

PERFILES DEL HEROÍSMO EN
LA LITERATURA HISPÁNICA
DE ENTRESIGLOS (XIX-XX)

Luis Álvarez Castro y Denise DuPont
(Editores)



La publicación de este libro ha contado con la ayuda financiera del *Department of Spanish and Portuguese Studies, University of Florida*.

Edita: Editorial Verdelis
C/ Simón Aranda, 11bis, of. 6
Telf. 983 390 841
47002 Valladolid, ESPAÑA
E-mail: info@editorialverdelis.com
Internet: www.editorialverdelis.com

ISBN:

ÍNDICE

Introducción: Individuo y sociedad ante el espejo del héroe. LUIS ÁLVAREZ CASTRO	7
Nicolás Pizarro y el arquetipo de héroe nacional en la literatura mexicana al triunfo de la Reforma. CARLOMAGNO SOL	15
Juana Manuela Gorriti, heroína nacional. LEE SKINNER	29
Ni salvajes ni sietemesinos: La restauración de la masculinidad en “Nuestra América” de José Martí. CHRISTOPHER CONWAY	45
<i>Su único hijo</i> , Carlyle y Schopenhauer: el personaje. JOSÉ MANUEL GOÑI PÉREZ	61
El crítico como héroe: el caso de Clarín. MARGOT VERSTEEG	91
El antihéroe de “necio qui jotismo” en <i>Tomochic</i> (1893), de Heriberto Frías. ALEJANDRO CORTÁZAR	107
Voces en combate: La retórica heroica en “episodios” de la Guerra de África desde la mirada finisecular. ANA RUEDA	119
Artistas, mesías y redentores: La figura de Jesucristo en los modernistas hispanoamericanos. JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ	141
El artista como antihéroe en el decadentismo mexicano. JUAN PASCUAL GAY	157
Paradigma heroico y pasividad. RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS	173
El héroe, el profeta y la crisis del individualismo en Unamuno. LUIS ÁLVAREZ CASTRO	191
“El heroísmo del escritor”: Unamuno, Rizal y el heroísmo incorpóreo. JOYCE TOLLIVER	201
Heroísmo y comunidades teresianas en la obra de Emilia Pardo Bazán, 1900-1921. DENISE DUPONT	211
Por el amor de Arlequín: Heroísmo y farsa a principios del siglo XX. BERNARDO ANTONIO GONZÁLEZ	225
La evanescente sombra del centauro: El ocaso del héroe en <i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i> (1916). JOSÉ MANUEL PEREIRO OTERO	243
Colaboradores en este volumen	265

POR EL AMOR DE ARLEQUÍN: HEROÍSMO Y FARSA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Bernardo Antonio González

El protagonismo que Arlequín desempeña en la producción cultural europea de principios del siglo XX, confirmado por una amplia gama de artistas y escritores mayores y menores, es un fenómeno histórico que, como tantos del momento, denota raíz y ruptura. Como se ha señalado varias veces y de tantas maneras, se trata en realidad de la culminación de un proceso secular. El marcado interés por Arlequín en el período de vanguardias emerge al parecer de la creciente presencia del imaginario del circo y de la farsa popular en la cultura europea—y de la amalgamación de estos dos lenguajes o mundos—a lo largo del siglo XIX (Eguizábal; Reff; Starobinski). La confusión en *la corte* novecentista de lo que *los aldeanos* de antaño discernían de forma espontánea—la identidad, procedencia y naturaleza de payasos, bufones, saltimbanquis y de los diversos personajes de la legua—llega a su extremo justamente cuando la feria como recinto teatral de improvisaciones, caída ya en desuso, se replantea como símbolo de las tradiciones perdidas. Por eso resultan tan significativos los intentos de recuperación del teatro popular ambulante de Alejandro Casona y de Federico García Lorca en el marco de la Segunda República, éste frente a “La Barraca”, aquél en las Misiones Pedagógicas. Estas y otras iniciativas semejantes recuerdan que, desde comienzos del siglo XX, lo popular se concibe no sólo como un espacio de reflexiones liminales sobre lo “insólito” y lo “extravagante”, como había sido el caso desde Goya (Eguizábal 17), sino como la evocación idealizada de una burguesía que sueña mundos lejanos, con o sin nostalgia, pero siempre por motivos estratégicos más o menos implícitos. Algo como la tendencia en estos años a fabricar “tradiciones”, documentada por Eric Hobsbawm (Hobsbawm y Ranger). Si como insiste Starobinski el melancólico Pierrot es el bufón de preferencia en el siglo XIX, su sustitución por—o amalgamación con—Arlequín al pasar del XIX al XX le convierte a este último en un signo primordial de ruptura (20-22)¹. El grado de dominio que Arlequín ejerce en los albores del nuevo siglo, con sus galas de modernidad, transforma al truhán bergamasco no solo en un factor culminante del proceso histórico en cuestión, sino en un emblema privilegiado de la estética vanguardista. Situado como está a caballo entre los polos del lema “tradicción y modernidad” tan querido por los críticos, Arlequín parece señalar la fe del artista-arcángel de la modernidad en el papel rejuvenecedor y en la promesa de redención que el primitivismo podría suponer para una civilización en declive.²

