Juan Guerrero Zamora

«ARNICHES EN EL ESPEJO MULTIPLE DEL GROTESCO»

Texto de la conferencia pronunciada el día 14 de Octubre de 1970 en el Salón de Sesiones del Palacio de la Excma. Diputación Provincial, con motivo de la conmemoración del día de Arniches, según actos programados por la Sección de Filología y Literatura del Instituto de Estudios Alicantinos.

Señoras, señores: Tengo que dar las gracias entrañablemente a este gran amigo Vicente Ramos por las palabras que acaba de pronunciar, y tengo que hacerlo de una manera muy específica, ya que no solamente son de elogio, sino palabras que avivan mi memoria y me llevan a unas circunstancias de mi vida totalmente dispares y distintas a las actuales, y que están gozosamente guardadas en mi recuerdo. Efectivamente, yo conocí a Vicente Ramos en unas circunstancias casi escalofriantes, de noches pasadas en vela en los pueblos de Cox, Callosa, Orihuela, descifrando aquellas cartas y aquellos originales que de Miguel Hernández me dejó su viuda, todo lo que había escrito a lo largo de su breve vida. Aquellas noches, digo, fueron escalofriantes, ya que nos encontrábamos en las manos con un material muy poco conocido y que pensábamos y estábamos seguros que iba a dar la vuelta al mundo, como ya se empezaba a avizorar.

Era la materialidad de tocar, de sentir, de aspirar a través del tacto aquello que Miguel Hernández había tocado y había sufrido. La entrañabilidad, por lo tanto, es mi introducción en Alicante; y la entrañabilidad me sigue, acompaña en esta visita; y la entrañabilidad es en definitiva la esencia y el valor más imperecedero de Carlos Arniches, del que voy a hablar.

Evidentemente, como Vicente Ramos ha escrito un exhaustivo libro sobre Carlos Arniches, esto me produce cierto complejo. No sé qué pueda yo decir de nuevo sobre esta figura dado el extenso y profundo estudio que Ramos ha compuesto. Aun a riesgo de enhebrar una serie de tópicos, tendré que formular mi imagen de Carlos Arniches. Esta imagen, como todos ustedes saben y supongo que comparten, está enraizada, es paralela y consustancial al costumbrismo.

La forma escénica del costumbrismo fue el sainete, del mismo modo que anteriormente lo había sido el entremés. Sin embargo, entre uno y otro había ciertas diferencias, que ahora veremos porque nos llevarán a otras diferencias del propio Arniches con el teatro grotesco contemporáneo, con las diversas extensiones o ramificaciones que ha tenido luego y que tiene hoy día el grotesco en el mundo.

El entremés, como su nombre indica, era un simple **intermedio** para reir, inserto entre las jornadas, acciones o actos de una obra de mayor envergadura o de mayor extensión.

Durante siglos, el género fue desdeñado, durmió en los rincones de las Bibliotecas nacionales, y solamente ahora se ha comenzado a estudiar este tremendo acervo de pequeñas composiciones que no por pequeñas eran menos enjundiosas. Excepción hecha de las compilaciones que hizo Emilio Cotarelo y Mori hace ya bastantes años, pocas compilaciones nuevas han salido y pocos estudios han sido hechos de esa genuína riqueza española que constituye el entremés.

Son conocidos, claro es, los de Quiñones de Benavente, Calderón, Quevedo, Tirso, etc. Sin embargo, la gran masa de vergeles, florestas, arcadias de entremeses, es decir, la gran masa del entremés, la mayor parte de ellos, está muy poco divulgada y merecería la pena hacerlo. El entremés era más farsante que lo sería luego el sainete, más farsante simplemente por su descendencia, ya que provenía en línea directa de la farsa medieval. Su condición frecuente para ser bailado, cantado, para ser acompañado de zarabandas, jácaras, etc., le eximía del pago del diezmo a la verosimilitud, que el sainete tuvo que aceptar con mayor rigor. Era breve, intrigante, cómico y típico. Cuando el entremés se trocó en sainete, el tipismo se acentuó, y, por así decirlo, a costa del equilibrio de las otras cualidades que acabo de citar, y al acentuar su tipismo tuvo

que hacerse, por fuerza, más verosímil. Los entremeses y sainetes, como ustedes saben, echaron mano también, en los dialectos, de las lenguas vernáculas, de los modismos, americanos incluso. Calderón introduce negros en sus sainetes (verdaderamente deliciosos), a base de una jerigonza pseudo americana, y esta facultad parlante es un detalle que nos interesa subrayar, de momento, porque veremos, que Arniches hace de ella sustancia de su propia obra.

