CARLOS ARNICHES Y SU "TRAGEDIA GROTESCA"

Si la imprescindible coherencia crítica nos lleva a situar el teatro de Carlos Arniches en el ámbito de referencia de las formas menores del teatro popular de los últimos años del pasado siglo y en la primeras decenas del actual, no sería razonable que, llevados por el prejuicio valorativo que el término encierra, intentásemos, como con frecuencia se ha hecho, dibujar un benevolente discurso fundamentado solamente en el indudable éxito que obtuvo en su larga trayectoria, o en la predicada superación, durante lo que se viene considerando su segunda etapa creadora, de esas formas dramáticas que enraizadas en un pasado tan glorioso como secundario, se aceptan más como constantes ineludibles que como elementos significativos de nuestra historia teatral. En este sentido coinciden los críticos en señalar que la aportación más novedosa de Arniches al teatro español de la época se encierra en la acuñación de una nueva modalidad dramática denominada por el propio autor "tragedia grotesca", a la que intentaremos aproximarnos en estas páginas.

En un artículo firmado en 1933 por Pedro Salinas se abordan algunos de los elementos que, en nuestra opinión, mejor dibujan el significado real del llamado "género chico", durante el periodo de su último apogeo, en el que comenzó su carrera nuestro autor, y del papel que Arniches jugó en el desarrollo de las formas populares del teatro español anterior

a la guerra. Pero nos interesa, atendiendo a lo que decíamos antes, tomar en consideración uno de los aspectos que Salinas pone de relieve en su artículo: el "ascenso" de Arniches desde la categoría de escritor teatral "puro" al "rango de estimación literaria que antes se concedía sólo a esos otros autores de procedencia letrada y culta" (1). Este ascenso de Arniches se debe, según Salinas, a una concepción más amplia y profunda de lo dramático y a un sentido de la construcción teatral más completo y delicado que en su etapa de autor de teatro breve. La plasmación de este nuevo modelo teatral arnichesco se pone de manifiesto, como era de esperar, en su "tragedia grotesca", es decir, cuando abandona las formas propias del teatro menor y accede a los modelos propios del teatro mayor. No duda Salinas en señalar la enorme importancia que en este "ascenso" literario de Arniches desempeñó la campaña, breve pero de indudable intensidad, desarrollada por Ramón Pérez de Ayala tras el estreno de *La señorita de Trevélez* (1916) y de *¡Que viene mi marido!* (1918) (2); en ambos artículos, sobre los que volveremos más adelante, defiende el empeño dramático de Arniches, que se ha lanzado con firmeza y calidad al teatro grande, intentando explicar no sólo el significado de la reciente actividad teatral "seria" del dramaturgo, sino también la trascendencia que esta propuesta dramática puede tener en el desarrollo de la actividad teatral española del momento.

No son, sin embargo, estos críticos, Pérez de Ayala primero y Salinas después, los únicos que se ven en la obligación de justificar su intento de salvar la figura de Arniches como autor dramático, acudiendo a la trabajosa tarea de rescatarlo de las profundidades abisales del teatro menor para situarlo en la cima de la consideración literaria, a partir del momento en que comienza a trabajar en el teatro mayor, es decir, en obras largas. A la sombra de los trabajos reseñados y

---

(1) "Del "género chico" a la tragedia grotesca: Carlos Arniches", en *Ensayos Completos*, I, Madrid, Ed. Taurus,1983, (págs. 120-124).

(2) Recogidos ambos en *Las Máscaras* II, Madrid, Calleja, 1919 (págs. 223-252).

de otros, tal vez menos conocidos pero de talante semejante, se ha venido justificando una y otra vez la presencia de Arniches en la historia del teatro español del XX como un autor que, habiendo prohijado el modelo dramático de las formas propias del género chico, del teatro breve y, en especial, del sainete, género en el que fue capaz de emular a los más grandes cultivadores del género, especialmente a Ramón de la Cruz, supo instalarse en las formas mayores dejándonos, como prueba paradigmática de su buen hacer dramático, la tragedia grotesca, además de otras formas de designación, sainetes largos, comedias de costumbre, farsas grotescas, en las que profundiza en los elementos que constituyen tradicionalmente el teatro menor del que procedía y al que, en realidad, nunca renunció del todo.