Las implicaciones de este fenómeno para la estética teatral en la España del período pueden aclararse a la luz de cierta insistencia generacional en relacionar el género arlequinesco—si no Arlequín en sí—con la figura del héroe y con nuevas conceptualizaciones del heroísmo. Concretamente, el que intelectuales del peso de Ramón María del Valle-Inclán, Cipriano de Rivas Cherif y Jacinto Grau coincidieran en torno a 1920 en plantear la farsa como arma de asalto contra el heroísmo clásico subraya la importancia coyuntural de un paradigma estético e ideológico de larga elaboración e innegable envergadura. El más sonado de los casos es la archicitada definición del Esperpento que Max Estrella emite en la duodécima escena de *Luces de bohemia*—la deformación grotesca de los “héroes clásicos” que “han ido a pasearse en el callejón del Gato” (132)—donde el estrafalario poeta ciego encuadra el problema precisamente como el efecto o la consecuencia de algo: los héroes ya “han ido”; el proceso consagrado está. En breves palabras Max armoniza las numerosas alusiones, explícitas o implícitas, que se encuentran dispersas al hilo de su carnavalesco periplo por la bohemia madrileña—el Borracho vitorea los “héroes del Dos de Mayo” en medio de una revuelta callejera (38); Max recuerda (dos veces además) la amistad que le unía al Ministro “en los tiempos heroicos” (92, 93)—y que se plasman en toda la plasticidad paradójica de un Max-Hermes que, en su gesto y diálogo, sacraliza lo estrafalario. No hay que olvidar aquí la vinculación entre Max y la tradición romántica (decimonónica) del artista decadente (Greenfield 223), algo que, como veremos, crea un eslabón teórico entre él y Arlequín. En sus funciones de mesías, el hodierno Hermes—el dios clásico de la religión que profetiza la “Revolución Cristiana” moderna (19)—evoca en el marco de la farsa vanguardista y desde su decadencia artística paradójicos ecos de heroísmos primitivos planteados por el más allegado de sus admiradores, Rivas Cherif, precisamente cuando *Luces de bohemia* aparecía por entregas en *España* (del 31 de julio al 23 de octubre de 1920), revista co-dirigida por él (Rivas). En *La Pluma*, otra que Rivas editaba, el crítico plantea de manera explícita una correlación esencial entre Arlequín, Charlot y Don Juan, “tipos cómicos universales” y héroes de un “espectáculo de pasión” que, según Rivas, prometería catarsis para la civilización moderna (“en el espectáculo de cuya pasión purgue la Humanidad”) y redención para el arte, en calidad de “puro” (“mantener el fuego sagrado del arte puro”; 119).³ Sus ideas hacen eco de importantes reflexiones de Jacinto Grau, quien aprovechará en *El Señor de Pigmalión* (1921) y *El burlador que no se burla* (1927) el “vitalísimo empuje” del mismo “héroe-arquetipo” donjuanesco (“Ante la figura de Don Juan” 592) como estímulo para promocionar su particular fórmula de renovación escénica. “¡Triste sino del hombre héroe, humillado continuamente hasta ahora, en su soberbia, por los propios fantoches de su fantasía” (586): son estos los términos con los que el héroe caído que es Pigmalión, a punto de ser rematado por el “tonto” (Juan) de su

propia fantasía, glosa, desde la farsa y en nombre de la renovación teatral, la tragicómica esencia del nuevo heroísmo promulgado por Rivas, Valle y otros. La declaración de Pigmalión constituye, en fin, una referencia particularmente esclarecedora de la estética elaborada desde comienzos del siglo en la que el papel de Arlequín es, cuando menos, singular, por no decir definitivo.

