

CENTENARIO

ARNICHES,



Carlos Arniches y «su» Madrid. El Madrid real de los personajes que inspiraron sus

SIN ORGANILLO

EN ESTA CASA NACIO EL
ILUSTRE ALICANTINO
Don CARLOS ARNICHES
BARRERA
EL DIA 11 DE OCTUBRE DE 1866
HONREMOS SU MEMORIA.

Por JOSE MONLEON

BENAVENTE, defendiéndose de los juicios adversos a su teatro, escribió mordazmente que la vida activa de un dramaturgo cubre la labor de tres generaciones de críticos. Sería importante considerar hasta qué punto esto no es un síntoma de la postvida de un autor a la vida de su tiempo. No me refiero a los fenómenos de supervivencia literaria, propios de todos los grandes autores, sino a la permanencia como estrenista activo durante más de medio siglo.

Cada autor —y, sobre todo, si estrena mucho y sin dificultad— se encuentra plenamente relacionado con la sociedad que potencia su éxito. Podrá haber uno u otro tono en esa relación, pero es evidente que un Arniches o un Benavente, como en la actualidad un Casona o un Mihura, nos remiten de inmediato a las ideas, necesidades y gustos del sector social donde se recluta el público: la burguesía rectora.

La pregunta que de esto se deriva es la siguiente: ¿Puede un dramaturgo ser la expresión de su sociedad durante medio siglo? Es probable que, en excepcionales etapas históricas, haya podido ser. Si advertimos las profundas evoluciones que marcan el medio siglo histórico español en que estrenó Arniches —desde la Restauración al final de la última guerra civil; desde una España aún potencia colonial a la España moderna— habremos de contestar negativamente a la pregunta.

En la trayectoria de Arniches —como en la de Benavente— hubo un momento de aproximación, de balbuceo ideológico y estético, otro de acuerdo más o menos general y un tercero de alejamiento; o, si se quiere decir de otro modo, un tiempo de mimetismo, otro de creación y otro de repetición de sí mismo. Tres etapas que quizá corresponden a esas tres generaciones críticas de que habla Benavente, si aceptamos que, salvo excepciones, el crítico teatral es un reflejo ilustrado y cotidiano de la sociedad que le lee y que paga con su muerte profesional las desavenencias con los sectores más jóvenes e inquietos de la misma.

Ante un autor como Arniches —nacido en Alicante, el 11 de octubre de 1866, y muerto en Madrid, el 16 de abril de 1943—, cuyos estrenos van desde 1888 a 1943, no cabe el juicio en bloque ni la crítica basada en las asincronías históricas que forzosamente han de registrarse en su último período de autor. ¿Cuándo, en qué época, es Arniches un comediógrafo inserto dinámicamente en la sociedad española? ¿Cuáles son **SIGUE**



las expresiones acomodaticias o reveladoras, de esa inserción? ¿Qué vida española aloja su teatro? ¿Cómo empleó Arniches las fórmulas usuales del teatro español de «su» tiempo?

Todos sabemos que no existe un teatro «intemporal» y que cada dramaturgo está adscrito, de algún modo, al proceso histórico. Con todo, es preciso señalar que, en casos como el de Arniches, el dato «temporal» adquiere un valor decisivo. No hay modo de aproximarse a él si no es a través de los supuestos sociales de su época.

De no hacerlo así, cualquier juicio —favorable o desfavorable— se nos quedará siempre en el aire.

la restauración

La primera obra de Arniches, «Casa editorial», se estrena el 9 de febrero de 1888, en el teatro Eslava. Tiene entonces el autor veintidós años y el país vive una etapa caracterizada por los intentos de regulada democratización —demoliberalismo— de la restaurada monarquía. El nacimiento del futuro Alfonso XIII, hijo póstumo de Alfonso XII, y la personalidad de la regente María Cristina, garantizan las bases institucionales de la continuidad monárquica. Una minoría política trabaja en favor de la aún irrealizada en España revolución burguesa. Se cita, sobre todo, a Inglaterra, y también a Francia, Bélgica e Italia como ejemplos...

La «cuestión social» anda ya metida entre los problemas del liberalismo. Sagasta, en enero de 1887, había dicho: «¿De qué aprovecha la libertad sin el bienestar de los pueblos? ¿Qué consigue con la libertad el pobre labrador que ve morir sus ganados, arruinarse sus propiedades y perecer sus hijos de hambre? ¿Qué puede esperar de la libertad un pueblo que no barre, ni alumbrar sus calles y que vive sin luz, sin agua, sin ventilación, y hasta sin aire...? Démosle libertad, pero démosle bienestar».

