expresiones consideradas antes que el como "materiales innobles" para una lengua correcta y, elegante, parece probarlo el que nos tropecemos con no pocos en estos primeros artículos.[4]

El esperpento, en tanto constituye un medio expositivo de las incongruencias y crueles realidades que confronta el hombre español, dictamina que se eliminen las suntuosidades lingüísticas en favor del lenguaje estridente, pintoresco y plebeyo. Sin embargo, Valle-Inclán al igual que Arniches, no acepta incondicionalmente el material lingüístico que le ofrece la literatura popular y el diálogo cotidiano de las calles y cafés del Madrid de la época. En su obra los más acertados giros del habla popular son adecuadamente intercalados con vocablos de distinta procedencia (hispanismos, arcaísmos, argot y galicismos) obteniendo así una versión personalísima del lenguaje popular que exprese acertadamente su visión de la sociedad española de la época. El autor en una conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1910, establece claramente la importancia del lenguaje popular en la obra literaria:

> Yo puedo deciros que llené mis alforjas por los caminos de las dos Castillas. Entrando en las ventas, y calentándome en las cocinas y durmiendo en los pajares. Tales fueron las Universidades donde aprendí los más expresivos y sonoros vocablos y el modo de usarlos, que es lo más esencial, y las imágenes y las comparaciones, y los adjetivos sin antecedentes literarios. Porque la primera virtud del estilo es que se parezca al estado hablado, como quería Montaigne. En el habla del labriego está el espíritu de nuestra lengua, y no en los clásicos que vivieron latinizando e italianizando.[5]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Su contemporáneo Miguel de Unamuno había señalado asimismo la importancia del lenguaje popular en la producción del autor de los esperpentos:

> ¿Lengua? Si la llamara lengua, podría creerse que me refiero a su característica malidecencia. Malidecencia teatral, libre del veneno que da la envidia. Lenguaje tampoco me gusta. Mejor acaso llamarle "idioma" o "dialecto." Entendidos estos dos términos a derechas, en su originaria significación: "idioma," propiedad; "dialecto," lenguaje coloquial. Porque Valle-Inclán se hizo, con la materia del lenguaje de su pueblo y de los pueblos con los que convivió, una propiedad--"idioma"--suyo, un lenguaje personal e individual. Y como le servía en su vida cotidiana, en su conversación, era su "dialecto," la lengua de sus diálogos y de sus monólogos. La lengua imperial y la más original se hace idioma cuando el que la usa se la apropia, se la personaliza, y se hace dialecto cuando es de veras hablada.[6]

La producción dramática de Arniches, desde las iniciales producciones del género chico hasta las tragedias grotescas, se caracteriza por un deliberado y eficaz esfuerzo por incorporar en sus obras las expresiones, pronunciación y características más distintivas del lenguaje popular. Sin embargo, al igual que Valle-Inclán, Arniches no se limita a transcribir pasivamente el lenguaje del pueblo, sino que lo transforma creando en el proceso un nuevo modo de hablar que, dado el éxito de sus obras, es posteriormente transmitido y asimilado por el público en un proceso circular que va del pueblo al autor y del autor al pueblo:

> El madrileño de hoy es un producto típicamente arnichesco; tan grande ha sido su poder creador. Dió a la escena española un modo de comedia que muchos tratan de imitar estérilmente.[7]

Los estudios críticos sobre la producción de Arniches (Ros, Portillo, Torrente Ballester, McKay, Monleón, etc.) han señalado la agudeza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Arniches como observador imparcial de las costumbres y, en particular, el lenguaje de las clases populares para, al igual que Valle-Inclán, desarrollar su personalísimo lenguaje dramático:

> Este lenguaje popular artificial en una versión deformada recargada y caricaturesca del auténtico, preparada especialmente para ser contemplada por un público burgués; pero al ser justamente una forma depurada y artística del habla real, es acogida como verdadero paradigma de ésta por la clase popular, que la hace suya incorporándola definitivamente a su propia expresión.[8]

En una entrevista con Wenceslao Fernández Flores el autor mismo estableció la observación del pueblo como base de su madrileñismo y fuente valiosísima en la concepción de sus personajes dramáticos:

> En la vida real. Yo paseo frecuentemente por barrios extremos, por calles que seguramente usted, que lleva en Madrid poco tiempo, no conocerá todavía. Voy a ver salir de la fábrica a las cigarreras . . . ; entro en alguna taberna . . . al principio mi presencia extraña. Después los mismos taberneros favorecen mis propósitos. . . . Invariablemente la clientela me toma por un empleado del Ayuntamiento. Les oigo y paso ratos felicísimos. ¡Si pudiese traer al teatro a muchos de esos sujetos con toda su viva originalidad![9]

Este aspecto de la producción de Arniches le separa, incluso en sus producciones del género chico, de los saineteros más destacados de la época y, en sus obras más logradas alcanza un nivel de deformación y estilización del lenguaje inalcanzado por otros autores de promoción popular que cultivaron dicho género:

> . . . sería equivocado adscribir el teatro de Arniches a la misma clase que el de los saineteros andaluces. Existen diferencias fundamentales que afectan, ante todo, al lenguaje y a la actitud del dramaturgo. El lenguaje de los Quintero es realista: procede de la observación; el de Arniches es el resultado de una deformación o estilización aparente sobre elementos reales observados. En segundo lugar, los hermanos Quintero escriben sin trastienda, con vacua sencillez, en tanto que las piezas de más inecua apariencia de Arniches encierran un amargo sentimiento crítico que le acercaría a los miembros de la generación del '98.[10]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Existe por consiguiente un peculiar modo de hablar común a los varios segmentos de las clases populares del Madrid de la época que Arniches y Valle-Inclán, agudísimos observadores del pueblo español y sus costumbres, utilizan en sus tragedias grotescas y esperpentos:

> Ese modo, general entre artistas, escritores, bohemios, era, según Baroja, cínico y golfo. Voz de la calle, achulada y maltrecha, voluntariosamente alejada de las normas de la pulcritud. Pero esta lengua no era solamente de estos grupos noctámbulos y de sus ocasionales interlocutores en las tabernas y buñolerías o en la cárcel. Todo el país estaba atacado por ella, por la actitud espiritual o sociocultural que ese estado de lengua representa.[11]

Esta lengua popular, representativa de lo que Zamora Vicente denomina la "condición madrileña," adquiere en Valle-Inclán un mayor grado de superación artística expresiva de la visión deforme de diversos elementos de la realidad social española. Según Zamora Vicente, el lenguaje popular nacido en las lindes vulgares del género chico se proyectó en tres diferentes direcciones en la literatura española:

> Una, detenida en su ambiente más humano, más próximo, un ambiente en el que aun funcionan, en ocasiones rígidamente, los pudores, el sentido de las limitaciones y de su aspecto social. Este es el caso de la tragedia grotesca de Carlos Arniches. Otra trayectoria, la segunda, que se ha complacido en la impericia, en la fácil deformación lingüística, el retruécano y el chiste superficiales, juego de palabras inmediato del que no sale más que un ingenio muy a flor de piel y que habla de circunstancias vecinas: la astracanada de P. Muñoz Seca. Y una tercera rama, la que nos interesa, la que seguirá interesándonos, la que ha logrado superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social, es decir, transformada en espacio humano y no en una provincia limitada: el esperpento.[12]

La progresiva evolución del arte dramático de Valle-Inclán para expresar las contradicciones de la sociedad española y, como previamente mencionamos, los profundos dramas existenciales evidentes en todos los niveles del Madrid de la época dictaminan la creación de un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lenguaje que exprese adecuadamente tales realidades. Sin embargo, el desarrollo de este lenguaje no implica, en ningún sentido, un relajamiento del estricto rigor de perfección estética que caracteriza sus previas obras:

> Emplea términos castizos, chulescos, de argot, pero siempre manteniéndose en un rigor literario asombroso. Busca la palabra exacta para la deformación que desea conseguir: en verdad se trata de un extraño sentido de la exactitud. Pero la impresión estética producida es de una eficacia sorprendente. Se hace notar también que esta técnica teatral es una especie de intuición de las modernas teorías de la distanciación," propuesta por Brecht, salvando . . . claro es, las correspondientes declaraciones.[13]

El lenguaje en las tragedias grotescas y los esperpentos

En páginas anteriores señalamos que las tragedias grotescas y los esperpentos, siguiendo la trayectoria del grotesco contemporáneo, intentan expresar el conflicto entre la posición y comportamiento social del personaje y su realidad más íntima. Esta dualidad conflictiva del hombre contemporáneo es expresada mediante un constante juego de contrastes, bruscas transiciones del humor al dolor, repentinos cambios de suerte y, de mayor importancia en el presente capítulo, un modo de hablar que combina expresiones y giros populares con un lenguaje intencionalmente cursi y refinado que refleja adecuadamente el carácter tragicómico de la realidad del hombre contemporáneo.

La contraposición de elementos, situaciones y actitudes son expresadas, como señala Risco, mediante una total nivelación de las jerarquías lingüísticas:

> Asimismo en los diálogos, reyes y nobles, como veremos, hacen uso de giros de este tenor. Más también, inversamente, las gentes del pueblo unen a sus vulgarismos y voces de germanía frases del más clásico retoricismo académico. Hay, pues, una completa nivelación de las jerarquías lingüísticas en un conjunto caótico de eficaz

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> efecto humorístico que contribuye a expresar la negación total del esperpento.[14]

En Las galas del difunto, por ejemplo, la vieja recadera del prostíbulo, al dirigirse al boticario, emplea combinaciones interesantísimas de palabras refinadas y populares que subrayan constantemente el carácter tragicómico de la acción y los personajes:

> La Bruja.- ¡Perro avariento, es una hija necesitada la que te implora! ¡Tu hija! ¡Corazón perverso, no desoigas la voz de la sangre![15]

En el mismo esperpento Juanito Ventolera, cuando visita a la viuda del boticario portando las ropas del difunto se expresa inicialmente con una galantería que contrasta con su comportamiento y previo modo de expresarse:

> Juanito Ventolera.- ¡Palabras, doña Terita! El difunto me ha designado por su albacea, y usted puede comprobar que no digo mentira si se digna concederme una mirada de sus bellos ojos. ¿Teme usted enamorarse, doña Terita? No lo dije usted por ese miramiento, que tendrá usted por mi parte una fina correspondencia.[16]

Y poco después se expresa con palabras que contrastan violentamente con el diálogo anterior haciendo así resaltar los aspectos más grotescos de su personalidad:

> Juanito Ventolera.- ¡Una pringue! Menda se hospeda en los mejores hoteles. Ya lo discutiremos, si usted se abeca. Sepa usted que el llorado cadáver se ha conducido con un servidor para no olvidarlo en la vida.[17]

Este contraste de dispares elementos lingüísticos se manifiesta igualmente en los monólogos de Don Friolera reduciendo, como señalan Cardona y Zahareas, toda posibilidad de un tratamiento estrictamente trágico:

> Las expresiones y el vocabulario empleados por Don Friolera reducen cualquier posibilidad heroica a una realidad ridícula. Por consiguiente, cuanto hay de grotesco en la actitud y persona de Don Friolera nace

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> del contraste entre su situación y la manera de ser expuesta. Por un lado habla de "sentencia de muerte" de que "tendrá que degollar" a su mujer, de que ésta está "irremisiblemente condenada." Pero por otro, todas sus consideraciones vienen apostilladas por la absurda interjección "¡Friolera!". . ., y por reflexiones expresadas en términos que nos llevan al polo opuesto de esa potencial angustia trágica. "¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a esa putifar? Ya me tenía la mosca en la oreja."[18]

Dichos recursos son típicamente utilizados en los sainetes de raigambre popular para lograr efectos cómicos afines a las tragedias grotescas y los esperpentos:

> Son, sin duda, recursos del sainete o de la astracanada. El teatro cómico popular siempre se ha servido de estos gruesos efectos de lenguaje para provocar la risa, fundándose en la parodia del melodrama, de la oratoria política o religiosa, de la retórica académica y de las frases hechas de todo orden. Y Valle-Inclán no sólo no ha tenido miedo de echar mano a tan toscos procedimientos, sino que ha conseguido hacerlos válidos artísticamente.[19]

En las tragedias grotescas existe asimismo un deliberado esfuerzo por deformar el lenguaje y desarrollar formas y estructuras que caractericen el carácter tragicómico de sus personajes dramáticos. Dichos personajes descartan la expresión cotidiana en busca de otra más elegante que mediante el contraste entre expresiones cultas y vulgares, delata la falta de cultura individual y facilita un proceso de autorridiculización que establece el carácter esencialmente trágico-grotesco característico de sus héroes dramáticos:

> En las mejores farsas de Arniches uniéndose lo bufo a lo patético, la vida aparece contemplada simultáneamente como la doble imagen de grandes espejos concavos y convexos. Lo sublime se deforma caricaturalmente; lo desdeñable corrige su mismo contorno y se engrandece. El juego escénico, intercambiando esas imágenes, hace aparecer la vida como síntesis de ellas. ¿Comedia para reír y sainete para llorar, como donosamente definía una de sus obrillas Ramón de la Cruz?[20]

En <u>La señorita de Trevélez</u>, por ejemplo, Arniches profundiza en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

realidad conflictiva que caracteriza la vida del hombre contemporáneo mediante situaciones simultáneamente trágicas y cómicas, contrastes entre la apariencia y la realidad íntima del personaje y, como elemento unificador, la presencia de un lenguaje artificiosamente cómico. En particular Florita utiliza un lenguaje afectado que hace resaltar su carácter fantochesco y al mismo tiempo imposibilita un tratamiento estrictamente trágico o la autoidentificación del espectador con la trágica realidad que confrontan los ridículos y ya ancianos hermanos. La quinta escena contiene un diálogo representativo del ficticio lenguaje que sirve para destacar el carácter grotesco de Florita:

> Numeriano.- (Con desaliento) ¡Florita!
> Florita.- (Saliendo, lo mira) ¡Pero cuán pálido!
> ¡Estás incoloro! ¿Te has asustado?
> Numeriano.- (Desfallecido) Si me sangran, no me sacan
> un coágulo.
> Florita.- Pues yo, errabunda, hace un rato que de un lado
> a otro del parterre vago en tu busca. ¿Y tu amor mío?. . . .
> Florita.- Y dime, Nume: ¿qué hacías en este paradisíaco
> rincón?
> Numeriano.- Rememórarte (aparte). Con más elegancia ni
> D'Annunzio.[21]

El lenguaje intolerable, retórico y falso contribuye, como señala Torrente Ballester, a la desrealización del personaje recordándole al lector el carácter fantochesco de la protagonista:

> . . . es su lenguaje lo que dice constantemente al espectador que aquel personaje no es una persona viva, no es más que un fantoche.[22]

La contraposición de expresiones retóricas y de un afectado refinamiento con expresiones y conceptos populares sirve para establecer en las tragedias grotescas y los esperpentos el carácter ridículo del personaje, y, en la tradición del grotesco, la duplicidad de sus acciones. Pensemos, por ejemplo, en el lenguaje de gran dramatismo utilizado por Don Friolera al descubrir la infidelidad de su esposa y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las palabras vulgares intercaladas en el mismo monólogo:

> Don Friolera.- ¡Tu mujer piedra de escándalo! ¡Esto es un rayo a mis pies! ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdad tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! ¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a Putifar?. . . . A Loreta me la solivianta ese pendejo de Pachequín. . . . Ya me tenía la mosca en la oreja.[23]

En La condesa está triste, al igual que en La señorita de Trevélez, el personaje principal utiliza un vocabulario afectado y melodramático que, al entremezclar expresiones del habla popular, establece el carácter esencialmente trágico-grotesco de la obra y los personajes. Esta dualidad se establece desde el monólogo inicial de la obra que anticipa el tono burlesco que predomina en la obra:

> Mila.- . . . ¡Ah Pancho, Pancho! ¡Tú has traído a mi vida las horas más felices, las mañanas más dulces, las medias noches más tiernas! Y digo "medias noches" porque no estamos juntos más que hasta la una. Tu amor me sabe a gloria, porque es tuyo y porque además lo perfuma el misterio. Nadie, absolutamente nadie lo conoce en Madrid. Solamente sabemos de él tú y yo, Dios y Saturnina, una doncella más discreta que una pared maestra, que, siendo maestra, parece no saber nada.[24]

Arniches complementa el afectuado lenguaje de la protagonista con un melodramatismo totalmente inadecuado a su edad, posición social y relaciones amorosas. En este sentido el comportamiento de Mila al recibir la visita de su joven enamorado es representativo del melodramatismo de numerosos personajes de las tragedias grotescas:

> Mila.- Aguarda, aguarda (Se pinta los labios, se arregla el pelo, agitada y temblorosa) Dáme esa flor, pon otra en el vaso. . . . Arregla ese almohadón. . . . Entorna. . . . ¡Menos luz, por Dios menos luz! (Se sienta en una postura indolente). . . . (Tendiéndole ambas manos) ¡Paco! ¡Oh Paco! ¿Tú?
> Paco.- (Estrechándoselas efusivamente) ¿No me esperabas?
> Mila.- No; por eso me sorprendes en una "neglise" tan íntima,
> Paco.- ¡Íntima y encantadora!
> Mila.- Perdona.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Paco.- ¡Por Dios!. . . . Pero es que me dijo Satur que viniese . . ., y yo . . .
> Mila.- No creí que vinieras tan pronto.[25]

En general, Arniches mantiene en sus situaciones un ambiente de aparente comicidad en que la graveded de la situación contrasta con el diálogo de los personajes. En este sentido las palabras de McKay sobre la tragedia grotesca Es mi hombre son fácilmente generalizables a las otras tragedias grotescas e incluso a varios de los sainetes escritos durante la segunda época de su producción literaria:

> The gravity of the situation argues for a serious and solemn dialogue, but quite the reverse occurs. Arniches superimposes upon the action a lighthearted tone which ensues from comments that Antonio makes about his miserable plight, comments which conceal the hero's internal anguish in much the same way that the grotesque mask he must wear as a walking advertisement hides his humiliation, and the air of valor he must assume as a bouncer is a masquerade for his fears.[26]

El afectado lenguaje que Don Antonio adopta al asumir su posición de "hombre valiente" transforma, mediante la deformación del lenguaje, escenas de gran tensión para el pusilámine protagonista en risibles escenas típicas del sainete popular:

> Don Antonio.- Inestimable contertulio, ruégole que con las más discreta sordomudez tenga la amabilidad de movilizarse . . .
> Jugador.- ¿Qué he hecho yo?
> Don Antonio.- Tratar de engrosar sus ingresos dando a sus amables posturas en la mesa de juego unos leves impulsos fraudulentos con la manga, con el objeto benéfico de arriesgar dos y que apoquinen cinco.[27]

Los esperpentos y las tragedias grotescas, mediante el contraste entre la expresión grandilocuente de funcionarios oficiales y sus evidentes limitaciones y motivación personal, exponen la falta de autenticidad y corrupción predominante en las esferas dirigentes del país. El diálogo altisonante de los militares en la penúltima escena de La hija del capitán representa la contradicción entre la conducta y decla-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

raciones oficiales y la corrupción general que atenta a través de estas declaraciones encubrir la corrupción que motiva el desenlace de la obra:

> Mi general, la familia militar ha visto con dolor, pero sin asombro, removerse la sentina de víboras y asestar su veneno sobre la honra inmaculada de su Excelencia. Mi general, la familia militar llora con viriles lágrimas de fuego la mengua de la Patria. Un príncipe de la milicia no puede ser ultrajado, porque son uno mismo su honor y el de la Bandera.[28]

Y Saturiano, héroe dramático de El señor Badanas, utiliza este lenguaje para encubrir la corrupción oficial de que participa.

> Saturiano.- . . . tiéndanse de un extremo a otro de España los hilos que transmitan la vigorosa idea de que el bien público sólo se logrará con el acatamiento a la autoridad y el respeto al superior jerárquico. Lo contrario sería una revolución de clases que nos llevaría al caos, y dicho lo de la revolución . . . a coger las trincheras . . . a coger los sombreritos y a decirle a Carrascosa que cumpliré con mi deber sin que me importen sus baladronadas. He dicho.[29]

En conclusión, Arniches y Valle-Inclán comparten una común fuente de inspiración (los sainetes de la época y el diálogo de las clases populares de Madrid) que cuidadosamente reelaboran para expresar las contradicciones de la sociedad española de la época y la problemática existencial del hombre contemporáneo.