La singularidad de Arlequín resalta en primera instancia y especialmente gracias a las conocidas contribuciones de los artistas y escritores de escala mayor: Picasso, Gris y Dalí, Benavente, Baroja, Valle-Inclán y Lorca. Para ahondar en la dinámica del momento, no menos importantes son los escritores de trinchera, de diversa índole y procedencia, que trabajan en diferentes géneros y medios y que, en cierto modo, forman los cimientos olvidados de un fenómeno capital. En 1908, por ejemplo, el filósofo Adolfo Bonilla y San Martín, discípulo de Marcelino Menéndez Pelayo, publica en Madrid su *Prometeo y Arlequín* al mismo tiempo que está preparando su *Historia de la filosofía española*. En clave de teatro lírico-musical y siempre en la capital española, Manuel Soriano y Luis Falcato estrenan su “juguete” *El Arlequín* en 1909, y Antonio López Monís su “fantasía” *La venganza de Arlequín* en 1918. En el ámbito rioplatense, el montevideano Otto Miguel Cione publica su *Arlequín* en la colección “Teatro uruguayo” en 1912, mientras que el bonaerense Roberto Cayol saca *Una broma de Arlequín* en 1921. Una nota especial merece la publicación por estos años de dos traducciones del repertorio universal: el *Arlequín rey*, del austriaco Rodolfo Lothar (Rudolph Spitzer), adaptado a la escena española por Luis París (1903), y *Arlequín el salvaje*, pieza de 1721 del dramaturgo francés ilustrado Louis-François Delisle de la Drevètiere, traducida al castellano y publicada en la serie anarquista “Biblioteca Tierra y Libertad” de Barcelona. Contra el telón de fondo constituido por estas y otras obras más o menos menores, en verso o prosa, y por varias colecciones editoriales, revistas y periódicos que llevan “Arlequín” por o en el título, se destacan las contribuciones de los dramaturgos de más peso: *Los intereses creados* de Jacinto Benavente (1908), *La Marquesa Rosalinda* de Valle (1912), *Arlequín, mancebo de botica* de Pío Baroja (1926) y, en catalán, el *Arlequí vividor* (1912) del fundador del Teatre Intim de Barcelona, Adrià Gual. Son estos los años, insistimos, en que Picasso, además de Juan Gris, se ocupa del truhán con singular fervor. En su conjunto, estas obras anticipan la última salida del bufón antes de la guerra civil—el colofón del proceso histórico en cuestión—en *Así que pasen cinco años*, *Viaje a la luna* y *El público*, obras que, como se sabe, García Lorca nunca logró ver escenificadas (o filmada en el caso de *Viaje a la luna*).

Con todo podemos ver en Arlequín un motivo determinante dentro del tejido artístico y literario, casi dos continentes de ancho y tres décadas de largo, en el que el desenmascaramiento de los idealismos clásicos se acoge ampliamente entre los intelectuales y artistas como una especie de cometido

generacional. Arlequín puede leerse en este contexto como un signo errante, cultural en el pleno sentido, un espacio privilegiado de reflexión sobre esos idealismos en general y sobre el heroísmo en particular. Como tal, la figura se presta a tres vías de interpretación.

En primer lugar, Arlequín señala un nuevo equilibrio en la dialéctica Eros-Tánatos. Si Rivas lo celebra, Zorrilla lo anticipa en la conexión que él desarrolla entre el “vitalísimo empuje” del transgresor sexual (palabras de Grau) y el mundo del carnaval del que el enmascarado Tenorio emerge, en la primera escena de su pieza. En varias de las obras citadas “las letras” de la pasión vital se contraponen filosóficamente a “las armas” de la muerte en nombre de Arlequín enamorado. Es en esta condición que el truhán encarna, simbólicamente, la irreverencia frente a la autoridad de los “héroes clásicos”, la actitud iconoclasta generacional ante las jerarquías tradicionales.

A su vez y en segundo término, Arlequín se identifica con los nuevos modelos epistemológicos que el impresionismo (en arte) y el naturalismo (en literatura) auguran.