Tanto el entremés como el sainete, buscaron su inspiración en las efemérides, en las fiestas, hasta constituir el fresco claro, punzante, rebosante de vida de aquello que Juan de Zabaleta describió como **el día de fiesta por la tarde y el día de fiesta por la mañana;** la Nochebuena, la calle de la Abada, el payo en Madrid, la Pradera de San Isidro, en fin, toda aquella corte de majos, petimetres, Usías, aguadores, muertos de hambre, tullidos, militares, fregonas, ayas y pisaverdes; todo eso que constituyó el fresco en que un día la posteridad podrá encontrar una parcela de nuestro costumbrismo más distintivo, más definitorio. Ramón de la Cruz y González del Castillo, como ustedes saben, ejemplifican, encabezan el sainete, dan al sainete su máxima expresión, uno en Madrid, otro en Cádiz, uno la versión madrileña, achulada del sainete, el otro la versión andaluza del mismo. El género chico ya está en puertas, pero, cuando el género chico nace, también hay en puertas en el mundo un movimiento que se llama naturalismo.

El naturalismo predica para el Arte la simple visión de las cosas sin más comentarios, la "tranche de vie", parcelar la vida, coger una parcela de vida y presentarla tal como es, sin acentos ni comentarios subjetivos; es decir, el retrato exacto y fidelísimo de la realidad tal como aparece. Evidentemente, este servicio, esta esclavitud a la apariencia, fue lo que hizo que el naturalismo no pudiera prosperar en cuanto que el Arte, si sirve para algo, es justamente para atravesar las apariencias y justamente porque supone un cálculo cerebral de la propia pasión, es decir, porque supone el ejercicio de un intelecto apasionado. El Naturalismo no era nada de todo esto. Era, como quería Stendhal, un espejo pasado a lo largo de todo el camino, en el que las cosas se reflejaban sin más. Pero el Naturalismo, al pasear su espejo a lo largo del camino, se encontró con que, en su momento histórico, la miseria, las diferencias de clase, el enfrentamiento entre el proletariado naciente y las

clases capitalistas, eran entonces el tema más candente. En consecuencia, el Naturalismo dedicó gran parte de su obra a reflejar esta realidad social de la miseria, esta realidad social de las diferencias de clases. Significa que el sainete, al pasar por esta zanja que el Naturalismo le había abierto, lógicamente, tenía que enfocar las cosas desde otro punto de vista. Por así decirlo, el sainete, que hasta entonces se había mantenido en una posición puramente extravagante e informal, con respecto a la realidad, y que por tanto la dislocaba, desde entonces, manteniendo sus derechos, tendría que conciliarlos con el respeto a unas realidades acuciantes de tipo social que el Naturalismo le había oligado a contemplar. De esta obligación, de esta contemplación de unas ciertas realidades sociales, y de esta otra posición de extravagancia, disloque e informalidad con respecto a la realidad, de estas dos coyunturas, nace, se produce en España el fenómeno Carlos Arniches.

Como ustedes saben, Carlos Arniches definió sus comedias de muchas maneras; las llamó farsas cómicas, comedias cómicas, sainetes líricos, tragicomedias, y tragedias grotescas. Realmente, Arniches nunca supo muy a carta cabal qué diferenciaba con cada uno de estos géneros; lo supo por intuición, esa facultad de saber las cosas tan española, pero que también nos induce, muchas veces, a error.

Arniches no definió, no tuvo su propia definición estética; se limitó a ejercer lo que él entendió que cumplía con cada uno de estos apartados. Las farsas cómicas, las comedias cómicas, los sainetes líricos, todo esto es lo que recogía la herencia costumbrista del sainete o del entremés, se basaba en el retruécano, en el quid pro quod, en la hipérbole, dislocaba tipos, creaba situaciones de comicidad a base del contraste, etc., sin más fines ni más trascendencia que la diversión del espectador o el retrato de la realidad en algunas parcelas que a él le resultaban queridas, como eran las fiestas típicas madrileñas.