La literatura popular

En páginas anteriores hicimos referencia a la frecuencia con que Valle-Inclán, al igual que otros autores influidos por las corrientes estéticas de principios de siglo, integró en sus obras temas y recursos estilísticos previamente utilizados en la producción literaria de otros autores. Desde que Julio Casares publicó su Crítica Profana, la crítica literaria ha producido numerosos estudios que intentan estable-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cer la presencia de posibles plagios y, en otros casos, esclarecer el proceso utilizado por Valle-Inclán para integrar en sus obras los recursos estilísticos de otros autores. Estos elementos de obras ajenas (D'Annunzio, Merimée, Espronceda, Ciro Bayo, el Dr. Alte, los cronistas de la conquista americana, etc.) son redondeados por el autor con exquisito tacto entremezclando lo ajeno con lo propio para lograr lo que Zamora Vicente denomina una nueva realidad libresca:

> Las denuncias de Julio Casares siguen en pie como tales testimonios, aunque no puedan ser válidos como acusación a palo seco. Pero demuestra palpablemente que Ramón del Valle-Inclán no era hombre entregado totalmente a la fabricación imaginativa, sino que era libresca su inspiración, ante todo y sobre todo libresca. Vivía inmerso en literatura, en literatura ajena añadamos. De ahí la copiosa, abrumadora imaginería literaria que llena sus escritos, que plantea problemas innúmeros, y que solamente en la máxima madurez, e incluso para burlarse de ella, pasa a un segundo plano, y eso, en muchas ocasiones para ser situada por otra visión, también literaria aunque de otro signo, arrabalera, desgarrada, tristeza máxima del que se siente desengañado de los orales de la fama.[30]

Esta tendencia a utilizar elementos ajenos puede ser atribuible a la íntima relación de Valle-Inclán con los elementos bohemios y populares que frecuentaban los cafés del Madrid de la época, y a la impresión que causaban en el autor la temática y expresiones de las populares obras del género chico que, como señala Sainz de Robles, se expandían con vertiginosa velocidad por todas las esferas de la sociedad española:

> El género chico pidió expresión musical al alma del pueblo. Al día siguiente de cada estreno, las señoritas al piano, los ciegos músicos por las calles, las sirvientas a voz en grito en las cocinas, los horteros de comercio, tocaban, berreaban, silbaban, tarareaban, la canción tal o la tonada cual de la obrilla. A la semana eran conocidas en toda España.[31]

Existe en las obras del género chico una tendencia a someter temas tradicionalmente trágicos a un tratamiento esencialmente burlesco

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que, además de restarle seriedad, reduce los conflictos del hombre español a situaciones tragicómicas:

> Figuras de traza esperpéntica abundaban, de seguro, en el Madrid finesecular. Madrid mismo era un inmenso "esperpento," entre otros motivos, porque el género chico, que alcanzaba ya su auge, se complacía en tratar, bajo formas desenfadadamente bufas, clásicos temas dramáticos de celos, sórdido dolor y hambre, sin el menor asomo, naturalmente de patetismo. Al contrario, el género chico cumplió la función de eludir lo dramático de la vida, la vida aquella de la España que marchaba al desastre a compás de pasodoble con ilustraciones de chotís y polca.[32]

Las producciones del género chico, dentro de cuya tradición se desarrolla la producción del joven Arniches, se caracterizan por una marcada tendencia a la transformación del lenguaje popular que, como mencionamos, se manifiesta en las obras de Arniches y Valle-Inclán con marcada distinción:

> Un léxico que busca constantemente la expresión metafórica, que encuentra gracia en determinados cultismos y los incorpora, que toma palabras del argot por contacto social y por afinidad de gusto expresivo. Y una conciencia popular que sitúa al lado del cultismo la cortesía; que teme la pérdida de unas virtudes tradicionales, castizas, un tanto vagas, adscritas muchas veces a determinados festejos y actitudes.[33]

La indiscutible influencia de Arniches en la producción de los saineteros más destacados de la época, y las características más distintivas de dichas obras (elaboración del lenguaje, tratamiento burlesco de temas tradicionales) justifica inferir, puntos de contacto directos entre ambos autores al menos la presencia de un arte popular íntimamente conocido por ambos y que, como señala Zamora Vicente, no pudo pasar desapercibido totalmente por Valle-Inclán y los jóvenes escritores de la época:

> Existieron, tuvieron sus alzas y bajas vitales, y tuvieron, forzosamente, que dejar huellas en los jóvenes de entonces (el caso de Valle-Inclán), en los que estrenaban su vocación de escritor y que pasaron ese tiempo con el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> alma alerta, tensa de novedades y, afán de vivir. Es muy difícil escapar en la época de máxima plasticidad a los pesos externos. Esa literatura, canturreada o recitada por todas partes, insensiblemente casi, con una frecuencia que hoy no podemos comprender (recordemos las numerosas funciones diarias y los copiosos teatros dedicados a ellos) acabaría por hacerse un hueco ineludible, por hacerse camino, por llegar a una meta más alta que la del público municipal y medio a que se dirigía.[34]

Esta posible relación entre la obra de Valle-Inclán y los autores del género chico ya había sido aludida por Azorín en una carta escrita en 1961 a Guillermo de Torre. En dicha carta el insigne escritor urge se identifiquen los posibles puntos de contacto entre Luces de bohemia y los sainetistas del teatro Apolo:

> Deben estudiarse las concomitancias de Luces con los costumbristas del Apolo; especialmente con Arniches y su constante colaborador García Álvarez. Son notables El pobre Valbuena, El amigo Melquiades, El pollo Tejada. En éste un simpático madrileño que, por circunstancias diversas, va en un globo que cae, pasado el Estrecho, en el patio de un serrallo, poblado de huríes.[35]

El ambiente general de Luces de bohemia, sus tipos y su lenguaje evocan inmediatamente, como señala March en su estudio sobre los esperpentos, las páginas de los sainetes más conocidos de la época:

> Dos sedes: la de la golfería y la de la intelectualidad. Dos escenas de costumbres de técnica esperpéntica; la primera, por su ambiente, tipos y lenguaje, recuerda un sainete o "tragedia grotesca" de Arniches. La segunda con su escenario cubista prefigura una estética diferente de la que simbolizan los solitarios que ahí encontramos.[36]

La última escena de Luces de bohemia ejemplifica la presencia en los esperpentos de numerosas escenas que, como señala Zamora Vicente, son afines por su ambiente y lenguaje popular a las obras del género chico:

> El Chico de la Taberna.- ¿Ha heredado usted, Don Lati?
> Don Latino.- Me debían unas pocas pesetas y me las han pagado.
> Pica Lagartos.- No son unas pocas.
> La Pisa Bien.- ¡Diez mil del ala!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Don Latino.- ¿Te deben algo?
La Pisa Bien.- ¡Naturaca! Usted ha cobrado un décimo que yo he vendido.
Don Latino.- No es verdad.
La Pisa Bien.- El 5775.
El Chico de la Taberna.- Ese mismo número llevaba Don Max.
La Pisa Bien.- A fin de cuentas no lo quiso, y se lo llevó don Lati. Y el tío roña aun no ha sido para darme la propi.
Don Latino.-¡Se me había olvidado!
La Pisa Bien.- Mala memoria que usted se gasta.
Don Latino.- Te la daré.
La Pisa Bien.- Usted verá lo que hace.
Don Latino.- Confía en mi generosidad ilimitada.[37]

Este ambiente de sainete, al igual que otros elementos del teatro de Valle-Inclán, no se manifiesta repentinamente en su obra sino que es resultado de la influencia del mundo popular en todas las obras escritas durante la última época de su producción literaria:

> Hay escenas en Las galas del difunto o en La hija del capitán que nos evocan fuertemente algunas de las situaciones más repetidas en las obras de Arniches o de Muñoz Seca. En la Farsa y licencia de la reina castiza se adiverten momentos claramente zarzueleros. Incluso se sirve a menudo, como veremos, de chiste burdos, fáciles juegos de palabras, formas de lenguaje típicas de esta clase de teatro.[38]

Las confusiones y chistes del género chico contribuyen a restar importancia, a prevenir todo posible final trágico, a las difíciles situaciones confrontadas por los personajes del sainete popular. Los esperpentos y tragedias grotescas utilizan dichos recursos para crear auténticas comedias de errores que hacen resaltar el carácter grotesco del personaje, las contradicciones inherentes a su personalidad y, a imposibilitar una total autoidentificación con los sufrimientos del personaje. En este sentido la última escena de Los cuernos de don Friolera nos recuerda inmediatamente el absurdo comportamiento de los personajes en los sainetes y tragedias grotescas de Arniches:

El Coronel.- ¡Insolente!
Doña Pepita.- ¡Cierre los ojos, don Friolera!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Don Friolera.- ¡Hay sangre en mis manos!
Doña Pepita.- ¡Cierre usted los ojos so pelma![39]

Y más adelante el autor utiliza dichos recursos técnicos para disminuir el efecto trágico del asesinato de la hija de don Friolera:

Don Friolera.- ¡Envíeme vuecencia a prisiones, mi Coronel!
¡Vengo a entregarme! ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡He vengado mi honra!
¡La sangre del adulterio ha corrido a raudales! ¡Friolera!
¡Visto el uniforme del Cuerpo de Carabineros!
El Coronel.-¡Que usted deshonra con el feo vicio de la borrachera!
Don Friolera.- ¡Gotean sangre mis manos!
El Coronel.- ¡No la veo!
Doña Pepita.- ¡Es un hablar figurado, Pancho![40]

El primer capítulo de El señor Badanas ejemplifica el uso de elementos cómicos para desarrollar el ambiente de comedia de errores característico de las obras de Arniches a que previamente aludimos. El ambiente trágico-cómico que predomina en dicho capítulo sirve para establecer el carácter grotesco del héroe, hace destacar los sentimientos conflictivos de Saturiano, y previene una presentación trágica de la situación personal de Carrascosa. El diálogo entre Saturiano y los miembros de la delegación de trabajadores movidos a la acción por el estado económico y mental de Carrascosa preserva en todo momento el mismo ambiente de confusión y comicidad presente en ciertas escenas de los esperpentos:

Saturiano.- (Con gran energía). ¡Basta! (Silencio. Quedan inmovibles). Lo que yo deseo señores. . . .
Los Tres.- (Muy solícitos) Diga . . .
Saturiano.- Es decir, lo que yo debo decir a ustedes es que queden aquí sentados (se sientan los tres a tiempo). En pie. (Se levantan). Que queden aquí sentados los dos principios fundamentales de toda disciplina, que son el acatamiento y la conformidad con las órdenes superiores.
Los Tres.- Sí señor.
Saturiano.- Y ahora siéntese (Se sientan) o no se sienten. (Se levantan). Tales principios . . ., tiéndase (se quedan locos mirándose unos a otros. ¿Pero se quieren ustedes estar quietos? (Se quedan inmovibles).[41]

Fernando Almagro, entre otros, ha señalado la importancia del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

género chico en el desarrollo de las tragedias grotescas y los esperpentos, la superioridad estética de la producción de Valle-Inclán y, el significado de dichas obras en la historia de la literatura popular española:

> Valle-Inclán en Luces de bohemia eleva artísticamente de condición el sainete madrileño, lanzando batientes de sombra sobre el soleado espectáculo del perenne y desigual espíritu popular, que no puede a la cruda luz de la observación, ocultar sus lacras y, sus taras. Repárese a este respecto en un fenómeno curioso: Uno de los hechos más expresivos de la literatura española contemporánea es el ascenso del sainete: a "tragedia grotesca" por Arniches, y a "esperpento" por Valle-Inclán. En el esperpento de Valle-Inclán el sainete se transfigura plenamente, ganando extraordinaria altura, y lo que de el nace no es en puridad un género nuevo, sino un nuevo estilo, otra manera de ver el mundo: visión my personal que le inspirará a Valle-Inclán sus obras ulteriores en prosa o en verso, narrativas o teatrales.[42]

La literatura paródica:

El estado de crisis que caracteriza todos los aspectos de la sociedad española constituye uno de los temas afines a ambos autores y, en gran medida, es directamente responsable por el desarrollo de formas literarias que expresen las preocupaciones y conflictos predominantes durante la época. En este sentido dichas obras se nutren de y complementan las múltiples manifestaciones de un estado general de autocrítica de todos los aspectos de la vida de la nación:

> La presencia de lo paródico en las manifestaciones todas de la vida nacional aunque muy especialmente en lo literario y lo político es extraordinariamente atenazante. Lo encontramos por todas partes.[43]

Este trasfondo de crítica social se manifiesta en las parodias burlescas de los dirigentes públicos, instituciones y calamidades nacionales contenidas en los periódicos, revistas, y, de particular importancia en el presente estudio, en las obras del teatro popular en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que se forma Arniches y que, indudablemente, influyen la producción esperpéntica de Valle-Inclán.