En este «démosle» había todo un programa político, articulado por Cánovas en su idea de «un gobierno para el pueblo, pero sin el pueblo». Y que, en resumidas cuentas, viene a establecer las bases del paternalismo, liberal o totalitario, que ha caracterizado las relaciones entre los españoles gobernantes y los españoles gobernados. Y del cual es, a su vez, antecedente todo el pensamiento político-religioso de nuestra monarquía absoluta. Sería, sin duda, interesante estudiar si muchos de los «rasgos» españoles —el individualismo, la extremosidad, la suspicacia, la violencia, etc.— no nacen precisamente de la pobreza política del español medio, tutelado por unos y otros y nunca aceptado como mayor de edad.

1888 es el año de los debates sobre las reformas de Cassola. Es el año en que se establece el juicio por Jurados —doce «representantes de la conciencia popular»— y en que Emilio Castelar, el viejo republicano, declara que la monarquía liberal es la única fórmula viable en las nuevas circunstancias nacionales. Es el año en que se prepara la ley del sufragio universal y en que se allanan los problemas de reunión, imprenta y asociación. Aunque, todavía en 1887, el gobernador de Madrid, duque de Frías, ha prohibido el estreno en el teatro de la Comedia de «La piedad de una reina», de Marcos Zapata, por entender que se aludía al indulto de los participantes

DE SU ALBUM FAMILIAR



El autor (primero de la derecha), con varios amigos y colaboradores, poco tiempo después de su venida a Madrid. Abajo, dos testimonios de su éxito: con su primer coche y en plenas vacaciones —al lado de su esposa— en un pueblo del Cantábrico.



en el reciente motín de Villacampa por la reina regente.

En 1888 se promulga la ley de lo contencioso-administrativo, y se está a las puertas del Código Civil. Es también el año de la Exposición Universal de Barcelona, «primera de este carácter que se celebra en España a tono con las de París, Londres, Amsterdam, Filadelfia, Viena y otras grandes capitales». Su inauguración —el 20 de mayo— marca uno de los más brillantes momentos del nuevo régimen monárquico, halagado por el patriotismo interior y respetado por todos los gobiernos europeos. Aunque, allí mismo, afloraban los problemas de la personalidad catalana.

1888 es el año de los gobiernos sagstinos y las broncas al conservador Cánovas en las calles de Barcelona, Zaragoza, Sevilla y Madrid. Es el año del cisma de la Comunión Tradicionalista, entre los que exigían la sumisión absoluta a don Carlos y los que, como Ramón de Nocedal, se separaron de los intereses dinásticos y proclamaron —bajo la advocación del Sagrado Corazón de Jesús— el gobierno teocrático, antiliberal y fiel a la Santa Sede, no importa bajo qué monarca. Es el año del manifiesto de la Liga Agraria, que proclama su apoliticismo y su escueto empeño en superar la crisis económica del campo español. Es el año del nuevo manifiesto del exiliado Ruiz Zorrilla, revolucionario en cuanto al modo de llegar al poder, pero moderado y aun conservador en el programa de gobierno.

Weyler se posesiona de la capitania y gobierno general de Filipinas el 16 de marzo, actuando inmediatamente con su rigor proverbial. Al tiempo que, en Cuba, el capitán general Sábás Marín declara el «estado de guerra» con la oposición de algún diputado y consiguiente desarrollo de la conciencia nacional de la Isla.

1888 es también el año fundacional de la Unión General de Trabajadores (U.G.T.), y del Congreso de la Agrupación Socialista Madrileña, del que es principal figura Pablo Iglesias. El tema de la huelga, como instrumento de la lucha de clases, y sus formas de organización, son la base de los informes, conclusiones y programas.

La posición de Arniches en este coyuntura es clara. Arniches es monárquico y liberal. Su pensamiento responde al diagnóstico del anciano Castelar: la revolución es un arma difícil, porque sus resultados son inseguros y anticipadamente imprevisibles. Mejor, pues, operar al servicio de una evolución liberalizadora bajo la institución monárquica, considerada como una garantía de orden y continuidad.

La relación con el «pueblo», de acuerdo con esta posición ideológica y sentimental, será el paternalismo. Los verdaderos enemigos del nuevo orden estarán entre las clases adineradas, incapaces de someterse a la «europeización» que tipifica la ley del sufragio universal. Por eso, Arniches alternará el ataque a las diversas formas de caciquismo e intransigencia de los fuertes con sus paseos por el viejo Madrid y su atención a las clases populares. El contenido de ambas actitudes será coherente: a unos les predicará por sus vicios políticos o por sus traiciones al paternalismo que el nuevo orden les exige; a los otros los contemplará, por lo común, desde la perspectiva costumbrista, atento a tipificar sus rasgos más perceptibles pero no a su condi-

SIGUE

ARNICHES



Tres etapas de su vida de autor: en Lardy, junto a destacados escritores y actrices de la época. En Buenos Aires, durante la etapa que pasó en aquella capital. Y, finalmente, de nuevo en un escenario madrileño con la compañía de Valeriano León.