Este pueblo de Madrid, lo retrató evidentemente como nadie, y razón tenía Ramón Pérez de Ayala, que tanto elogió a Arniches, y que tanto lo contrapuso a Benavente; razón tenía cuando afirmaba que, cuando en el futuro alguien quiera obtener un retrato cabal de la realidad española en su aspecto más típico pero también en sus mayores lacras, tendrá que recurrir a la dramaturgia de Arniches. Bien, no nos vayamos todavía a

las iacras y quedémonos en los aspectos típicos, aunque, como digo, no es éste el aspecto que a mí me interesa y que creo que los intelectuales futuros, o sea, sucesivos a Arniches, han valorado.

Cuando Pedro Salinas, un intelectual tan puro, tan decantado, tan exquisito como Pedro Salinas, elogia, hace el panegírico de D. Carlos Arniches, Pedro Salinas lo que está elogiando, naturalmente, no es la comicidad más o menos basta a veces, más o menos inmediata, más o menos sin pretensiones de Arniches, sino lo que en Arniches hay de trascendencia de su propiaentraña, de trascendencia crítica y de trascendencia social. Si lo que nos interesa es esto, nos tendremos que quedar en el género grotesco, donde caben por igual tanto las tragicomedias como las tragedias grotescas. Nos interesa observar que lo humorístico, lo cómico y lo grotesco son tres calificaciones perfectamente diferenciadas. Lo cómico abarca a toda esa parcela de D. Carlos con la que él no pretendió otra cosa que hacer reir, pintando el retrato de nuestras fiestas, es decir de nuestro día de fiesta por la mañana y de nuestro día de fiesta por la tarde. Lo humorístico, D. Carlos no lo rozó siquiera. Luego explicaré por qué no lo rozó ni realmente pudo rozarlo. D. Carlos dio un salto de lo cómico a lo grotesco por una simple razón. Siguiendo el precepto de Henri Bergson, D. Carlos verá el efecto cómico en el advertimiento de lo contrario, del contraste, pero él, llevado de su bonhomía, de su condición de hombre entrañable y cabal, pasó sin transición de ese **advertimiento** de lo contrario al **sentimiento** de lo contrario. Cuando se producen ambas aristas y confluyen en un vértice claro y nítido, este advertimiento sentido o compadecido de lo contrario es lo que constituye el grotesco.

Para buscar ejemplos que siempre se han traído a caso al especificar qué sea esto de lo grotesco (para cuya definición no nos ayuda nada su etimología, ya que la teoría de que grotesco viene de la palabra gruta —teoría aceptada por Pérez de Ayala—, es muy discutible), me serviré del hombre engañado y la mujer madura, la mujer que pierde su lozanía. El hombre engañado es un ejemplo típico de grotesco porque, por un lado es cómico y por otro es trágico. El caso de la mujer que pierde su lozanía es exactamente lo mismo. Si recordamos **"La visita de la vieja señora"**, de Dürrenmatt, encontraremos un caso extremo, llevado al extremo, incluso al absurdo, de la mu-

jer madura, de la mujer que ha perdido su lozanía, y no solamente que ha perdido su lozanía, sino sus dientes, incluso sus brazos, que incluso ha sustituido sus órganos vitales con órganos ortopédicos. Esta mujer resulta, por un lado, feroz, y, por otra parte, risible. Esa ferocidad y ese carácter irrisorio, son lo que van a constituir su identidad grotesca.

Al hombre engañado le pasa lo mismo. Ahora bien, si nos quedamos en el simple advertimiento, en la simple contemplación fría del hombre engañado o la mujer vieja, podremos formular a su respecto definiciones o afirmaciones de tipo humorístico, pero, si pasamos de esa contemplación fría a un "consentimiento", a un sentimiento de la fealdad y el engaño que ambos padecen, entonces estaremos entrando en lo grotesco, es decir, que nos habremos pasado de la condición de espectadores a la condición de coprotagonistas, a la condición de coagentes o de copacientes de esas características: el engaño o la vejez. Cabría preguntarse cómo Arniches logró conciliar lo castizo y lo grotesco. Realmente, el casticismo, por su donaire, por su apostura, porque hace canción de su propia necesidad, porque es voluntad de vida y convierte en voluntad de vida sus propias privaciones; porque el frío de invierno lo convierte en castañera típica; porque al aire le da Don, Don Aire; porque agradece la belleza mitificando el garbo; por todo esto, el casticismo no ve, no comprende, o por lo menos no es de su incumbencia, la tragedia que puede existir, por no seguir extendiéndonos, en esa misma castañera, que, para él, resulta muy típica, muy pintoresca, y que para lo grotesco podría resultar bastante trágica y bastante zahiriente. Es difícil la conciliación entre un hombre que se entregó a la gracia del desplante, a las asociaciones de retruécanos, a los juegos del equívoco, a los piropos, a todos estos recursos, a todos estos métodos de lo cómico; es difícil que este hombre pudiera conciliar todos estos recursos con lo grotesco. Efectivamente, si algo impidió que Arniches adquiriese una talla más universal, una talla capaz de ser entendida o asimilada por los públicos de otros países, fue justamente eso, Arniches, por ser español, pudo captar con entrañabilidad la tragedia de su país y ver cómo en este país se daba a las apariencias, a las aposturas exteriores, a las mayúsculas, que a fin de cuentas no encierran nada más que vacío. Pudo comprender todo esto, sentirlo, padecerlo y expresarlo en sus grotescos, pero, por ser español, también se dejó