Los esperpentos, y en particular Luces de bohemia, contienen innumerables alusiones a hechos y personajes de la época fácilmente reconocidos por el público para el cual Valle-Inclán, siguiendo la tradición de la literatura popular, escribió sus esperpentos. Las tragedias grotescas de Arniches, dentro de la tradición del género chico, contienen asimismo alusiones a los reyes, políticos, la Guerra Mundial, los sindicatos obreros, las huelgas obreras, etc. Sin embargo, Valle-Inclán selecciona y utiliza alusiones a personajes y hechos que simbolizan los males que agobian a la sociedad española, mientras que Arniches primordialmente utiliza dichas referencias para desarrollar sus dramas existenciales. En este sentido, el valor documental de la obra de Arniches constituye, como ha señalado García Pavón, en su conjunto una valiosísima fuente para comprender los aspectos más distintivos de la sociedad española de principios del siglo veinte:

> El día que cualquier laborioso erudito, con su miaja de psicólogo, componga el catálogo de los tipos arnichescos, se hallará que entre bromas y veras está arrancelada la sociedad burguesa y popular de su tiempo, con tal resalte o intención, que más que otros documentos literarios--ya lo he dicho en otro lugar nos darán el diapasón sensitivo, psicológico y temperamental de la sociedad que pobló España en el primer tercio del siglo en que andamos.[44]

Entre las variantes del género chico, la literatura paródica constituye, como señala Zamora Vicente, si no un antecedente directo al menos una de las múltiples fuentes de inspiración adaptadas por Valle-Inclán en sus esperpentos. La literatura paródica fundamentalmente elaboraba versiones burlescas de las obras conocidas por el público que frecuentaba los teatros de la época:

> . . . en general el procedimiento común se detenía en los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> fallos o debilidades de las obras parodiadas, a fin de poner en evidencia lo que de falso, ridículo o trasnochado encerraba la inmediata fuente de inspiración. Es decir, algo muy próximo a la deformación grotesca del esperpento, lograba a fuerza de una conciente degradación de un tozudo rebajamiento en la escala de valores.[45]

Los estrenos de dichos libretistas y compositores paródicos incluyen dramas, comedias, óperas y zarzuelas vertiginosamente escritas inmediatamente después del estreno de la producción que, en aquella ocasión, se parodiaba. Estos estrenos de obras paródicas tan del agrado del pueblo indudablemente deben haber interesado a Valle-Inclán dado el carácter esencialmente libresco de todas sus obras:

> Así es que Valle tenía la inveterada costumbre de incrustar en su obra intencionados y voluntarios recuerdos textuales de otros autores. A veces lo hacía con el fin de hacer la sátira más punzante (Los cuernos de don Friolera, Las galas del difunto, Tirano Banderas), y otras veces para ofrecer, como decía, auténtica documentación sobre épocas y ambientes no conocidos (Sonata de primavera). También es lícito pensar que a Valle le gustaba burlarse de los eruditos y despistar a los críticos miopes que con tanto afán se dedicaban a descubrir en sus obras esas fuentes directas.[46]

En este sentido Los cuernos de don Friolera, además de presentarnos una visión burlesca del tema de honor, constituye una recurrente parodia de la literatura romántica de Echegaray y sus discípulos; Las galas del difunto, versión esperpéntica del tema de don Juan, encierra una burlesca parodia del tratamiento de dicho tema en la literatura española y, finalmente, en Luces de bohemia se encuentran numerosas alusiones a obras de la época, la literatura popular (especialmente la literatura por entregas y las obras del género chico), así como diversos motivos adaptados del ámbito de la literatura mundial.

La escena décimo cuarta de Luces de bohemia, para citar un ejemplo, constituye una parodia literaria del diálogo de los sepultureros en Hamlet que subraya el absurdo total predominante en el entierro de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Max Estrella:

> Las sombras negras de Los sepultureros--al hombro las azadas lucientes--se acercan por la calle de tumbas. Se acercan.
> El Marqués.- ¿Serán filósofos, como los de Ofelia?
> Rubén.- ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?
> El Marqués.- En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes un babieca!
> Rubén.- ¿No ama usted al divino William?
> El Marqués.- En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!
> Rubén.- Todos tenemos algo de Hamletos.
> El Marqués.- Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorik.[47]

La varia y compleja humanidad de personajes que desfila por las páginas de Luces de bohemia evoca en el lector entendido innumerables capítulos de la literatura española magistralmente entretejidos con elementos de la realidad social formando una grotesca realidad expositiva de los males sociales:

> Ya señalamos que el saludo de Darío de Gadex recuerda el primer verso del 'Responso a Verlaine' y luego en boca del periodista don Filiberto, cuyas palabras recrean todo su propio pasado literario de poeta de juegos florales, se escuchan versos de 'Canción de otoño en primavera.' En otro diálogo (¡Que haya un cadáver más, sólo importa a la funeraria'!) resuena un eco irónico de Espronceda, y una aparente alusión clásica asoma (San Juan de la Cruz) cuando el chico de la taberna iva 'como la corza herida' a empeñar la capa de Max. Y nuevamente recuerdo la frase, cuya paternidad se ha discutido: 'Hay alguno de ustedes, de los que ustedes llaman maestros, que se atreve a gritar viva la bagatela. ¡Y eso no en el café, no en la tertulia de amigos, sino en la tribuna de la Docta Casa! Se dice que Max está ciego 'Como Homero y como Belisario,' palabras que parecen provenir de un verso de Victor Hugo.[48]

Los cuernos de don Friolera representa una sátira del falso sentimiento y la teatralería de numerosas obras de la época y, especialmente,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la escuela de Echegaray y sus discípulos. En particular las escenas románticas entre Doña Loreta y Pachequín constituyen, mediante la gesticulación de los personajes y la deformación del lenguaje popular, una evidente parodia de los "momentos apasionados" que los autores de dichas escuelas llevaron a sus obras. Según Pedro González es precisamente este afán de sátira moral que constituye el elemento predominante en la obra:

> Es decir el tema del honor manchado sirve más para hacerle una sátira a las tablas españolas que para fomentar clemencia hacia esposas adulteras. Los cuernos de don Friolera no es tanto la exposición humana del cornudo, como un ataque al tratamiento que este tema recibe corrientemente en el teatro nacional.[49]

La literarización, una de las técnicas predilectas por Valle-Inclán en todas sus obras, es ampliamente utilizada por los autores del género chico y, en particular, los escritores de las parodias literarias populares durante esta época. En las obras de su primera época, tomemos Las sonatas como ejemplo, los textos ajenos contribuyen a recrear el ambiente general de la obra y, por consiguiente, denotan considerable adecuación entre el sentido original del texto ajeno y la situación en que se emplea. Sin embargo, en los esperpentos existe una absoluta desproporción entre la imagen que evoca la cita o referencia intercalada y la realidad del personaje. Este es el calderoniano "mal Polonia recibe a un extranjero" exclamado por Max al llegar a la sucia cueva donde será estafado; el rubeniano "¡Padre y maestro mágico, salud!" con que Darío de Gadex saluda a Max; y el "Juventud, divino tesoro" empleado por el redactor del periódico ante la tumultuosa discusión de los modernistas.

Las tragedias grotescas, al igual que los esperpentos, contienen numerosas referencias al trasfondo social de la época, revistas y, aun-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que este aspecto no ha recibido hasta el momento el detallado análisis de sus fuentes a que han sido sometidos los esperpentos, alusiones a obras literarias conocidas por el público que frecuentaba los teatros de la época. En este sentido la primera escena de La condesa está triste constituye uno de los ejemplos más evidentes de dicha práctica y, al igual que en los esperpentos, denota una absoluta desproporción con fines burlescos entre la imagen que la fuente literaria evoca y la realidad del personaje. El delicado ambiente evocado por las referencias a la Sonatina de Darío, y el refinado lenguaje que La Condesa inutilmente trata de utilizar, contrasta con los giros populares, poniendo en evidencia, al igual que en los esperpentos, el carácter grotesco del personaje dramático:

> La condesa está sentada en su "bureau." La habitación no tiene más luz que la delicada e imprecisa que dejan penetrar los visillos azules del balcón entornado. Parece meditar, en actitud melancólica, antes de escribir en un libro. En el "bureau," junto a ella, tiene un vaso de cristal labrado, en el que se desmaya la olvidada flor de la "Sonatina" de Rubén. Se levanta el telón. La condesa está triste medita. A poco se abre cautelosamente la puerta del foro, y por entre las cortinas elegantes asoma la cara fina y picaresca de una Doncellita irreprochable, y luego, la de un Criado de aristocracia librea.
>
> Doncella.- ¡La condesa está triste!
> Criado.- ¡Qué tendrá la condesa. . .!
> Mila.- Nada. No se me ocurre nada que añadir al pensamiento que imagine junto a él ayer tarde cuando al merendar me dió un bocadillo en el . . . (Rubor me da recordarlo) en el bar Anita. Helo aquí (lee) "El amor no tiene edad ni hora y, como niño travieso, lo mismo juguetea en los brazos de una adolescente que de una otoñal."[50]

En conclusión, el género chico y especialmente las parodias literarias, dada su gran popularidad durante principios de siglo, representa una común influencia en la temática y estética de las tragedias grotescas y los esperpentos. En este sentido las palabras de Zamora Vicente sobre la influencia de dichas obras en la producción de Valle-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Inclán son aplicables a la obra de Arniches que se formó y inició su producción literaria como autor de sainetes populares:

> Pero si quiero señalar la presencia de un arte secundario (pero arte, materia cotizable y viva) en los años de su formación y de su segunda juventud, que forzosamente, ha de haberle dejado huellas, hábitos, siquiera el acostumbrar su habla y su mirada, y su contorno, a los gestos y expresiones, e incluso al ángulo visual que tales obrillas producían. Es un ademán del tiempo, al que es inútil intentar sustraerse. En un hombre como Valle-Inclán, tan dado a la visión libresca del mundo no sería posible acabar por encontrarle esa vena en su faena esperpéntica?[51]

Esta tendencia a la estilización paródica, y el uso de recursos del teatro popular empleados por Valle-Inclán en los esperpentos, nos recuerda la producción de Arniches y, en particular, sus obras del género chico:

> Del mismo modo Valle-Inclán se decide a elaborar piezas que signifiquen verdaderas parodias del teatro sainetero, costumbrista, popular. Hay escenas en Las galas del difunto o en La hija del capitán que nos evocan fuertemente algunas de las situaciones más repetidas en las obras de Arniches o de Muñoz Seca.[52]