La estampa más clásica del Madrid castizo: La Corrala. Arniches la citaría más de una vez, aunque, en otras ocasiones, hablaría también de la miseria del suburbio.

ción de sujetos políticos. Arniches da por buenas unas instituciones y un orden determinados —a partir de la monarquía liberal— y su obra es siempre, en el plano ideológico, un examen de los factores morales, que, en las diversas capas de la sociedad española de su tiempo, lo dificultan. Sólo Cánovas, entre los «grandes» de la Restauración, habla vislumbrado las contradicciones que encerraba una defensa de la propiedad privada y una creciente apertura política a las clases «desheredadas»...

arniches y el 98

Aparte de un pasado histórico cargado de falsas y amenazadoras soluciones, lo cierto es que a la Restauración le llegó demasiado pronto la prueba decisiva del 98. Todo el optimismo y la teoría política revelaron su pobreza ante las nuevas y extraordinarias situaciones planteadas. Hicimos corridas de toros patrióticas y chistes a costa de los norteamericanos hasta el mismo día de la hecatom-

be. Todo se perdió menos el honor.

A partir de ese momento, se ensanchó la divergencia entre la realidad y su imagen pública. No importaba que una minoría de escritores empazase a vivir trágicamente nuestras contradicciones, ni que la realidad española estuviese repleta de acongojantes datos socioeconómicos, sucesivamente básicos en las discordias civiles. En los teatros, los autores tuvieron que aliarse con el grupo social que se sentía, a un tiempo, amonestado y justificado. Ningún país como el nuestro, de tradición cultural a contrapelo de la historia moderna, derrotado y dividido, parecía más a punto para que surgiese en él una auténtica dramaturgia de la angustia y aun del absurdo. Basta leer los periódicos de la época para respirar el vacío. Y, sin embargo, en los escenarios, todo era jovialmente minúsculo; todo estaba a punto para el esperpento valleinclanesco. Nuestra sociedad —y remito al lector: al apasionante, informado y muy discutible libro «Historia política de

la España contemporánea», de Melchor Fernández Almagro— vivía en otro tiempo, protegiéndose contra el tiempo verdaderamente suyo.

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 mínimamente «públicos». El teatro existía para tranquilizar a la clase media, cada vez con menos recursos económicos, 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 pasadas estrechas y presumir de grandeza.

Si saltamos de Arniches a Marquina o a los Quintero percibiremos, sin embargo, una diferencia. Todos ellos, en tanto que «autores de éxito», tienen una relación de complicidad con el público; pero así como Marquina o los Quintero fundamentalmente lo halagan, Arniches —como Benavente en sus primeras obras— alude, quizá un tanto epidérmicamente, a su crisis económica y aun ideológica.

En el Arniches de «La señorita de Trévelez», «Los caciques» o «La heroica villa» hay, sin duda, una positiva dimensión crepuscular. Quizá el autor sólo quiera echar en cara a los personajes su traición política a la sociedad liberal que quiere levantarse; en cualquier caso, está mostrando la desarmonía entre nuestra historia y nuestra intrahistoria, nuestra fachada y nuestra realidad, nuestro liberalismo teórico y nuestro caciquismo efectivo.

Arniches no es un hombre que entre dentro de los supuestos convulsionadores y convulsionados de la generación del 98. Pero es, entre los autores de éxito, el que más se aproxima.

el tiempo de arniches

¿Cuál es, dentro de este esquema histórico, el «tiempo» de Arniches? Nuestro autor empieza a escribir cuando el «género chico», favorecido por el creciente liberalismo, vive una etapa de cierto esplendor. Escribe a menudo en colaboración, más atento a la repetición ingeniosa de las fórmulas aceptadas que a una verdadera creación. Sigue luego su etapa de plenitud, su «tiempo», en el que oscila entre los sainetes del Madrid castizo y la revelación de las grotescas degradaciones de las clases rectoras. «La señorita de Trévelez», en el 16, marca el punto de su madurez artística y de su realismo. «Los caciques» y «La heroica villa» se estrenan poco antes de la Dictadura, a cuya llegada puede decirse que las bases ideológicas de Arniches han sido desbordadas. Nuestro país entra en un período en el que Arniches no hace sino sobrevivir. Y seguir estrenando gracias a un público que ha pagado con su momificación la larga etapa de miedo a la historia.