arrastrar por la sana, riente contextura de nuestros pueblos, de nuestro pueblo en sus capitales más típicas, y esto le perjudicó en el sentido de la presunta universalidad que pudo llegar a tener.

Como ustedes comprenderán, yo no voy ahora a dilucidar y a detenerme en todas las obras de género grotesco que Arniches escribió. Los paradigmas de este género en él son "La Señorita de Trevélez" y "Las Estrellas", quizá también "La diosa ríe".

"La Señorita de Trevélez" nos hace comprender por dónde, por qué faceta histórica capta Arniches lo grotesco. Evidentemente, por el sentimiento de la generación del 98. Arniches es un autor noventaiochista claro como la luz del día. "La Señorita de Trevélez", si D. Antonio Machado hubiera sido mejor dramaturgo de lo que lo fue y si hubiera sabido reir como don Carlos, hubiera podido ser escrita por él. Su pensamiento, el pensamiento que "La Señorita de Trevélez" contiene, por un lado, la sátira de la España **tahur, zaragatera y triste;** por otro lado, el aserto de que solamente solucionaremos nuestros problemas nacionales con más libros, es decir con más cultura. Son dos cosas que Antonio Machado pudo firmar. Y, en realidad, toda la generación del 98. Sobre eso estamos todos de acuerdo y no creo decir nada nuevo al reseñarlo.

"Las Estrellas", al exponer dos mitomanías de nuestro tiempo, por un lado el de la chiquilla que quiere ser vicetiple, o vedette, o coupletista, en fin "artista", como dice el pueblo, y el del muchacho que quiere ser torero, viene a poner sobre la mesa un fenómeno que no es solamente español, por lo menos en lo que a la "artista" se refiere, sino casi mundial y del que Norteamérica ha dado ejemplos llevados a grados inconcebibles. La mitomanía del Artista, la mitificación del Astro.

En "La Diosa ríe", viene a coincidir prácticamente con lo mismo; es decir, nos expone el caso de un pobre dependiente de camisería, que se enamora de una gran actriz. Es su diosa, y esta diosa, realmente, tiene entraña, una entraña viva que está oculta bajo su brillo externo y sus joyas. Esa entraña la lleva a admitir a su enamorado humilde, aunque luego comprenda, cuando su madre se lo impone y se lo aclara, que sólo podrá arrastrarlo por un derrotero que él no puede seguir. La fatalidad entre dos mundos distintos e inconciliables se impone

aquí. El muchacho, que ha sido concebido en su aspecto grotesco; es decir, el muchacho humilde que quiere llegar y que solamente llega dando traspiés; este muchacho se sitúa en su sitio, deja de ser grotesco, pero la actriz a la que hemos visto en toda su gloria, cuando revela su auténtica entraña desvalida, solitaria, de persona que está condenada a su propio estrellato, también revela a su vez otra identidad, otro ser. Analizados estos ejemplos, no creo tener que seguir hablando de obras de D. Carlos para ilustrar lo que él entendió por grotesco. Lo que me interesa ahora es relacionar y confrontar el grotesco de Arniches con el grotesco que en el mundo se estaba extendiendo y demostrar por qué nexos es posible emparentar la forma en que él lo entendió con el grotesco tal y como luego se ha desarrollado, tal y como luego se ha extendido en sus múltiples direcciones en el teatro hoy vivo.