La influencia del autor de las tragedias grotescas en Valle-Inclán puede ser atribuida indirectamente a la popularidad y influencia de Arniches en las obras de los autores del género chico y, directamente, a la familiaridad de Valle-Inclán con su obra, al menos desde 1899. En dicho año Valle-Inclán aceptó el encargo de la Editorial de J. García de transformar La cara de Dios, drama de costumbres populares de Arniches estrenado el 28 de noviembre de 1899 en Madrid. Por la adaptación de dicha obra Valle-Inclán recibió cincuenta pesetas por cuaderno escrito, cifra que, como señala Sabell, era excesiva para la época, especialmente dada la tradicional renumeración económica de la literatura en España.[53] El interés de convertir en novela por entregas un drama del ya famoso Carlos Arniches contribuyó, indudablemente, a deter-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

minar la cantidad estipulada en el contrato. La carta de Arniches a Valle-Inclán fechada el 27 de diciembre de 1899 y incluida por Sabell en su edición de La cara de Dios sugiere familiaridad entre ambos autores y, por extensión, que Valle-Inclán conocía su obra y le respetaba lo suficiente por solicitar su permiso para adaptar dicha obra:

> Señor D. Ramón del Valle-Inclán.
>
> Mi distinguido amigo. Desde luego puede usted contar con mi autorización para hacer una novela de mi modesta obra La cara de Dios. Y honrándome mucho con ella aprovecho esta ocasión para reiterarle la seguridad de mi afecto.[54]

En su adaptación del drama de Arniches, Valle-Inclán entrelaza elementos literarios de distinta procedencia y aspectos de la realidad social en que se desarrolla la obra. Sin embargo, y aunque el propósito del presente estudio no es valorizar el mérito estético de dicha obra, es necesario mencionar que la motivación principal de Valle-Inclán en esta ocasión era obtener dinero sin preocuparse por la verosimilitud del argumento, el desarrollo de la trama, ni la integración armónica de técnicas estilísticas.

En conclusión, Arniches y Valle-Inclán, comparten y utilizan en sus obras recursos de la literatura popular de la época y, en cierto sentido, se suman a la tradición de dicha literatura transformando y elevando a un nuevo nivel de perfección artística las técnicas utilizadas en el género chico, las obras paródicas y la literatura por entregas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Notas al quinto capítulo

[1] Guillermo Díaz-Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Gredos, 1965), p. 71.

[2] Antonio Risco, La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico" (Madrid: Gredos, 1966), p. 169.

[3] Risco, p. 170.

[4] Manuel Bermejo Marcos, Valle-Inclán: introducción a su obra (Salamanca: Anaya, 1971), p. 53.

[5] Una conferencia de Valle-Inclán, 1910, citado en Díaz-Plaja, p. 54.

[6] Guillermo de Torre, La difícil universalidad española (Madrid: Gredos, 1965), p. 132.

[7] E. M. del Portillo, "Prólogo biográfico-crítico: Carlos Arniches, el hombre-el autor," en Carlos Arniches: Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), II, 30.

[8] Manuel Seco, Arniches y el habla de Madrid (Madrid: Alfaguara, 1970), p. 20.

[9] Entrevista con Wenceslao Fernández Flores, ABC (Madrid), 14 de abril de 1917.

[10] Gonzalo Torrente Ballester, Panorama de la literatura española contemporánea (Madrid: Guadarrama, 1956), p. 132.

[11] Vicente Ramos, Vida y teatro de Carlos Arniches (Madrid: Alfaguara, 1966), pp. 14-15.

[12] Alonso Zamora Vicente, La realidad esperpéntica (Madrid: Gredos, 1969), pp. 135-36.

[13] Rafael Conte, "Valle-Inclán y la realidad," Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 53-54.

[14] Risco, p. 172.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[15] Ramón del Valle Inclán, Martes de Carnaval (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), p. 25.

[16] Valle-Inclán, pp. 49-50.

[17] Valle-Inclán, p. 51.

[18] Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán (Madrid: Castalia, 1970), p. 123.

[19] Risco, pp. 216-17.

[20] Juan Chabás, Literatura española contemporánea(1898-1950) (La Habana: Cultural, 1952), p. 135.

[21] Carlos Arniches, La señorita de Trevélez (Madrid: Taurus, 1967), pp. 151-52.

[22] Gonzalo Torrente Ballester, Teatro español contemporáneo, 2da. ed. (Madrid: Guadarrama, 1968), pp. 77-78.

[23] Valle-Inclán, pp. 77-78.

[24] Carlos Arniches, "La condesa está triste," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), III, 882.

[25] Arniches, "La condesa," p. 847.

[26] Douglas R. McKay, Carlos Arniches (Nueva York: Twayne Publishers, 1972), p. 92.

[27] Carlos Arniches, "Es mi hombre," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), II, 907.

[28] Valle-Inclán, Martes, p. 227.

[29] Carlos Arniches, "El señor Badanas," Teatro completo (Madrid: Aguilar, 1948), III, 946.

[30] Alonso Zamora Vicente, Valle-Inclán: novelista por entregas (Madrid: Taurus, 1973), pp. 55-56.

[31] F.C. Sáinz de Robles, El teatro español: Historia y antología (Madrid: Aguilar, 1943), VII, p. 68.

[32] Melchor Fernández Almagro, Vida y literatura de Valle-Inclán (Madrid: Taurus, 1966), p. 15.

[33] Francisco López Estrada, "Notas del habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Carlos Arniches," Cuadernos de literatura contemporánea, 9-10 (1943), 261-72.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[34] Zamora Vicente, pp. 23-24.

[35] Torre, pp. 140-42.

[36] María Eugenia March, Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán (Madrid: Castalia, 1970), pp. 98-99.

[37] Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia (Madrid: Espasa-Calpe, 1973), pp. 168-69.

[38] Risco, p. 106.

[39] Valle-Inclán, Martes, p. 162.

[40] Valle-Inclán, Martes, p. 164.

[41] Arniches, "Badanas," p. 946.

[42] Fernández Almagro, pp. 189-90.

[43] Pedro Laín Entralgo, La generación del '98 (Madrid: Espasa-Calpe, 1956), p. 159.

[44] Francisco García Pavón, "Arniches, autor casi comprometido," en Carlos Arniches: Teatro, ed., José Monleón (Madrid: Taurus, 1967), p. 52.

[45] Zamora Vicente, p. 26.

[46] Allen W. Phillips, Temas del Modernismo hispánico y otros estudios (Madrid: Gredos, 1974), pp. 153-54.

[47] Valle-Inclán, Luces, p. 158.

[48] Phillips, pp. 154-55.

[49] Pedro A. González, estudio sobre los esperpentos, citado en Díaz-Plaja, p. 241.

[50] Arniches, "La condesa," pp. 821-22.

[51] Zamora Vicente p. 54.

[52] Risco, p. 106.

[53] Domingo García-Sabell, Prólogo, La cara de Dios, por Ramón del Valle-Inclán (Madrid: Taurus, 1972), p. 17.

[54] García-Sabell, p. 31.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Conclusión

Las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán constituyen dos de las múltiples manifestaciones del grotesco en el arte y la literatura española de las primeras décadas del siglo veinte. Cronológica, temática y estilísticamente la producción de ambos autores coincide con la general evolución del arte europeo de principios del siglo veinte hacia nuevas formas estéticas que expresen las contradicciones y conflictos del hombre y la sociedad contemporánea.

La rica tradición del grotesco español, una de las fuentes de inspiración de los nuevos movimientos estéticos europeos, la influencia directa o indirecta de la literatura y el arte mundial, la evolución autónoma del arte de ambos autores y, de gran importancia para establecer paralelismos entre ambos autores, las condiciones político-sociales vigentes en España contribuyen significativamente al desarrollo de la crítica social, la temática existencial y la perspectiva tragicómica evidente en la producción de ambos autores.

Los esperpentos y las tragedias grotescas constituyen un valiosísimo mosaico de las costumbres y creencias de la sociedad española de principios del siglo veinte y, representan uno de los más logrados esfuerzos por expresar las múltiples formas de inautenticidad, corrupción y la general decadencia de dicha sociedad. Arniches y Valle-Inclán comparten y utilizan en su obra recursos de la tradición literaría popular, transformando y elevando a nuevos niveles de perfección estética las técnicas utilizadas por los autores del género chico, parodias litera-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rias y la literatura por entregas.

En conclusión, los esperpentos y las tragedias grotescas evidencian la preocupación de Arniches y Valle-Inclán por los males políticos y sociales que aquejan a la sociedad española, presentan una visión crítica de las clases constituitivas de dicha sociedad, y, finalmente, contienen una profunda temática existencial.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Bibliografía

I. Bibliografía General

Acevedo, Evaristo. Teoría e interpretación del humor español. Madrid: Editora Nacional, 1966.

Alfonso, José. Siluetas literarias. Valencia: Prometa, 1967.

Almagro, Antonio. Constantes de lo español en la historia y en el arte. Madrid: Imprenta Huertas, 1956.

Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1965.

Alonso, Dámaso. Poetas españoles contemporáneos. Madrid: Gredos, 1965.

Ambruzzi, Lucio. "Goya altraverso Ramón." Convivium, I (1929), 724-27.

Amorós, Andrés. La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala. Madrid: Gredos, 1972.

Anderson, Farris. Alfonso Sastre. Nueva York: Twayne Publishers, 1971.

Annis Alley, Melissa. El teatro español: Las épocas en el desarrollo del drama. Madrid: Blass, 1934.

Arroniz, Othon. La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Madrid: Gredos, 1969.

Asencio, Eugenio. Itinerario del entremés. Madrid: Gredos, 1965.

Ayala, Francisco. España y la cultura germánica y España a la fecha. México: Gráfica Menher, 1968.

----------. El escritor y su imagen. Madrid: Guadarrama, 1975.

----------. La novela: Galdós y Unamuno. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Azaña, Manuel. La invención del Quijote y otros ensayos. Madrid: Espasa Calpe, 1934.

Baquero Goyanes, Mariano. "Realismo y utopía en la literatura española." Studi Ispanici, I (1962), 7-28.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

----------. Perspectivismo y contraste de Cadalso a Pérez de Ayala. Madrid: Gredos, 1963.

Barja, César. Libros y autores contemporáneos. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1964.

Battestessa, Ángel J. Poetas y prosistas españoles. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1943.

Beaumont, Cyril W. Puppets and the Puppet Stage. Londrés: Studio Publications, 1958.

Benítez, Claros Rafael. Visión de la literatura española. Madrid: Rialp, 1963.

Bentley, Eric. The Playright as Thinker: A Study of Modern Theatre. Nueva York: Noonday Press, 1955.

Bergson, Henri Louis. Le Rire: Essai sur la signification du comique. París: F. Alcan, 1924.

Bishop, Thomas. Pirandello and the French Theatre. Nueva York: New York University Press, 1960.

Bleiberg, Germán y Julián Marías, eds. Diccionario de literatura española. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Bleznick, Donald W. Quevedo. Nueva York: Twayne Publishers, Inc., 1972.