Tal vez sea precisamente esa insistencia de la crítica lo que nos ha impulsado a intentar en estas páginas una somera aproximación a ese concepto, atractivo en su paradójica amalgama, pero no tanto por lo que pueda significar como argumento de autoridad en el que apoyar, cuando no justificar, la interpretación favorable de un teatro que, al margen de su vertiente ideológica, admite generalmente un difícil parangón con el teatro considerado convencionalmente serio, cuanto por apuntar algunos de los componentes que podrían definir su virtualidad dramática y su razón de ser en el momento en que aparece en el panorama teatral español.

Se nos permitirá antes de abordar el tema propuesto una reflexión, de carácter puramente circunstancial, que nos parece, sin embargo, de cierto interés. Coinciden los críticos en señalar que el auge del "género chico" ya declinaba hacia 1910. Pues bien, Arniches, iniciado como hemos dicho en el ámbito del teatro breve, estrena en 1912 su primera obra larga (3) escrita en solitario. Se trata de la comedia en tres actos

(3) Ya había estrenado otras obras largas, tanto en solitario como en colaboración, pero se trata de textos largos concebidos como zarzuelas, juguetes cómicos o estampas de costumbres, siempre con música, dentro, por tanto del género chico.

titulada *La pobre niña*, estrenada en el Teatro de la Comedia el 22 de noviembre de 1912 (4). A partir de este momento se observa con claridad una tendencia a producir textos dramáticos largos, en dos o en tres actos, hasta 1916, en que se estrena *La señorita de Trevélez*, a partir de cuyo estreno deja prácticamente de escribir obras en un acto. Aunque nos estamos refiriendo exclusivamente a su producción en solitario, un rápido cotejo a la bibliografía referida a las obras escritas en colaboración con otros autores por las mismas fechas, nos lleva indudablemente a la misma conclusión.

Cabría preguntarse si la "transformación" de Arniches y su llegada al teatro mayor se produce sólo en función de un razonable proceso de maduración creadora o debe explicarse atendiendo a un fenómeno distinto. Acierta Salinas en el artículo antes mencionado a explicar con enorme claridad que el procedimiento empleado por los autores puros, es decir populares, para asegurarse el aplauso del espectador, y con ello el éxito, es "halagarles los gustos hechos", es decir, proporcionar desde el escenario el modo teatral que el público reclama, que el espectador conoce, sin arriesgarse a ofrecerles un lenguaje teatral que, por su voluntad estética o literaria, signifique la imposición de modelos estéticos novedosos (5).

Pero un poco más adelante afirma que el género chico languidece hacia 1910, pues todo, "Fatiga de público, agotamiento de los recursos, novedad de condiciones sociales", anuncia su desaparición. Opiniones semejantes podemos encontrar, en historiadores y críticos del teatro que vienen a corroborar que las condiciones sociales, culturales y puramen-

---

(4) Para una visión completa de la bibliografía de Arniches véase el excelente trabajo de Juan Antonio Ríos Carratalá *Arniches, el escritor y la crítica*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1990.

(5) La posición de Salinas, sin embargo, se matiza inmediatamente: "...mejor dicho, adivinar en la entraña de ese alma del público unos gustos latentes, no formulados, que sirvan de material con que el artista construye su mundo, y dárselos, hechos palabra y vida, de modo que el público sienta en la novedad que se le lanza no otra cosa que una nueva forma fresca e inédita de vivir". (Cit. pág. 121.)

te teatrales en las que se produce la explosión del llamado género chico han ido desapareciendo progresivamente de manera que a lo largo de la segunda década del siglo se va observando un constante decaimiento de las formas dramáticas del teatro menor, aunque ello no signifique su total desaparición (6).