Como ustedes saben, el grotesco en Arniches, es prácticamente contemporáneo al grotesco italiano. Si mal no recuerdo, "Es mi hombre" se estrenó en la misma fecha, el mismo año que "Seis personajes", en el año 21. Por tanto, quiere decirse que D. Carlos no estaba copiando a nadie, no recibía del exterior unas orientaciones, sino que sus orientaciones eran puramente intuitivas. El las captaba y las sentía así y siguió según su propio instinto por estos caminos. Fue contemporáneo al grotesco ya en sus máximas expresiones, puesto que los "Seis personajes", por así decirlo, es la obra donde el grotesco italiano incluso se autodestruye, deja de ser grotesco para entrar en otra cosa muy superior, que es el análisis ontológico del personaje. Si tomamos solamente un título del más normativo o preceptivo de los italianos grotescos, que fue Luigi Chiarelli; si tomamos "La Máscara y el rostro", veremos que en esta antítesis (la máscara, que es lo que aparece, convive y socialmente se expone, y el rostro verdadero, que es lo que ocultamos), viene a coincidir Arniches con aquel largo tratado que hizo en su obra de la "apostura", del aspecto exterior. En "El solar de media capa", por ejemplo, Arniches presenta un personaje espléndido trazado con la misma maestría que el "Padre Pitillo", "El tío Miserias", etc. Es Sidoro Mediacapa, el clásico D. Juan, el clásico tenorio hispano que va a recibir, por supuesto, la lección correspondiente de una real hembra. Este tenorio hispano es todo apariencia, es el exterior atrayente, seduc-

tor. Lo que Arniches hace es justamente romperle esa máscara para sacarle su rostro. Por otra parte, uno de los temas preferidos por Arniches y que en cierto modo comparte con los Quintero y con otros autores costumbristas de la época, porque a todos ellos llegaban naturalmente determinados aspectos de nuestra sociedad, fue este imperativo de tener que aparentar, de ceñirse al qué dirán, lo que hace que la madre con hijas casaderas y la humilde pensión de viuda tenga que ponerle lazos a sus niñas para llevarlas al Parque, porque, si no, si las niñas revelan la miseria en que viven, no lograrán marido. Este tener que aparentar de nuestras clases sociales también a Arniches le fue entrañable, y se relaciona claramente, como vemos, con esa máscara y ese rostro en lo que Chiarelli basa la definición sustantiva del grotesco. Los contactos con los italianos grotescos de aquel momento, Chiarelli, Montempelli, Rosso di San Secondo, etc., son claros pero sólo de una forma equivalente en cuanto que Arniches era típicamente español. No hay ningún nexo directo, pero sí una cierta analogía en los estilos y en el tratamiento de los personajes y de los temas. Pirandello podría haber sido un Arniches o hubiera podido quedarse en un Arniches si no hubiera trascendido a su propia Sicilia. Si Pirandello se hubiera quedado en **"Liolá"** o en **"Limas de Sicilia"** o en **"El hombre, la bestia y la virtud"**, por ejemplo, donde se limitó, a través de temperamentos típicos, de máscaras atrayentes, a entresacar la realidad sórdida, grotesca del ser humano; si hubiera quedado ahí, Pirandello no habría sobrepasado el término Arniches. Si Pirandello (tenemos que reconocerlo), ocupa en la dramaturgia europea un puesto infinitamente más importante que el de Arniches, es porque hizo trascender toda aquella sustancia congénita suya y aquella intuición a un plano ontológico. "Seis personajes en busca de autor", especifican claramente que Pirandello se ha trasladado a la filosofía y se ha dado al cultivo apasionado de su intelecto.

El grotesco, posteriormente, ha seguido orientaciones muy diversas. Para entenderlas todas, tenemos que retrotraernos al término de esta charla donde dije que Arniches saltó sin transición de lo cómico a lo grotesco sin pasar por lo humorístico. Lo humorístico fue uno de los grandes descubrimientos de nuestro siglo. El humor, tal como lo entiendo y tal como lo han entendido una serie de autores, tal como ha constituido y