Borel, Jean Paul. El teatro de lo imposible. Madrid: Guadarrama, 1966.

Brown, Gerald G. A Literary History of Spain: The Twentieth Century. Nueva York: Barnes and Noble, 1972.

Budel, Osar. Pirandello: Studies in Modern European Thought and Literature. Nueva York: Hillary House, 1966.

Bueno, Manuel. Teatro español contemporáneo. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1909.

Campos, Jorge. Teatro y Sociedad en España (1780-1820). Madrid: Moneda y Crédito, 1969.

Cansinos-Assens, Rafael. Poetas y prosistas del novecientos. Madrid: América, 1919.

Carballo, J. El teatro del humor en España. Madrid: Editora Nacional, 1966.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Casares, Julio. Crítica Profana. Madrid: Imprenta Colonial, 1916.

Castagnino, Raul H. Imágenes modernistas. Buenos Aires: Nova, 1967.

Cejador y Frauca, Julio. Historia de la lengua y la literatura castellana. Madrid: Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1919. Vol. X.

Cela, Camilo José. Cuatro figuras del '98. Barcelona: Aidos, 1961.

Chabás, Juan. Literatura española contemporánea (1898-1950). La Habana: Cultural, 1952.

Claraso, Noel. Biografía del humor y del mal humor. Barcelona: Jarnés, 1947.

Clavería, Carlos. Temas de Unamuno. Madrid: Gredos, 1970.

Corrigan, Robert W., ed. Comedy: Meaning and Form. San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965.

----------. Theatre in the 20th Century. Nueva York: Grove Press, 1963.

D'Amico, Silvio. Il teatro dei fantocci. Firenze: Vallecchi Editore, 1920.

Díaz-Plaja, Guillermo. Modernismo y generación del '98. Madrid: Gredos, 1951.

----------. Estructura y sentido del novecientos español. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

Díez-Canedo, Enrique. Conferencias de extensión universitaria dadas en el aula magna de la Universidad de Chile en el cuarto trimestre de 1927. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1928.

----------. El teatro y sus enemigos. Buenos Aires: Ver, 1963.

Díez del Corral, Luis. La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid: Gredos, 1974.

Dillingham, Marjorie Carter. Social Theatre in Contemporary Spain. Tesis doctoral 1970. Florida: Florida State Univeristy, 1970.

Enck, J., E. Forter, y A. Whitley, eds. The Comic in Theory and Practice. Nueva York: Appleton-Century Crafts, 1960.

Engass, Robert. Italy and Spain (1600-1750). Sources and Documents. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1970.

Espina, Antonio. El genio cómico y otros ensayos. Madrid: Cruz del Sur, 1965.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Esslin, Martin. Reflections: Essays on Modern Theatre. Nueva York: Doubleday and Company, 1969.

----------. The Theatre of the Absurd. Londrés: Hubert Wilson, 1962.

Feibleman, James K. In Praise of Comedy: A Study in its Theory and Practice. Nueva York: Russell and Russell, 1962.

Felgher, Adriano. Studi sul teatro contemporaneo. Roma: Libreria de Scienze e lettere, 1923.

Ferguson, Francis. The Human Image in Dramatic Literature. Nueva York: Doubleday, 1957.

----------. The Idea of a Theatre. Nueva York: Doubleday, 1949.

Flores García, F. "El teatro." Ilustración Ibérica, 4 enero 1890.

Franco, Andrés. El teatro de Unamuno. Madrid: Ínsula, 1971.

Franco, Dolores. España como preocupación. Madrid: Guadarrama, 1960.

Gaos, Vicente. Temas y problemas de literatura española. Madrid: Guadarrama, 1959.

García Pavón, Francisco. El teatro social en España (1895-1962). Madrid: Taurus, 1962.

García Viñó, M. Novela española actual. Madrid: Guadarrama, 1967.

Gassner, John. Masters of Drama. 3ra. ed. Nueva York: Dover, 1954.

Gil, Ildefonso Manuel, ed. Federico García Lorca. Madrid: Taurus, 1973.

Girard, René. "Previous Balance: A Comic Hypotheses." Modern Language Notes, 87 (1972), 811-26.

González del Valle, Luis. La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca. Nueva York: E. Torres and Sons, 1975.

González López, Emilio. El arte narrativo de Pío Baroja. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1971.

Granjel, Luis S. La generación literaria del '98. Salamanca: Anaya Publishing Company, 1966.

Gregersen, Halfdan. Ibsen and Spain. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

Gullón, Ricardo. La invención del '98 y otros ensayos. Madrid: Gredos, 1969.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Guthke, Karl S. Modern Tragicomedy. Nueva York: Random House, 1966.

Henchiffe, Arnold P. The Absurd. Londrés: Methuen and Company Ltd., 1969.

Herrero García, Miguel. Madrid en el teatro. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Herrick, Marvin. Tragicomedy. Urbana: University of Illinois Press, 1955.

Higginbotham, Virginia. The Comic Spirit of Federico García Lorca. Austin: University of Texas Press, 1976.

Highet, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962.

Hopper, Stanley Romaine, ed. Spiritual Problems in Contemporary Literature. Nueva York: Harper and Row, 1957.

Horace Parker, Jack. Breve historia del teatro español. México: Manuales Studium, 1957.

Iglesias Laguna, Antonio. El por qué no se traduce la literatura española. Madrid: Editora Nacional, 1964.

Ilie, Paul. Los surrealistas españoles. Madrid: Taurus, 1972.

----------. The Surrealist Mode in Spanish Literature. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968.

Kierkegaard, Soren. Fear and Trembling and the Sickness unto Death. Traducido por Walter Lowrie. Garden City: Doubleday and Company Inc., 1954.

Lacosta, Francisco. "Benavente e Ibsen: Puntos de contacto." Cuadernos Hispanoamericanos. No. 204 (1966), pp. 527-360.

Laín Entralgo, Pedro. La generación del '98. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

----------. España como problema. Madrid: Aguilar, 1957.

Lauter, Paul, ed. Theories of Comedy. Nueva York: Doubleday Anchor, 1964.

López-Morillas, Juan. Hacia el '98: literatura, sociedad, ideología. Barcelona: Ariel, 1972.

Madariaga, Salvador de. Semblanzas literarias contemporáneas. Barcelona: Cervantes, 1924.

Maeztu, Ramiro de. Las letras y la vida en la España de entreguerras. Madrid: Editora Nacional, 1958.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Marañón, Gregorio, ed. El alma de España. Madrid: Herederos de D. Manuel Herrera Oria, 1951.

Marcos, Victoria. Ensayo preliminar sobre lo cómico. Buenos Aires: Losada, 1941.

Marquerie, Alfredo. Veinte años de teatro en España. Madrid: Editora Nacional, 1959.

Marías, Julián. El método histórico de las generaciones. Madrid: Revista de Occidente, 1949.

Martínez Espada, M. Teatro contemporáneo (Apuntes para un libro de crítica). Madrid: F. Fe, 1900.

Mathase, Renati. Luigi Pirandello. Nueva York: Frederick Unger Publishing Company, 1973.

Mercader Riba, Juan. El Siglo XIX. Barcelona: Seix Barral, 1957.

Mirlas, León. Panorama del teatro moderno. Buenos Aires: Sudamericana, 1956.

Monleón, José. El teatro del '98 frente a la sociedad española. Madrid: Cátedra, 1975.

Montero Alonso, José. El Madrid de Jacinto Benavente. Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1959.

Muller, Herbert J. The Spirit of Tragedy. Nueva York: Washington Square Press, 1965.

Nicholl, Allardyce. Masks, Mimes, and Miracles: Studies in the Popular Theatre. Nueva York: Cooper Square Publications, 1963.

Nozick, Martin. Miguel de Unamuno. Nueva York: Twayne Publishers, 1971.

Ortega y Gasset, José. "La pedogogía social como programa político." En Obras completas. Madrid: Revista de Occidente, 1946. Vol. I, 494-512.

Peñuela, Marcelino. Jacinto Benavente. Nueva York: Twayne Publishers, 1968.

Pérez, Minik D. Teatro europeo contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1961.

Pérez Rioja, José A. El humorismo. Barcelona: Ediciones Salvat, 1942.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Phillips, Allen W. Temas del Modernismo hispánico y otros estudios. Madrid: Gredos, 1974.

Praz, Mario. La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Florencia: Sansoni editore, 1966.

Quevedo, Francisco de. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1943-45. Vol. I.

Raphael, David D. The Paradox of Tragedy. Bloomington: Indiana University Press, 1960.

Regla, Juan y Santiago Alcolea. El siglo XVIII. Barcelona: Seix Barral, 1957.

Ríos, Laura de los. Los cuentos de Clarín. Madrid: Gredos, 1965.

Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español: Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

Sáinz de Robles, F.C. El teatro español: Historia y antología. Madrid: Aguilar, 1943. Vol. VII.

----------. El espíritu y la letra. Cien años de literatura española 1860-1960. Madrid: Aguilar, 1966.

Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Seco Serrano, Carlos. Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX. Madrid: Guadarrama, 1973.

Sewal, Richard B. The Vision of Tragedy. New Haven: Yale University Press, 1959.

Sobejano, Gonzalo. Forma literaria y sensibilidad social. Madrid: Gredos, 1967.

----------. Novela española de nuestro tiempo. Madrid: Prensa Española, 1970.

Spitzer, Leo. Lingüística e historia literaria. Madrid: Gredos, 1955.

Steiner, George. Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman. Nueva York: Atheneum, 1967.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

----------. The Death of Tragedy. Nueva York: Knopf, 1961.

Swabey, Marie Collins. Comic Laughter: A Philosophical Essay. New Haven: Yale University Press, 1961.

Torre, Guillermo de. Ultraismo y objetismo en literatura. Madrid: Guadarrama, 1961.

----------. Las literaturas de vanguardia. Madrid: Guadarrama, 1961.

Torrente Ballester, G. Teatro español contemporáneo. 2da. ed. Madrid: Guadarrama, 1968.

----------. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1956.

Valbuena Prat, Ángel. Historia del teatro español. Barcelona: Noguer, 1956.

----------. Literatura dramática española. Barcelona: Labor, 1930.

Vilas, Santiago. El humor y la novela española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1968.

Yndurain, Francisco. Clásicos modernos: Estudios de crítica literaria. Madrid: Gredos, 1969.

Zurita, Marciano. Historia del género chico. Madrid: Prensa Popular, 1920.

II. Bibliografía sobre el arte grotesco

Abbruzzese, Margherita. Goya. Londres: Thames and Hudson, 1967.

Abril, Manuel. De la naturaleza al espíritu: Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso. Madrid: Espasa Calpe, 1935.

Arfe y Villafañe, Juan de. Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla. Sevilla: Casa de Juan de León, 1587.

Barasch, Frances K. The "Grotesque:" Its History as a Literary Term. Tesis doctoral. Nueva York: New York University, 1964.