La razonable necesidad de conectar con la demanda teatral de un público que marca las pautas por las que deberá discurrir el espectáculo teatral de corte popular que practica Arniches pudo ser un acicate de cierta relevancia a la hora de decidirse a escribir teatro mayor. Pero el dato que proponemos supondría adoptar un punto de vista diferente al estudiar el proceso de transformación de la actividad creadora de Arniches, diferente del que parece inspirar el artículo de Salinas y, en buena medida, el que explica los artículos de Pérez de Ayala que fueron de indudable trascendencia en el proceso de dignificación de la obra de Arniches, tanto en su momento como para la crítica posterior.

En efecto, el progresivo decaimiento del género chico y la consiguiente dificultad de seguir estrenando obras breves en el espacio escénico de los géneros menores, debió actuar como criterio suasorio más o menos explícito pero de indudable importancia en el momento de tomar la decisión de escribir piezas largas, sin música, ajenas, en sentido estricto, al espíritu y los modelos del género chico. No significa esto que Arniches, firmemente asentado ya como autor dramático de teatro breve, no tuviera el deseo y la voluntad de abordar la producción de textos largos, al margen de las circunstancias concretas que pudieran condicionar más o menos su posible estreno y la correspondiente acogida por parte del público y de la crítica especializada. Es indudable, sin embargo, que los

---

(6) Acerca de la pervivencia del teatro breve a lo largo del primer tercio del siglo XX puede verse, Javier Huerta Calvo, "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX", en *El Teatro de España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939,* Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches edts., Madrid, CSIC, 1992, (pág. 285-294).

datos que proponemos aportan un punto de vista diferente a la hora de considerar críticamente las obras escritas durante la llamada segunda etapa, o, al menos, durante la etapa de transición. Pero cuando Ríos Carratalá se esfuerza en señalar una etapa crítica o de transición, de progresivo afianzamiento del modelo teatral arnichesco, entre los años 1912 y 1915, siendo el elemento fundamental de la progresiva maduración teatral de Arniches la creación de "personajes más complejos e interesantes desde un punto de vista teatral. Ya no sólo actúa con tipos y empezamos a ver verdaderos personajes", no puede eludir el peso de la influencia que el desarrollo histórico de la aceptación por parte del público del género chico y afirma: "No creo que Arniches sea el motor de su propio cambio teatral, sino el catalizador de una serie de demandas que le vienen dadas por su público. Un público que ya no es el del teatro por horas, que ya no quiere ver una cartelera repleta sólo con sainetes, que empieza a separar los espectáculos musicales de los teatrales..." (7).

El razonamiento que proponemos cobra mayor relevancia si tomamos en consideración un dato, que, aunque no siempre de manera rotunda, se viene poniendo manifiesto por los críticos que han analizado la obra mayor de Arniches. Coinciden los críticos en señalar la maestría que evidencia el alicantino en el manejo de lo que se llama la carpintería teatral, y en la indudable calidad del diálogo que se pone de manifiesto en el conjunto de su obra. La eficacia teatral con que sabe resolver las situaciones y el especial acierto del lenguaje que acostumbra a poner en boca de sus personajes constituyen, posiblemente, las virtudes más constantemente ensalzadas en la obra de Arniches. Pues bien, en último extremo, la conclusión a la que tales valores nos remiten es el hecho evidente de que esas cualidades responden a las categorías teatrales propias de los géneros menores, especialmente del sainete. No parecería aventurado afirmar que muchas de

(7) Cit. pág. 49.

sus obras largas resultan, por su planteamiento dramático, verdaderos sainetes cuya situación ha sido magistralmente dilatada y hasta multiplicada. La adaptación de Arniches a la nueva situación implicaría, de este modo, una reconversión de los materiales propios de teatro menor, de raíz tradicional, en los que se manejaba con evidente maestría, a los moldes externos propios del teatro largo.

Planteada desde este punto de vista, la incorporación de Arniches al teatro mayor podría analizarse más como producto de un impulso externo, ambiental o de circunstancia que como un razonable proceso de maduración creadora. Este criterio nos pondría en situación de analizar las obras largas que escribiera desde las fechas que nos han servido de referencia para acotar su segunda etapa creadora como el producto de un proceso de adaptación de los modelos conocidos, con los que ya había logrado un éxito indudable, a las expectativas sólo parcialmente renovadoras, de ahí la persistencia de los elementos esenciales del teatro menor, del público al que se dirigía y que le demandaba esa adaptación.