Bastaría citar dos ejemplos: el «Yo quiero», melodrama risueño, con sacerdote y guardia civil, estrenado poco

antes de nuestra guerra, y «El padre Pitillo», escrita con ecos de «La heroica villa» —ahora anacrónicos, terriblemente convencionales— en la hora ibérica del millón de muertos.

la crítica de arniches

Conviene separar, a estos efectos, las obras que transcurren en el Madrid que va del Cascorro a Lavapiés, y las que sitúa en la «provincia». En las primeras, encontramos una serie de personajes desarraigados de la vida española, metidos en su particularísimo mundo. En las segundas, el autor articula una verdadera crítica moral de la burguesía de su tiempo. El lugar de la acción es siempre uno de «esos pueblos españoles, en los que todo es extraño, temeroso, desconcertante... porque todo es viejo, solapado, sin sentido renovador... Muebles y personas... ¡Todo tiene un misterio, un secreto, una mácula!», como dicen dos personajes de «Los caciques».

Ese mundo —un casino de provincia, unos visillos, una calle Mayor, unos chismes, un vacío— es acusado por Arniches de ladrón, hipócrita e inmovilista. De las acusaciones de Arniches podría saltarse a las burlias valleinclanescas de «La enamorada del rey», al antiseñoritisismo ingenuo de «Nuestra Natacha» y no sé si hasta la más seria acusación de «La casa de Bernarda Alba».

De «La heroica villa» es el gran coro de mujeres amargadas y seudopuritanas, que encuentran en sus juntas de beneficencia la vía constitucional para convertirse en seres públicos y oficioso órgano de gobierno. Ya antes, Benavente se había ocupado de esas juntas; después constituirían un personaje coral innumerables veces repetido. Rodríguez Buded y Martín Recuerda lo han sacado últimamente a escena. Carlos Muñoz ha hecho su aguafuerte en «Las viejas difíciles».

Arniches no tratará a estas juntas con fatalismo o como si constituyeran una secular enfermedad social. Para él representan, simplemente, una degradación histórica surgida en el seno ideológico en que él se mueve. Por ello, a tales juntas opondrá personajes moralmente renovadores. Personajes que encarnan esa monarquía liberal, en cuyo ámbito todo el mundo podría ser feliz si fuese moralmente bueno. Las estructuras económicas o las instituciones del país están, por tanto, fuera de la crítica.

Aun cuando, significativamente, y por las razones apuntadas, Arniches suele separar radicalmente a la burguesía de las clases populares, existen en su teatro una serie de relaciones entre ricos y pobres, bien en una misma obra —que es lo excepcional—, bien por el cotejo entre unas y otras.

En «La Flor del Barrio» Arniches opone la rectitud del pobre a los chanchullos económicos del supuesto rico. Se rastrea aquí un sentimiento popular español desperdigado en numerosos textos: el pobre es pobre pero honrado, mientras que de pequeño comerciante para arriba hay que vivir de especulaciones y de injusticias. Arni-

ches —según veremos al hablar de su casticismo— no comparte totalmente esta teoría, pero sí parece pensar que la picaresca de los de abajo es una consecuencia de la desvergüenza de los de arriba. «Los milagros del jornal» es un ejemplo.

Un grave mal español es para Arniches nuestro ánimo chirigotero. Quizá por ello su teatro aspira a ir más allá de lo chistoso y alcanzar la tragicomedia. Arniches se hubiera sentido avergonzado si, al hacer un examen de su obra, se le confundiese con uno de nuestros autores simplemente divertidos de finales de siglo. En «La señorita de Trévelez» y en «El solar de media capa», saca a dos peñas o cofradías de guasones que acaban auto-destruyéndose y destruyendo a los demás.

A Arniches, en suma, le irrita esa combinación de broma e indiferencia social que ahoga las posibilidades de un examen crítico y un desarrollo colectivo español. De ahí que la mayor parte de su diálogo festivo encierre la presencia de un reformista.

el lenguaje de arniches

El autor vivía en la calle Montesquínza, de Madrid. Desde que llegó de su Alicante había vivido, primero, en una pensión de la calle de Arenal; luego, en una casa alquilada y aún modesta; después, en el piso ya señorial de Montesquínza. Se levantaba temprano y se ponía delante de las cuartillas, junto a las que esperaba una docena de afilados lápices. Comía y, al poco, se iba el viejo Madrid. Elegante, acompañado de su secretario, don Carlos Arniches paseaba por las calles que luego aparecerían en sus comedias —Peñón (ahora Arniches), Salitre, Toledo, Corrala, Embajadores, Arganzuela, Sombrerete, Avapiés...— y, tras la caminata, se metía en algún tascón. Arniches oía hablar descubría la sintaxis y el vocabulario de las gentes de aquel Madrid y volvía a su Montesquínza. Los personajes en sí —salvo algunos que, por ejemplo, inspirarían sus Sainetes Rápidos— no le interesaban gran cosa; a Arniches le importaba el lenguaje. Un lenguaje fatalmente ligado a la calle o a la taberna, pero nunca íntimo.