----------. Introd., A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art. Por Thomas Wright. Nueva York: Frederick Ungar, 1968.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Barbadillo-Rodríguez, Manuel. Pacheco, su tierra y su tiempo. Jerez: Editorial Jerez Industrial, 1963.

Beck, Mary Ann. "La realidad artística en las Tragedias Grotescas de Ramón Pérez de Ayala." Hispania, XLVI, No. 3 (1963), 480-90.

Berenguer Carísomo, Arturo. "Apuntes sobre la caricatura literaria." Cuadernos Hispanoamericanos, Nos. 91-92 (1957), pp. 269-83.

Camón Azmar José. Las artes y los pueblos de la España primitiva. Madrid: Espasa Calpe, 1954.

Campbell, Lily Bess. The Grotesque in the Poetry of Robert Browning. Tesis M.A. Texas: University of Texas, 1907.

Camps y Cazarla, Emilio. El arte romántico en España. Barcelona: Labor, 1935.

Canfield, Mary Cass. Grotesques and Other Reflections. Londrés: Harper and Brothers, 1927.

Clayborough, Arthur. The Grotesque in English Literature. Londrés: Oxford University Press, 1965.

Farnham, Willard. The Shakespearean Grotesque: Its Genesis and Transformation. Londrés: Oxford University Press, 1971.

García Soriano, Justo. El humanista Francisco Cascales: Su vida y sus obras. Estudio biográfico y crítico. Madrid: Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.

Griffith, Malcolm. "Theories of the Grotesque." En Ramón del Valle-Inclán, An Appraisal of His Life and Works. Ed. Anthony Zahareas. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1968, pp.483-92.

Gudial Ricart, Joseph. The Arts of Spain. Nueva York: Doubleday and Company, 1964.

Hays, Peter L. The Limping Hero: Grotesque in Literature. Nueva York: New York University Press, 1971.

Helman, Edith. Trasmundo de Goya. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

----------. Jovellanos y Goya. Madrid: Taurus, 1970.

Holanda, Francisco de. De la pintura antigua. Traducido por Manuel Denis de la 2da. ed. 1548; rpt. Madrid: Jaime Rates Impresor, 1921.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

----------. Four Dialogues on Printing. Traducido por Audrey F. G. Bell. Londrés: Oxford University Press, 1928.

Hugo, Victor. Cromwell. Ed. Edmond Wahl. Oxford: Clarendon Press, 1909.

Ilie, Paul. "Grotesque Portraits in Torres Villarroel." Bulletin of Hispanic Studies, XLV (1968), 16-37.

Jennings, Lee Byron. The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose. Berkeley: University of California, 1963.

Kane, Elisha K. Gongorism and the Golden Age: A Study of Exuberance and Unrestraint in the Arts. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1928.

Kayser, Wolfgang. Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires: Nova, 1964.

----------. Interpretación y análisis de la obra literaria. 4rta. ed. Madrid: Gredos, 1961.

Landau, Rom. The Arabesque: The Abstract Art of Islam. San Francisco: The American Academy of Asian Studies, 1955.

Larco, Jorge. La pintura en España. (Siglos XIX y XX). Buenos Aires: Futuro, 1947.

Lehner, Ernst and Johanna. A Fantastic Bestiary: Beasts and Monsters in Myth and Folklore. Nueva York: Tudor Publishing Company, 1969.

Levise, Margarita. "Hieronymus Bosch y los sueños de Francisco de Quevedo." Filología, IX (1963), 163-200.

Lee Grace, Farrel. The Grotesque: A Demonic Tradition. Tesis doctoral. Providence: Brown University, 1973.

Lester, Burbank, Brideman. Gargoyles, Chimeres, and the Grotesque in French Gothic Sculpture. Nueva York: Architectural Book Publishing Company, Inc., 1930.

Livio, Gigi. Teatro Grotesco del Noveciento. Antología. Milano: U. Mursia y Cia., 1965.

Male, Emile. The Gothic Image. Nueva York: Harper's, 1958.

Mann, Thomas. Past Masters and Other Papers. Traducido por H.T. Lowe-Porter. Nueva York: Books for Library Press, 1968.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Martínez, Jusepe. Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. 2da. ed. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1866.

Martínez Olmedilla, Augusto. Teatro de Marionetas. Madrid: Imprenta de 'Alrededor del mundo,' 1920.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Historia de las ideas estéticas en España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962. Vol. II.

Micheletti, Emma. Velázquez. Barcelona: Toray, 1973.

Milanese, Gaetano. Documenti per la Storia dell'Arte Sienese. Siena: n.p., 1854-56. Vol. III.

Montaigne, Michel Eyquem. Essays de Messire Michel, Seigneur de Montaigne. 2da. ed. Bordeaux: n.p. 1582. Vol. I.

Moser, Justus. Harlequin or a Defence of Grotesque Comic Performance. Traducido por J.H.F. Warnecke. Londrés: n.p., 1766.

Muller, Gilbert H. Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque. Athens: University of Georgia Press, 1972.

Pacheco, Francisco. Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza. 2da. ed. 1649; rpt. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1866.

Palol, Pedro de. Paleochristian Art. Nueva York: Tudor Publishing Co., 1969.

Pérez de Ayala, Ramón. "Las máscaras: ensayos de crítica teatral." En Obras completas. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1966.

----------. "Política y toros." En Obras completas. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1966.

Perri, Dennis. "The Grotesque in Rivas' Romances Históricos." Hispania, 59, No. 4 (1974), 827-35.

Pirandello, Luigi. Ensayos. Madrid: Guadarrama, 1968.

Ponce, M. Description des Bains de Titus. Paris: n.p., 1786.

Ponz, Antonio. Viaje de España, en que se da noticias de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Madrid: Viuda de Don Joaquín Ibarra, 1792.

Pronko, Leonard. Avant-Garde: The Experimental Theatre in France. Berkeley: University of California Press, 1962.

Reyes, Alfonso. "La parodia trágica." En Obras completas. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, IV, 100-06.

Ruskin, John. The Stones of Venice. Nueva York: John Willey and Sons, 1885. Vol. II.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sagredo, Diego de. Medidas Del Romano. Madrid: n.p., 1526.

Sánchez-Camargo, Manuel. La muerte y la pintura española. Madrid: Editora Nacional, 1954.

Schneegans, Heinrich. Geschichte der grotesken Satire. Stressburg: Verlag von Karl J. Trubner, 1894.

Serrano Plaja, Arturo. Pintura española: Desde sus orígenes hasta Goya. Buenos Aires: Futuro, 1945.

Sigüenza, Fray José de. Historia de la Orden de San Jerónimo. 2da. ed. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1909.

Simson, Otto von. The Gothic Cathedral. Nueva York: Harper's, 1956.

Smith, Gerard W. Painting Spanish and French. Londrés: Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1884.

Speckman, William Henry. Literature and the Grotesque. Tesis doctoral. Michigan: Claremont University, 1971.

Steig, Michael. "Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis." Journal of Aesthetics and Art Criticism 29 (Winter 1970), 25-60.

Taboada, Luis. Caricaturas. Madrid: Impresor Rubinos, 1892.

Thomson, Philip. The Grotesque. Londrés: Methuen & Company Ltd., 1972.

Tindall, Thomas Wildridge. The Grotesque in Church Art. Londrés: William Andrews and Co., 1899.

Torres Villarroel, Diego de. Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid. Ed. Russel P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

----------. Romances de ciego. Madrid: Taurus, 1966.

Woltmann, A., and Karl Woermann. History of Ancient, Early Christian, and Medieval Painting. Nueva York: n.p., 1880. Vol. I.

Wright, Thomas. A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art. Nueva York: Frederick Ungar, 1968.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

III. Bibliografía sobre Carlos Arniches

Arniches, Carlos. Teatro completo. 4 vols. Madrid: Aguilar, 1948.

----------. La señorita de Trevélez. Madrid: Taurus, 1967.

Berenguer Carísomo, Arturo. El teatro de Carlos Arniches. Buenos Aires: Gráfico Argentino, 1937.

Bergamín, José. "Reencuentro con Arniches o el teatro de verdad." Carlos Arniches. Madrid: Taurus, 1967, pp. 22-23.

Cardenal de Iracheta, Manuel. "Don Carlos Arniches al sesgo." Cuadernos de literatura contemporánea, 9-10 (1943), 285-97.

Chicote, Enrique. Cuando Fernando VII gastaba paletó. Madrid: Reus, 1952.

Deleito y Piñuela, José. Origen y apogeo del "género chico." Madrid: Revista de Occidente, 1949.

----------. Estampas del Madrid teatral de fin de siglo. Madrid: Calleja, 1946.

Durante, Hugo Alberto. The "Chulo" in the Works of Carlos Arniches. Tesis M.A. North Carolina: Duke University, 1961.

García Pavón, Francisco. El teatro social en España (1895-1962). Madrid: Taurus, 1962.

----------. "Arniches, autor casi comprometido." En Carlos Arniches: Teatro. Ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1967, pp.52-55.

González Ruiz, N. La cultura española en los últimos veinte años: El teatro. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1949.

Lagos Ruiz, Manuel. "Sobre Arniches, sus arquetipos y su esencia dramática." Segismundo, Revista Hispánica de Teatro, II (1966), 279-300.

Lentzen, Manfred. Carlos Arniches: Vom "género chico" zur "tragedia grotesca." Geneva: Droz, 1966.

López Estrada, Francisco. "Notas del habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Carlos Arniches." Cuadernos de literatura contemporánea, 9-10 (1943), 261-72.

Marquerie, Alfredo. Veinte años de teatro en España. Madrid: Editora Nacional, 1959.

----------. "Sobre la vida y la obra de don Carlos Arniches." Cuadernos de literatura contemporánea. Nos. 9-10 (1943), 249-55.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Martínez Olmedilla, Augusto. Arriba el telón. Madrid: Aguilar, 1961.

McKay, Douglas R. Carlos Arniches. Nueva York: Twayne Publishers, 1972.

Mesa, Enrique de. Apostillas a la escena. Madrid: Renacimiento, 1929.

Miró, A. Gonzalo Canto. Alcoy: Ed. Instituto Alcoyano de Cultura, 1957.

Monleón, José, ed. "Arniches: La crisis de la restauración." En Carlos Arniches: Teatro. Madrid: Taurus, 1967, pp. 31-51.

----------, ed. Carlos Arniches: Teatro. Madrid: Taurus, 1967.

Montero Padilla, J. La pareja científica y otros sainetes. Madrid: Anaya, 1964.

Muñoz, M. Historia de la zarzuela y el género chico. Madrid: Tesoro, 1946.

Olmo, Lauro. "Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches." Primer Acto, 40 (1963), 65-66.

Portillo, E. M. del. "Prólogo biográfico-crítico: Carlos Arniches, el hombre-el autor." En Carlos Arniches: Teatro completo. Madrid: Aguilar, 1948. Vol. II, 11-30.

Ramos, Vicente. Vida y teatro de Carlos Arniches. Madrid: Alfaguara, 1966.

Romo Arregui, J. "Carlos Arniches, Bibliografía." Cuadernos de literatura contemporánea, 9-10 (1943), 299-307.