pasado a formar parte de un gran repertorio de nuestro teatro europeo; el humor es un descubrimiento específico nuestro, específico de nuestro tiempo. Antonin Artaud, con su obra "El teatro y su doble", ha orientado no ya el presente de las más audaces fórmulas, sino el futuro de algo que llamaremos como queramos, pero que es una nueva figuración de lo que hasta ahora hemos entendido como teatro. Me refiero a ese tipo de espectáculo que no se basa solamente en la palabra, donde la palabra no es más que un factor en el cálculo del espacio escénico, en el cálculo mágico de este espacio y en la encarnación dinámica de este espacio. Artaud decía (no recuerdo la cita con exactitud) que si, desde el principio del mundo, nos hubiéramos acostumbrado a asociar la idea de mujer bonita con la de berridos de elefante, hoy día nos parecería, cuando una mujer emitiera berridos de elefante, que estábamos oyendo una bella y **natural** sinfonía. O sea, la relación del atributo al objeto, del calificativo al sustantivo, la relación, las relaciones podrían haber sido realmente dislocadas, podrían haber sido de otra manera a como son, ya que no podemos afirmar que haya ninguna realidad que sea necesaria. Conceptual, teóricamente, la única realidad necesaria, es lo que entendemos por Dios; todo lo demás es contingente. PUDO HABER SIDO DE OTRA MANERA. Hoy día, ya la "Ciencia Ficción", la imaginación que lleva a pensar o creer que existen seres en otros planetas, nos dibujan en las revistas especies humanas, especies zoológicas (llamémoslas como queramos), que no tienen nada que ver con nuestra apariencia. No hay ninguna razón para pensar que esos seres sean menos inteligentes o menos dotados, y tampoco tenemos que suponer que la inteligencia sea la cualidad más importante en el ser. Podría ser otra. Entre nosotros es la inteligencia, pero podría ser otra. Al no existir nada necesario, y ser todo contingente a la relación de los atributos con los objetos pudo haber sido totalmente distinta a como es. Si nosotros entendemos profundamente esta relatividad del ser de las cosas, automáticamente entramos en un plano humorístico. Este plano humorístico, evidentemente, no tiene nada que ver con lo cómico. Nos hace sonreir, pero esa sonrisa nuestra no es más que la expresión de haber entendido el fondo último ontico de los seres vivientes. Vaché, por ejemplo, decía que lo humorístico es lo que presiente el lamentable oropel de los simil-símbolos universales. Lo que equivale a ha-

ber comprendido que en las palabras mayúsculas, en los grandes principios, en las verdades consideradas absolutas, hay un último fondo que los desacredita, un último fondo que los desequilibra y nos los deja inestables. La cosa no era nueva. El humor había sido intuído por grandes precursores, entre los cuales podemos citar a Novalis y algunos otros alemanes.. Son los que se aproximaron más a este concepto del humor que trastocaría las apariencias de lo cómico en la literatura actual. Novalis decía que el humor es una expresión asumida arbitrariamente y cuya mordacidad se funda en lo arbitrario. Efectivamente, en lo arbitrario de todas las cosas. Si todas las cosas son arbitrarias, estamos facultados para expresarnos arbitrariamente. De aquí al surrealismo como estética no hay más que un paso. Louis Aragon decía que el humor es la determinación de la poesía mientras establezca una relación suprareal en su completo desenvolvimiento. Efectivamente, cuando comprendemos que las cosas son relativas; que, por tanto, podríamos aplicar unos atributos a cosas que la realidad no nos demuestra que les pertenezcan; cuando, como decía Lorca en aquel célebre poema, el hombre lucha por ser perro, el perro lucha por ser serpiente, la serpiente quiere ser rascacielos; esa aspiración de dinamicidad y de transfiguración nos adentra en la entraña misma de la poesía. Ramón Gómez de la Serna definió el humor con palabras que vienen a resumir lo dicho: es la fiesta más eternal porque es la fiesta del velatorio, de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado y a lo que le llega la hora de subversión. Como se ve hemos entrado en una literatura que ha descubierto, entre otras cosas, el descrédito de la Verdad absoluta. La Verdad absoluta ha perdido su trono. Nos encontramos de cara a un período de inestabilidad, a un período cuya literatura va a hacer de la inestabilidad su propia estabilidad. Su propio statu quo. En un período que va a institucionalizar su propio desequilibrio y que, por diversas concomitancias históricas como son las dos guerras mundiales y el descubrimiento del psicoanálisis, va a comprender que la realidad carece de fundamento lógico y que lo que se entendía por lógica se está derrumbando.