Con el material recogido, el autor reelaboraba el lenguaje popular. Con los principios fonéticos y sintácticos advertidos, más el acento y modo callejero de encarar las cosas, Arniches debía de construir una especie de cimentación para su trabajo. Las notas breves, los rasgos apenas insinuados, se sistematizaban y recargaban en los sainetes. De ahí su sabor libresco, su aroma más populista que popular. Y, desde otro ángulo, también su constante vacío, su valor gesticulante, su falta de reposo, como lenguaje que era cazado en la calle o en una conversación de taberna. De ahí también su inadecuación a esas situaciones en las que el personaje debería perder su aire parlanchín y asumir íntimamente sus problemas. Al lenguaje popular de Arniches le faltan, en **SIGUE**



Tejadillos del Madrid arnichesco el que arranca en el Rastro y llega hasta la plaza de Lavapiés. Cerca de donde hicimos la fotografía está hoy la calle de Arniches —antes del Peñón—, cuyas modestas tabernas frecuentaba el autor para documentarse.

¿DENTRO DE 20 AÑOS?... ¡COMO AHORA!

2.000 mujeres españolas y 500 técnicos opinan sobre el nuevo fregadero ESMALTHOR, de acero vitri-esmaltado en colores

“SUAVIDAD DE PORCELANA, RESISTENCIA DE ACERO”

24 HORAS DE LA VIDA DE UNA MUJER

Durante los últimos 30 años, los técnicos del mundo se han dedicado a proporcionar comodidad a la mujer especialmente en la cocina. En esta pieza, efectivamente, transcurre la mayor parte de la jornada del ama de casa. Es como su «despacho privado», el símbolo de su misión administrativa familiar. Se comprende, pues, que los técnicos hayan considerado necesario modernizar y hacer alegre el fregadero, centro vital de la cocina.

En diciembre de 1965, la firma española «Thor Ibérica» decidió averiguar hasta qué punto el nuevo fregadero «Esmalthor» podría hacer más agradable la vida de la mujer. El resultado fue sorprendente.

¡FASCINANTE BELLEZA!

Dos mil mujeres fueron sometidas a un interrogatorio de 20 preguntas. El 80 por ciento de las interrogadas se manifestó con entusiasmo a favor de ESMALTHOR. «Magnífico», «Maravilloso», «Fascinantemente moderno» y otras expresiones semejantes brotaron espontáneamente. El 6 por ciento dio opiniones favorables, pero menos vehementes. Cinco mujeres de cada cien no se definieron y nueve —sólo 9 por cada cien— creyeron que no les convenía.

Las razones de este entusiasmo fueron averiguadas: Por un lado, la extraordinaria belleza del acero vitri-esmaltado en color; por otro, su inalterabilidad. «Esmalthor» tiene suavidad de porcelana y resistencia de acero. Siempre pulcro, pulido, resplandeciente. Con cubetas profundas, de

paredes verticales que aprovechan capacidad, y sin aristas de difícil limpieza; los ángulos y vértices son curvos, redondeados, suaves. Existen hasta cinco colores diferentes: blanco, verde, azul, salmón y crema. ¡Y es tan duradero...!

LOS “8 PUNTOS FUERTES” DE ESMALTHOR

A un fregadero puede ocurrirle: 1) Que se rompa; 2) Que no se rompa, pero se agriete o resquebraje; 3) Que se desconche; 4) Que se raye con la vajilla o cubiertos; 5) Que las manchas penetren el material; 6) Que se decolore; 7) Que pierda brillo; 8) Que llegue a desmenuzarse por el peso. ¿A quién no le ha ocurrido alguno de estos percances?

Pues bien: nada de esto puede suceder con «Esmalthor». Tiene la resistencia y la ligereza del acero. El aspecto de una decorativa cerámica de Sévres o Limoges con la inalterabilidad más sorprendente. Resiste al choque, al peso, al roce, al calor a los ácidos o sustancias cáusticas... No se rompe, no se raya, no se decolora ni pierde brillo jamás. Como alguien dijo espontáneamente: «¿Dentro de 20 años? ¡Como ahora!»

¿CONOCE “LA PRUEBA DE LAS PERCUSIONES”?

Fue una de las múltiples pruebas a que «Thor Ibérica» sometió a su fregadero «Esmalthor», de acero vitri-esmaltado, antes de lanzarlo al mercado. Con ayuda de un aparato especial, se propinaron golpes con la fuerza de 9 kilos sobre una superfi-



La belleza del fregadero “Esmalthor” hace sentirse orgullosa al ama de casa

de menos de un centímetro cuadrado. ¡Algo extremadamente duro e infrecuente! Esos 9 kilos sobre un centímetro cuadrado equivalen a muchas toneladas sobre todo el fregadero.