San José, D. Gente de ayer. Madrid: Reus, 1952.

Seco, Manuel. Arniches y el habla de Madrid. Madrid: Alfaguara, 1970.

Trinidad, Francisco. A Study of Madrid's Dialect in Arniches' Plays. Tesis doctoral. Los Angeles: University of California, 1969.

Umbral, Francisco. "Arniches: 100 años." Mundo hispánico, (abril 1966), 38-42.

Valencia, Antonio, ed. El género chico (Antología de textos completos). Madrid: Taurus, 1962.

Vázquez Zamora, Rafael. "Tipos y escenas de Arniches." Ínsula, VII, No. 81 (1952), 12-15.

Zurita, Marciano. Historia del género chico. Madrid: Prensa Popular, 1920.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

IV. Bibliografía sobre Valle-Inclán

Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1955.

Avalle Arce, Juan Bautista. "Una versión moderna de la leyenda del corazón comido." Hispanic Review, XXVIII, No. 2 (1960), 151-53.

----------. "La esperpentización de don Juan Tenorio." Hispanofila, No. 7 (1959), 29-39.

Ayllón, Cándido. Citado en Alfredo Matilda Rivas. Las comedias bárbaras: historicismo y expresionismo dramático. Madrid: Anaya, 1972.

Balseiro, José A. Cuatro individualistas de España (Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1949.

Baquero Goyanes, Mariano. "Valle-Inclán y lo valleinclanesco." Cuadernos Hispanoamericanos. LXVII (1966), 34-52.

Bermejo, Marcos, Manuel. Valle-Inclán: introducción a su obra. Salamanca: Anaya, 1971.

----------. "Valle-Inclán, único. Notas para un acercamiento al autor de los 'esperpentos.'" Cuadernos del Idioma, II, No. 6 (1966), 39-64.

Borel, Jean Paul. El teatro de lo imposible. Madrid: Guadarrama, 1966.

Bravo Villasante, Carmen. "El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán." Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 451-54.

Brooks, J.L. "Los dramas de Valle-Inclán." Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VII (1957), 177-98.

----------. "Valle-Inclán and the Esperpento." Bulletin of Hispanic Studies, XXXIII, No. 3 (1956), 152-64.

Buero Vallejo, Antonio. García Lorca ante el esperpento. Madrid: Real Academia Española, 1972.

----------. Tres Maestros ante el público: Valle-Inclán, Velázquez, Lorca. Madrid: Alianza, 1973.

Cardona, Rodolfo, y Anthony Zahareas. Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Castalia, 1970.

Casares, Julio. Crítica profana. Buenos Aires: Colección Austral, 1944.

Cepeda Adán, José. "El fondo histórico-social de Luces de bohemia." Cuadernos Hispanoamericanos. LXVII, Nos. 199-200 (1966), 227-46.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Cestero, Manuel. "De la vida anterior de Don Ramón del Valle-Inclán." Mercurio Peruano, XIV (1924), 234-40.

Conte, Rafael. "Valle-Inclán y la realidad." Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 53-64.

Correa Calderón, Evaristo. "La terrible infancia de Valle-Inclán." Revista de Occidente, Nos. 44-45 (1966), 330-41.

Díaz Ortiz, Pedro. "Valle-Inclán y el teatro contemporáneo." Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 445-50.

Díaz-Plaja, Guillermo. Las estéticas de Valle-Inclán. Madrid: Gredos, 1965.

Disandro, Carlos A. "Grotescos en el teatro de Valle-Inclán." Revista Logos, No. III (1944), 346-65.

Doménech, Ricardo. "Para una visión actual del teatro de los esperpentos." Cuadernos Hispanoamericanos. LXVII, Nos. 199-200 (1966), 455-66.

Edsmith, Kasimir. Citado en Verity Smith. Valle-Inclán: Tirano Banderas. Londrés: Tamesis Books, Ltd., 1971.

Fernández Almagro, Melchor. Vida y literatura de Valle-Inclán. Madrid: Taurus, 1966.

Fichter, William. Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895. México: El Colegio de México, 1952.

Gamallo Fierros, Dionisio. "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán." Revista de Occidente, IV, Nos. 44-45 (1966), 362-63.

García-Pelayo, Manuel. Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán. Madrid: Taurus, 1976.

García-Sabell, Domingo. Prólogo, La cara de Dios. Por Ramón del Valle-Inclán. Madrid: Taurus, 1972.

Gil, Ildefonso Manuel. "En la base del esperpento." Cuadernos Hispano-americanos, LXXV, Nos. 224-25 (1968), 611-22.

----------. "Apéndice al Homenaje a Valle-Inclán." Cuadernos Hispano-americanos. LXIX (1967), 344-47.

Gillespie, Gerald and Anthony N. Zahareas. "Valle-Inclán (1866-1936)." Kenyan Review, XXIX, No. 5 (1967), 610-13.

Gómez Marín, José Antonio. "Valle: estética y compromiso." Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 175-203.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

González-Del Valle, Luis. "La Cara de Dios de Valle-Inclán: novela alienigena." Hispania, 60 (1977), 35-44.

González López, Emilio. "Valle-Inclán y el esperpento dramático." Galicia su alma y su cultura. Buenos Aires: Ediciones Galicia, 1954. pp. 199-204.

----------. El arte dramático de Valle-Inclán. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1967.

Guerrero Bueno, O. "Valle-Inclán o el novecientos." Revista de la Universidad de México, XIV (1965), 208-09.

Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo. Barcelona: Juan Flores, 1961, Vol. I.

Gullón, Ricardo. "Técnicas de Valle-Inclán." Papeles de San Armandans, XLIII, No. 127 (1966), 21-86.

Hormigón, Juan Antonio. Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo. Madrid: Comunicación, 1972.

Huerta, Eleazar. "El esperpento." Revista Atenea. LXVII, No. 200 (1942), 108-23.

Katlan. O. "Aportación al teatro de Valle-Inclán." Revista de la Universidad de Méjico, XII (1964), 763-65.

Lado, María Dolores. Las Guerras Carlistas y el Reinado Isabelino en la obra de Ramón del Valle-Inclán. Florida: University of Florida Press, 1966.

Lima, Roberto. "Valle-Inclán in the Theatre: The Second Phase." Hispania, LIII (1970), 419-28.

Lyon, J.E. "A Note on the Two Revisions of Luces de Bohemia." Bulletin of Hispanic Studies, XVII (1970), 52-56.

Madrid, Francisco. La vida altiva de Valle-Inclán. Buenos Aires: Poseidon, 1943.

Maravall, José Antonio. "La imagen de la sociedad Arcaica en Valle-Inclán." Revista de Occidente, Nos. 44-45 (1966), 225-56.

March, María Eugenia. Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Castalia, 1970.

Martínez Sierra, Gregorio. "Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra." ABC, 7 diciembre 1928, p. 1.

Miranda, Sebastián. "Recuerdos de mi amistad con Valle-Inclán." Cuadernos Hispanoamericanos. LXVII, Nos. 199-200 (1966), 5-21.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Montesinos, José F. "Modernismo, esperpentismo o las dos evaciones." En Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works. Ed. Anthony N. Zahareas. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1968.

Oliva, César. Antecedentes estéticas del esperpento. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, 1978.

Owen, Arthur L. "Sobre el arte de don Ramón del Valle-Inclán." Hispania, VI (1923), 69-80.

Paz Andrade, Valentín. La anunciación de Valle-Inclán. Buenos Aires: Losada, 1967.

Phillips, Allen W. Temas del Modernismo hispánico y otros estudios. Madrid: Gredos, 1974.

Piña, Francisco. El Valle-Inclán que yo conocí y otros ensayos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

Posse, Rita. "Notas sobre el folklore de Valle-Inclán." Primer Acto, No. 28 (1961), pp. 5-7.

Quinto, José María de. "Un teatro desconocido: El de Valle-Inclán." Insula, XXI, Nos. 236-237 (1966), 23-24.

Ramón Ruiz, Francisco. Historia del [illegible] español. Madrid: Alianza, 1971.

Risco, Antonio. La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico." Madrid: Gredos, 1966.

Rocamora, Pedro. "Valle-Inclán, de Modernismo al esperpento." Arbor, LXV, No. 251 (1966), 181-97.

Ruiz de Galarreta, Juan. Ensayo sobre el humorismo en las sonatas de Ramón del Valle-Inclán. Buenos Aires: Ediciones Municipalidad de la Plata, 1962.

----------. "El humorismo de Valle-Inclán." Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 65-99.

Ruiz Fernández, Cirioco. El léxico del teatro de Valle-Inclán. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

Salinas, Pedro. Literatura Española Siglo XX. Madrid: Alianza, 1970.

Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Saz, Agustín del. El teatro de Valle-Inclán. Barcelona: Gráfica, 1960.

Seco Serrano, Carlos. "Valle-Inclán y la España oficial." Revista de Occidente, Nos. 44-45 (1966), pp. 203-24.

Segura Covarsí, Enrique. "La flora y la fauna en la obra de Valle-Inclán." Revista de Literatura Moderna, XII, Nos. 23-24 (1957), 34-55.

Segura S.J., Florencio. "Los esperpentos de Valle-Inclán." Razón y Fe, CLXXIV, No. 5 (1966), 315-28.

Serrano Castilla, F. "En torno a Valle-Inclán y sus ideas estéticas." Revista de Enseñanza Media, Nos. 205-07 (1969), pp. 1895-2036.

Silverman, Joseph A. "Valle-Inclán y Ciro Boya." Nueva Revista de Filosofía Hispánica, XIB (1960), 73-88.

Smith, Verity. Ramón del Valle-Inclán. Nueva York: Twayne Publishers, 1973.

Sobejano, Gonzalo. "Luces de bohemia, elegía y sátira." En Forma literaria y sensibilidad social. Madrid: Gredos, 1967, pp. 89-106.

Soto, Rafael. "El lenguaje de Valle-Inclán." Cuadernos Hispanoamericanos, LXVII, Nos. 199-200 (1966), 100-13.

Sperati Piñero, Emma Susana. La elaboración artística en Tirano Banderas. México: El Colegio de México, 1957.

Torre, Guillermo de. "Teoría y ejemplo del esperpento." La difícil universalidad española. Madrid: Gredos, 1965, pp. 38-44.

Umbral, Francisco, Valle-Inclán. Madrid: Unión Editorial, 1968.

Valle-Inclán, Ramón del. Obras completas. 3ra. ed. Madrid: Ed. Plenitud, 1954. Vol. I.

----------. Luces de bohemia. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

----------. Martes de Carnaval. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Zahareas, Anthony N. "La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán." Ínsula, XVIII, No. 203 (1963), 1-5.

Zamora Vicente, Alonso. La realidad esperpéntica. Madrid: Gredos, 1969.

----------. Pról. Luces de bohemia. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

----------. Valle-Inclán: novelista por entregas. Madrid: Taurus, 1973.

Zavala, Iris M. "Notas sobre la caricatura política y el esperpento." Asomante, XXVI, No. 1 (1970), 28-34.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.