Postura inmediata, postura primera, digamos, ante el desconcierto de semejante revelación, fue el humor concebido, lo estoy explicando, este humor, que para que nos entendamos

y lo diferenciemos radicalmente de lo cómico, denominaremos humor poético. Este humor poético, evidentemente, no fue el de Arniches. Arniches no lo pudo entender, primero, porque no fue de su momento. Arniches vive, creativamente, entre el 20 y el 30, y ésta es la época del grotesco italiano y no la del descubrimiento de ese humor o al menos de la encarnación de ese humor en España. Ese humor había asomado, como acabo de decir, en el romanticismo alemán y ya había cobrado carta de naturaleza desde, prácticamente, la primera guerra mundial, que fue la que produjo el gran dislocamiento. El grotesco, luego, se fundamentó en este tipo de humor, pero sólo en algunos casos, así el pirandelliano. El de Arniches es distinto. El grotesco arnichesco es la muchacha provinciana, fea y esperpéntica, que es burlada cruelmente por la holgazanería y el sentido del escarnio de una serie de desalmados. Si el escarnio hubiera sido ejercido sobre una mujer bella, no habría grotesco. El grotesco se produce porque esta mujer es trágica y es irrisoria. Lo cómico y lo trágico fundidos. Pero no poéticamente sustancializados por medio del humor. Para llegar a este término, tendríamos que entrar en la era atómica. Arniches no la llegó a franquear. Por ejemplo, es curioso ver cómo uno de los autores más sistemáticamente grotescos de nuestro momento, Ionesco, basa su concepción, toda su filosofía, en la desintegración del lenguaje. Las palabras pierden su valor semántico, las palabras se van desintegrando, incluso en escena se desintegran fonéticamente, se llega a convertir en fonemas casi guturales, fonemas que no significan ni dicen nada, al mismo tiempo que la materia nos va obstruyendo en esas sillas obsesionantes de una de sus obras. Esa materia y ese vacío va obstruyendo a los dos viejecitos, y es efectivamente el combate de la materia, de nuestros objetos, de nuestros electrodomésticos, de nuestras máquinas, de todo esto contra el ser humano, esa materia que parece tan espesa, tan grande, tan acumulada y que realmente no es más que, como aquellas sillas en que nadie se sentaba, vacío. Es decir, desintegración. Este es el tema de Ionesco. ¿Cómo podríamos pensar que Arniches hubiera podido asomarse nunca a esto, cuando Arniches basaba su concepción del mundo precisamente en la integridad? El hombre íntegro, lo que entendemos por "hombre íntegro", es un pilar de la conducta y de la filosofía de Arniches. Como se ve, hay un abismo entre esta concep-

ción todavía plácida, todavía confiada en el ser humano, y aquella otra de Ionesco, que ya no confía y que ha pasado por el desastre de dos guerras que han dislocado todos los principios y todas las verdades. Samuel Beckett, otro grotesco disdintivo, otro grotesto que quedará en la historia como ejemplo de un siglo que va a parar al silencio. Efectivamente, él lo está demostrando con sus obras, cada vez son más breves. Ha llegado al punto de escribir una obra de dos minutos. Dentro de poco no escribirá. Desde que compuso **En attendant Godot,** consigo mismo, tendría que llegar al silencio porque su obra, aparte el tema de la esperanza desesperanzada, de la esperanse podía profetizar que Beckett, si quería ser consecuente za que nunca llega, se expresaba con un vocabulario que no era más que la expresión de lo indefinido, del artículo indefinido, del ON francés, del **se-dice,** se espera, nunca el YO, nunca el TU, nada concreto, una cosa totalmente indefinida que iba llegando poco a poco a ese silencio de las réplicas de Estrabón y Vladimir cada vez más tajantes, cada vez más breves, cada vez más monótonas. ¿Cómo hubiera podido Arniches entrever que un escritor podría profetizar, que incluso podría profetizarse el silencio?,Arniches, que hizo de la palabra toda una rueda de bengalas, equívocos, y gracia. Por otra parte en una obra de Jean Tardieu, que se denomina "La cerradura", un individuo alquila una habitación, mira por el ojo de la cerradura, obsesionado por ver a la mujer que desea, quiere verla desnuda. La mujer entra en la habitación, efectivamente; asistimos a la excitación del contemplador, del espectador apasionado que está detrás de la cerradura. La mujer empieza a despojarse de sus joyas, de sus guantes, de su sombrero, sigue despojándose paulatinamente de su ropa. Estamos asistiendo hasta aquí, prácticamente, a una obra de teatro erótico. Pero la mujer sigue despojándose, y se despoja de su piel, se despoja de sus músculos, se despoja de sus nervios, se despoja de su carne y queda en esqueleto. Aquí es donde Tardieu logra la intuición certera y pasa del erotismo a la pura ontología, incluso a la pura metafísica, entra de lleno en un terreno escatológico en el que nos revela el absurdo de existir, ese absurdo que tanto torturó a Albert Camus, el absurdo de tener que morir. Una vez descubierto ese absurdo del tener que morir, ¿qué otra posición cabe sino esta risa de Jean Tardieu, de Ionesco, o de Samuel, Beckett, esta risa