¿Qué sucedió? Absolutamente nada. Ni huella. Esto demostró la inalterabilidad al choque. Del mismo modo, «Thor Ibérica» realizó infinidad de otras pruebas que demostraron la incomparable resistencia general de «Esmalthor».

Tiene la superficie pulida como la más fina porcelana y la resistencia del puro acero. Dura años y más años, permanentemente nuevo. La forma es realmente eficaz para su cometido. La facilidad de colocación es interesantísima. Da a la pieza de la cocina un aspecto moderno y vistoso, altamente sugestivo y alegre.

Esta es —en síntesis— la opinión de los expertos.

LOS QUE CONSTRUYEN, OPINAN

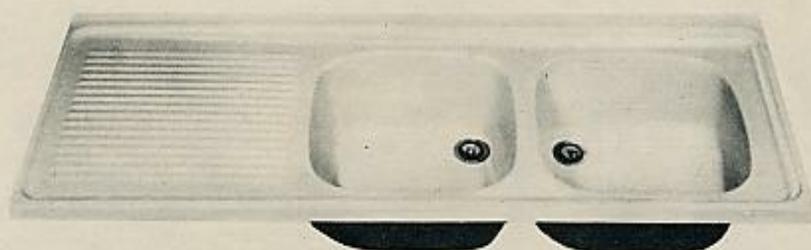
Un total de 500 técnicos, entre arquitectos, constructores y expertos en material para viviendas, fueron consultados por «Thor Ibérica» para conocer su autorizada opinión.

Resultados:

—«Esmalthor» reúne ventajas estéticas, funcionales y de conservación.

LO QUE DEBE RECORDAR SOBRE ESMALTHOR

1. Es un fregadero de acero vitri-esmaltado, con la garantía de THOR IBERICA, S. A.
2. Su aspecto es de suave porcelana, pulida, brillante.
3. Pero su duración y resistencia son las del más duro acero inalterable.
4. El color es suave, atractivo, permanente. Sus tonalidades jamás pierden brillo ni vivacidad.
5. No puede agrietarse, romperse, rayarse, descascarillarse o deteriorarse jamás.
6. Lo soporta todo: el roce, el peso, los golpes, el calor, los ácidos o sustancias cáusticas.
7. Es ligero. Y sin embargo es firme, sólido, resistente.



Uno de los varios modelos de “Esmalthor”, a base de dos cubetas y escurridor.



fregaderos de acero vitri-esmaltado en colores

ESMALTHOR

Con la garantía de THOR IBERICA, S.A.

P.º de Gracia, 83 - Barcelona-8



Alicante: casa donde nació Arniches.

un orden dramático, una determinada autenticidad, sin duda por ser una derivación de la actitud observadora y estética del autor y no de vivencias personales.

Añadir a esto que Arniches tiene una gracia indudable para manejar los supuestos que ha descubierto en sus cotidianas correrías por el viejo Madrid es justo y necesario.

El tema no cabe en este artículo. Quiero, sin embargo, señalar algunos principios del lenguaje arnichesco. Por lo pronto, y sobre todo, es un lenguaje con tendencia a la parodia. Los tipos de Arniches parece que están siempre burlándose de los «nuevos ricos» de la retórica. Emplean formas verbales esdrújulas, recargan lo indecible la expresión de una idea trivial («Tenga la bondad de hollar, aunque transitoriamente, este recatado despacho»), retuercen el francés frunchuteándolo. Es como si al ser convocados por el teatro burgués decidieran seguir la corriente para reírse un poco del público. Léase la prosa de los dramaturgos más aplaudidos del primer cuarto de siglo y saltamos luego hasta Arniches. A menudo, encontramos en él esa necesaria vuelta de tuerca que pone en evidencia todo el retoricismo de la literatura dramática «bienpensante» de la época.

Conviene, a la hora de estimar determinadas inadecuaciones entre la situación y el diálogo — las que ya me he referido —, considerar aquellos casos en que se produce como expresión estilística de lo grotesco. Es decir, cuando la inadecuación no responde a una limitación del autor sino a un propósito expresivo. Un ejemplo de esto último podría ser aquel párrafo de «Que viene mi marido», en el que se cantan las excelencias del suicidio en un parque primaveral.

La tragicomedia grotesca

Es éste un punto clave para comprender hasta qué 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 expres-

sión de un común sentimiento ante las deformidades de la vida española.