No es este, ciertamente, el único elemento digno de tomarse en consideración a la hora de afrontar un análisis teatral de la producción larga de Arniches. Sin embargo, el hecho de que venga considerándose como uno de los fundamentos en los que apoyar el "ascenso" literario de Arniches la incorporación a nuestro panorama teatral de la "tragedia grotesca" tampoco debería ser, por sí mismo, un criterio de valoración suficiente. Sobradamente conocido es el hecho de que el modo de adscripción genérica de un texto dramático por parte de su autor no siempre responde a criterios precisos, ni siquiera cuando se trata de conceptos enraizados en una larga tradición, como es el caso de los textos, breves o largos, de Arniches. Además deberá tenerse en cuenta que durante esta época la variedad de propuestas de clasificación genérica en lo que se refiere a los géneros menores se convierte en un enmarañado y complejo campo de referencias cuyos límites no han sido convenientemente fijados.

Ambas razones exigen una aproximación crítica al contenido dramático de la repetida categoría teatral, la tragedia grotesca, con el fin de comprobar si bajo tan sugestiva formulación, y en relación con las obras que llevaron tal epígrafe caracterizador, se encierra algún elemento teatral novedoso de cierto interés no sólo en el momento de su aparición, sino posteriormente.

La amalgama propuesta por Arniches se orienta hacia la adición, de caracteres paradójicos, de los valores significativos de un sustantivo y un adjetivo. La obviedad de lo que acabamos de proponer resultaría innecesaria si no nos plantease una reflexión de cierto alcance. El fundamento semántico en el que se apoya el concepto es "lo trágico", siendo "lo grotesco" un elemento adjetivador que, modulando, matizando o clasificando ese fundamento semántico, no lo anulará ni podrá transformarlo de manera radical. Ello significa que una "tragedia grotesca" debería tener, en lo que se refiere a su configuración puramente dramática, aquellos elementos teatrales que permitan definirla esencialmente como tragedia.

Analiza Pérez de Ayala la primera tragedia grotesca de Arniches *¡Que viene mi marido!*, en términos que nos parecen significativos. Afirma el crítico que "la tragedia" comienza en el segundo acto. Tan peregrino modo de empezar una tragedia se fundamenta en el hecho, no menos curioso, de que es en ese momento en el que comienza su desarrollo escénico el "personaje trágico": Bermejo, el moribundo marido de Carita, no sólo no se muere, como todos deseaban y esperaban, sino que cada vez da muestras de mayor fortaleza y vitalidad, a pesar de los intentos del propio personaje y de cuantos le rodean, porque se cumpla el final para el que había sido destinado: dejar viuda, y con ello rica, a la desafortunada Carita. La justificación histórica y filosófica del sentido trágico que aporta el crítico podría resultar de cierto interés, en especial al establecer un indudable parangón literario entre este "héroe" arnichesco y el pícaro, de tan larga y prolífica tradición hispana.

Hay, sin embargo, dos circunstancias que alejan a Bermejo de la raíz picaresca apuntada por el crítico y que, además, hacen imposible la vinculación del mismo al tejido dramático propio de la tragedia, por muy grotesca que ésta se quiera. Es la primera que la virtualidad teatral del mencionado personaje viene condicionada por una situación dramática, ajena y distinta del propio personaje, siendo su presencia efecto de esa situación y, en el mejor de los casos, causa sólo de una situación nueva, sorprendente por inesperada, pero incapaz, por sí misma, de generar acción dramática alguna. La dilación en el tiempo de la resolución final de dicha situación, el desenmascaramiento de Bermejo, no aporta en el desarrollo dramático sino una serie de situaciones dependientes en las que se apoya el sentido grotesco de la obra, pero que no suponen planteamiento trágico alguno.