amarga y esta íntima comprensión del grotesco de todo ser viviente?

Arniches no pudo asomarse a esto. Arniches, según él especificó, concebía el mundo como un teatro. A las gentes se les indica que tienen que colocarse en la fila dos números veinticuatro, y, en lugar de contentarse la persona que tiene la fila dos y el número veinticuatro con esa fila y ese número, enseguida, si ve un hueco en la fila uno, le dice al acomodador; ¿Por qué no me pasa usted a ese número que está vacío? El acomodador se deja llevar y pasa a la persona a la fila uno. Así van haciendo muchos. Y llega un momento en que, de pronto, se oyen unos pasos por el pasillo del teatro, y, entonces, a toda aquella gente que está sentada le entra un malestar súbito, ya que nadie tiene su propio puesto. Esta definición de la vida, muy inteligente y muy sagaz por parte de Arniches, la completaba diciendo: A mí me tocó la fila catorce número equis y me senté en él tranquilamente, y aquí vivo gozosamente, sé mi puesto, sé mi posición, de fila catorce, y procuro desarrollarla lo más cabal y honradamente posible. Esta concepción, tan firme, tan entrañable, tan imperecedera en un hombre, evidentemente no tiene nada que ver con el salto, atroz, de Tardieu y que todos los demás autores grotescos dan respecto al ser humano. Arniches estuvo convencido de su necesidad ontológica y de su posición, no sufrió el tener que morir. Arniches, no creo que nunca padeciera como una angustia, como un motivo determinante, como un motivo condicionador, ese absurdo del tener que morir. Lo mismo que estaba perfectamente contento de su fila catorce, debía estar convencido de que morir es una naturalidad, es una necesidad que hay que asumir. Esta asunción arnichesca fue la tónica de una época en la que todavía no habíamos entrado en esta era atómica, dislocadora, que no sabemos todavía dónde nos va a llevar.

¿Hubo en España, podemos preguntar, alguien que se asomara a ese grotesco ontológico que hoy abre una gran estrella en el teatro del mundo? Sí, pero no fue don Carlos Arniches. Fue Valle-Inclán. Valle-Inclán fue y es el mayor dramaturgo, después de la época clásica, que hemos tenido. Fue el único autor español que se haya emparentado e incluso haya precedido a las orientaciones de la dramaturgia extranjera. El grotesco Valle-inclanesco, la teoría completa del esperpentis-

mo, la deformación matemática con espejos cóncavos o convexos de la realidad, el descubrimiento a través de esos espejos deformatorios de nuestra íntima miseria nacional y personal el entrentamiento del ridículo ontológico del ser humano, solamente Valle-Inclán logró entreverlo. Valle-Inclán, sí, se emparenta con Ionesco, Beckett, Tardieu o todos esos autores que hoy abren las vanguardias del mundo. D. Carlos Arniches dio el salto de lo cómico a lo grotesco, pero pasó por el camino, no de la ontología, sino del sentimiento. Se quedó en puro sentimiento. Este sentimiento, quizá, haga que viva siempre, en cuanto que debemos suponer que el sentimiento no perecerá mientras el ser humano siga siendo como es, mientras otra generación, quizá de autómatas, quizá de seres biológicamente distintos, no venga a sustituirnos. El sentimiento le inmortalizará pero fue el sentimiento lo que hizo que Arniches no alcanzara la categoría o trascendencia que pudo haber logrado y que sus cualidades le capacitaban para lograr. Podemos decir que, en teatro, significa la apertura hacia lo grotesco, pero sólo la apertura. La captación plena correspondió a Valle-Inclán escarnecedor frío, no compadecido, pero por ello mismo, estéticamente impune contra las tentaciones del escarnio compadecido (el de Arniches), contra esa maldad estética de ser excesivamente bueno, como lo fue don Carlos.