Ciertamente, hay ocasiones en que lo grotesco es una simple exageración de los elementos expresivos, a través de la cual se alcanza una dudosa mezcla de comicidad y melodramatismo. Otras veces, sin embargo, como en el caso de la admirable «La señorita de Trévez», lo grotesco se adscribe a las situaciones que son, en sí mismas y a un tiempo, trágicas y cómicas.

Lo grotesco se parece bastante al humor pirandelliano. Copio del autor italiano: «Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados con no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Advierto que esa anciana señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora debe ser. Puedo así, en el primer momento, y superficialmente, detenerme en esa impresión cómica. Lo cómico es precisamente un "darse cuenta de lo contrario". Pero si ahora interviene en mí la reflexión, y me sugiere que aquella anciana señora no experimenta acaso ningún placer en arreglarse así, como un papagayo, sino que tal vez sufre por ello y lo hace solamente porque se engaña piadosamente creyendo que de esta manera, escondiendo sus arrugas y sus canas, consigue retener el amor del marido mucho más joven que ella, ya no me puedo reír como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella primera advertencia, o mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer "darme cuenta de lo contrario" me ha hecho pasar a este "sentimiento de lo contrario". Y en esto reside toda la diferencia que hay entre lo cómico y lo humorístico».

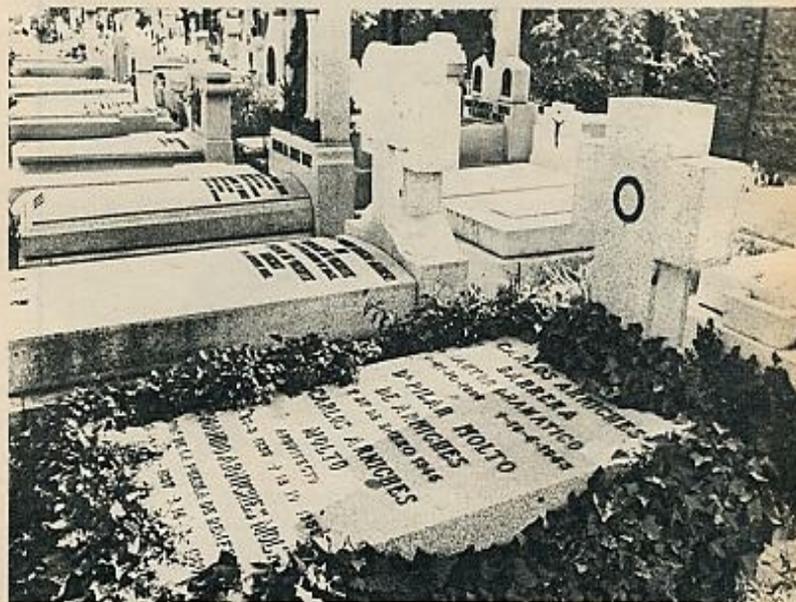
Arniches opera constantemente con este «sentimiento de lo contrario»; por eso se habla de tragicomedia, no en el sentido que le dio Fernando de Rojas —alternancia de lo feliz y lo desgraciado—, sino en el de simultaneidad de lo risible y lo patético.

Esta simultaneidad ya digo que es, simplemente, el humor. La anciana de que habla Pirandello podría ser, quitándole unos pocos años y suponiéndola soltera, la mismísima señorita de Trévez. Por otra parte, bien podría citarse el Quijote como ejemplo máximo de ese «sentimiento de lo contrario» de que habla Pirandello.

El matiz, lo que hace particular el humor arnichesco, es la estilización grotesca. Bergamín la define así: «El teatro grotesco de Arniches radica su autenticidad, su verdad dramática, en esa máscara que, paradójicamente, desmascara lo humano al transparentarlo, porque lo profundiza y amplía para los ojos y los oídos: para su entendimiento».

arniches y el populismo

A menudo se presenta a Arniches como el eterno «cantor del pueblo de Madrid». Por ese camino se llega al pintoresquismo más epidérmico y deshumanizado, haciendo del «pueblo de



Arriba, la casa madrileña de Arniches en Montesquenza. Abajo, la tumba del autor.

Madrid» un coro zarzuelero. Y del «Madrid de Arniches» no una imagen parcial, correspondiente a una época y a una sensibilidad literaria determinadas, sino la «esencia», el «alma», de las clases populares.

No resulta nada difícil encontrar el origen de esta contemplación idealista. Responde a las mismas deformaciones que una gran parte de la crítica española ha proyectado sobre los dramaturgos de nuestro pasado inmediato. Valle ha sido «reducido» a esteta; García Lorca, a «poeta»; Arniches, a «cantor» del más intemporal casticismo...

Y es el caso que en los tres ejemplos citados, aun en grado y desde bases distintos, existe un peso socio-político sin el cual, lógicamente, los autores pierden calidad, sentido 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 lo que ellos fueron en el teatro y la literatura españoles. 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

SIGUE

si uno
es bueno...
el otro
es
mejor!