Hace referencia la segunda a la propia configuración teatral del personaje. Bermejo no manifiesta las características dramáticas propias del héroe trágico, ni siquiera como las presenta, mutatis mutandi, el modelo literario aducido por Pérez de Ayala. La lucha denodada del personaje trágico contra las fuerzas del destino ciego no sólo se convierte en motor constante de la acción trágica, sino que condicionan su desarrollo en cualquiera de las modulaciones posibles que la acción pueda plantearse. De ahí que resulte imprescindible en el desarrollo dramático de la tragedia explicitar el sentido de ese enfrentamiento, hacer patentes la causa y el efecto de la lucha, infructuosa en tanto que predeterminada, del héroe contra el fatum, lo que, evidentemente, hace imposible Bermejo al descubrir, en el desenlace de la obra, que su presencia escénica se fundamenta en el engaño.

Esta somera aproximación que, desde la perspectiva aportada por Ramón Pérez de Ayala, proponemos sobre la virtualidad trágica de esta primera tragedia grotesca de Arniches, podría hacerse extensiva, sin demasiado esfuerzo, a la mayor parte de las obras que, bajo tan sugestivo rótulo, estrenó Carlos Arniches. Ni el Don Antonio de *Es mi hombre*,

ni el Don Juan de *La locura de Don Juan*, por poner sólo dos ejemplos, se configuran como individuos teatrales cuyas características puedan ser asimilables a las de la tragedia, ni las obras de las que son protagonistas se configuran desde los presupuestos dramáticos de la tragedia. En la línea de lo que afirmábamos antes, los textos teatrales de Arniches, se fundamentan, en general en la situación más que en la acción. Los individuos teatrales son básicamente, tipos cuyos elementos caracterizadores y su constante aproblematicidad les invalidan como "personajes" con capacidad suficiente para la acción.

Antonio Ríos Carratalá, en el ya mencionado trabajo, aborda el estudio de la tragedia grotesca y manifiesta una cierta extrañeza por el hecho de que *La señorita de Trevélez* no fuera calificada por su autor como tragedia grotesca, mientras que la primera que lleva tal subtítulo, *¡Que viene mi marido!*, puede inscribirse mucho más adecuadamente en el ámbito dramático de la farsa, para afirmar: *La señorita de Trevélez* también parte de un equívoco muy teatral, pero enseguida se orienta hacia la verdadera tragedia que genera no tanto el equívoco -mero punto de partida que propicia la obra- como una serie de circunstancias sociales y culturales que se explicitan al final" (8). El equívoco al que hace referencia Ríos Carratalá, es, en realidad la situación en la que se fundamenta la obra, situación que, en su desarrollo teatral, se presenta como incapaz de generar la acción inherente a la tragedia. Las circunstancias sociales y culturales en las que apoya Arniches su voluntad moralizadora determinan más una visión patética de los personajes afectados por la "broma" del Guasa-Club, que un conflicto del que pueda resultar una acción de caracteres trágicos, no sólo desde el punto de vista del personaje de Florita, sino también del de su hermano.

Es evidente que los aspectos que venimos apuntando requerirían de más detenido análisis. Los elementos que configuran el entramado teatral de la obra de Arniches han sido

---

(8) Cit. pág. 62.

solo parcialmente atendidos por la crítica y, en no pocas ocasiones, desde criterios escasamente teatrales. Convendría precisar, no obstante, que al afirmar que las denominadas por su autor "tragedias grotescas" no nos parecen obras configuradas como tragedias no pretendemos realizar un juicio descalificador. Conoce Arniches perfectamente la convención teatral, los entramados que conforman el bastidor en que debe tejerse el espectáculo popular, los recursos teatrales y lingüísticos necesarios para diseñar obras que, además del éxito inmediato, admiten, pasados los años, la calurosa acogida por parte de un público que entiende perfectamente el lenguaje empleado por el alicantino y lo aceptan y aplauden con indudable entusiasmo, circunstancias todas ellas que justifican cumplida y sobradamente el interés de los críticos por su estudio y el lugar que Arniches ocupa en nuestra historia teatral.

Antonio Díez Mediavilla
Universidad de Alicante