SOLO
GARVEY
SUPERA A
GARVEY



GARVEY
BODEGAS DE SAN PATRICIO
JEREZ

con bufandas de seda blanca, mantos negros o estetizados harapos de mendigo. A cada una de estas estampas corresponde, automáticamente, su cliché, su música, y el timbre de voz que mejor cuadra al locutor... Más de media España se nos convierte, por este procedimiento en pesividad estética.

En las obras de Arniches encontramos, en efecto, cierta y aun marcada tendencia a esta visión immanente del casticismo. En la dedicatoria de «El agua del Manzanares», hay afirmaciones como éstas:

«Para comprender la emoción de que me sentí poseído la noche en que el pueblo de Madrid me aplaudió en el Novedades, es necesario amar como yo amo las pintorescas costumbres, la castiza y extraña psicología de estos buenos y alegres madrileños de los barrios bajos, vivos en el ingenio, prontos en la emoción, graciosos, burlones, jaraneros... A través de los años, la gente madrileña ha podido modificar su indumentaria, el aspecto estético; pero nada más. El alma de este pueblo, alma que inmortalizaron por igual don Francisco de Goya y Lucientes y don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, permanece inalterable en su esencia».

No se trata sólo de una dedicatoria. La misma tesis final de «El agua del Manzanares», es una expresión de este delirante idealismo:

«—¡Bendita sea el agua del Manzanares, que es para el pueblo de Madrid limpieza y alegría, honradez y salud! ¡Viva el Manzanares!».

Una tesis que bien puede parangonarse con la muy curiosa de «El genio alegre», de los Quintero, cuando la protagonista sostiene que el toque de las campanas produce un alivio en el campesino que aguanta la jornada bajo el sol andaluz.

Y, sin embargo, existiendo este populismo en Arniches —como la preocupación estilística en Valle o la raíz poética en Lorca—, lo que no parece críticamente lícito es examinar al autor sólo a partir de él. Primero, porque, en sus tragicomedias de la burguesía española, Arniches introduce una serie de elementos problemáticos e históricos. Y, segundo, porque, aun dentro de este teatro del Madrid castizo, existen ejemplos que subvierten la teoría esencialista de «El agua del Manzanares».

A estos efectos, y aparte de algún título como «Los milagros del jornal» o «La Flor del Barrio», ya comentados,

me parece especialmente interesante la serie de los «sainetes rápidos». Marcan, en cierta medida, la crisis del populismo cómico y simpático del autor, probablemente porque toma clara conciencia de las miserias de nuestro Madrid castizo. En la acotación inicial de «Los Pobres», primero de estos sainetes rápidos, se lee:

«Almas piadosas, corazones magnánimos que cedéis ante la demanda plañidera del mendigo que os tiende en la calle la mano escuálida, seguidme. Venid conmigo a los inmundos rincones de un Madrid lamentable y mísero, artimañoso y agenciero».

En la acotación de «La risa del pueblo», Arniches fija así el lugar de la acción:

«A la izquierda, borroso por la niebla de la tarde fría y gris, se ve el cementerio, con su enorme vastedad erizada de cruces; y hacia la derecha, diseminados en la lejanía, los barrios de Doña Carlota, Pueblo Nuevo y Zafra; los caseríos míseros de La Elipa y Puente de Vallecas; y más lejos aún los tejares del Olivar de Perales. Suburbios tristes, yermos, que circundan Madrid como mendigos que acosan a un viejo hidalgo».

Es evidente la distancia que existe entre este Madrid popular, casi barojiano, y la estampa festiva y botijera de un día de San Isidro. O entre la picaresca de estos medios materialmente miserables y la gracia y el melodramatismo de los chulos del barrio de Lavapiés.

Se diría que la visión chispeante e inmóvil del pueblo, que el autor ha sostenido en más de una ocasión, se convierte, de pronto, en su enemigo. Pienso que aún más enemigo lo es hoy, cuando, al celebrar el centenario de su nacimiento —a partir de un examen deshistorizado e idealista de la cultura—, muchos lo fijan, para alabar o denostarlo, como escritor festivo.

Ciertamente, desde los niveles ideológicos, nuevos factores y experiencias de nuestro tiempo, el paternalismo edificante de Arniches sabe siempre a poco. Pero quedarse ahí es tanto como practicar otra forma o especie de idealismo crítico. A Arniches hay que verlo en «su» tiempo. En el cuadro de las ideas dominantes, en las opciones históricas de su generación y en las formas casi obligadas del teatro español del primer cuarto de siglo.

J. M.

(Fotos: GIGI CORBETTA, GYENES y ARCHIVO)