El característico traje de rombos con el que Arlequín se blinda—sus galas son su mejor escudo—convierten la policromía en sí y sus valores correspondientes—heterogeneidad, mutabilidad, labilidad (Bois 19-22)—en metáfora visual del perspectivismo que el arte nuevo capta, proyecta y fomenta mediante sus formas, técnicas y estilos innovadores e imaginativos. El bufón viene a representar por eso el coyuntural dominio de la perspectiva sobre lo percibido, de lo íntimo sobre lo público, de las sensaciones sobre el mundo empírico.

Por último, cerrado el vínculo entre Arlequín y las epistemologías que el arte nuevo genera, será fácil dar el paso definitivo a la correlación entre el bufón y el arte en sí. De hecho, en la obras que vamos a analizar, el proteico truhán se convierte en un signo primordial de la tendencia “meta”—o del arte por el arte—que es fundamental en las vanguardias literarias y artísticas.

En realidad y como ya hemos sugerido, el marco de referencia que estamos planteando tiene su origen en las correlaciones desarrolladas en el siglo XIX entre el mundo del carnaval y la marginada figura del artista decadente o bohemio. “Depuis le romantisme—afirma Jean Starobinski—le buffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la conditions de l’art. Il s’agit là d’un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse” (7).⁴ El mismo crítico no es menos contundente en sus reflexiones sobre la dimensión histórica del problema, en términos que son especialmente reveladores en cuanto al tema del heroísmo: “Si la ‘peinture d’histoire’, qui règne incontestablement jusqu’au milieu du XIXe siècle, apporte une illustration imaginaire à des textes glorieux (épopée, tragédie, chroniques nationales, etc.), la pein-

ture des fastes du cirque et de la foire, en revanche, ira se pourvoir d'images prise sur le vif: le rôle de la nouvelle littérature aura été surtout de poétiser ces images, de les douer d'une valeur affective, d'une signification quasi allégorique".⁵ El crítico concluye entonces que "le royaume autonome des qualités plastiques" ("el reino autónomo de las cualidades plásticas") del circo y de la farsa se erige como el nuevo "lieu de vérité" ("lugar de la verdad"; 11-12). El reino reconstruido así por Starobinski llega a suplantar las palestras clásicas de la gesta heroica—nación, patria, historia—en un proceso que es análogo y que se desenvuelve simultáneamente a la emergencia del artista decadente en la popular "novela de artista". El desgarró, la escisión y la ruptura relacionados con este nuevo protagonismo se mezclan con cierto utopismo que, según Nil Santiáñez-Tió, transmiten "anhelos trascendentales y religiosos" de un mítico pasado ideal. Algo parecido a la "purificación" redentora, estética a la vez que moral, concebida por Rivas. Todo lo que podría relacionarse con el lenguaje de la auto-reflexión constante, con la literariedad en sí ("le royaume autonome des qualités plastiques"), con la máscara, en fin.

Sucumben así los viejos ideales y héroes clásicos ante la fuerza arrolladora del reino de los *simulacra*, algo que nos recuerdan Valle, Grau y otros artistas y escritores que, arlequinizados o no, se entregan en su revolución artístico-intelectual al perspectivismo muñequil o infantil que es propio de la farsa. Son paradigmáticos en este sentido los términos con los que Pigmalión introduce las creaciones de su fantasía a los incrédulos empresarios y al donjuanesco Duque: "a mis muñecos, cuando trabajan, hay que verlos a distancia y con ojos de niño, que es la mejor manera de ver el arte" (500). Aunque la advertencia de este "nuevo Prometeo" (501) plantea la base filosófica sobre la que los espectadores juzgaremos la transgresión del Duque-seducor y la del propio Pigmalión—ni el uno ni el otro ha sabido mantener las distancias—resuena en ella una especie de manifiesto que tiene ramificaciones importantes para la estética del momento: la distancia infantil como base de un estilo nuevo, portador a su vez de una nueva epistemología. Pigmalión ofrece así una elocuente síntesis de la estética de las máscaras de Gordon Craig, de la alienación brechtiana o de la formalista *ostranenie* (desfamiliarización) de Viktor Shklovsky. Picasso confesó que tardó años en aprender a dibujar como un niño. Miró nunca lo olvidó ni dejó de hacerlo. Con su estreno en 1928, Pigmalión parece evocar todo un proceso que arranca con los primeros Arlequines del siglo, cuando los de Picaso son todavía color rosa y cuando Pérez Galdós, cantor de episódicas sagas nacionales, ofrece en *Aita Tettauen* sus crepusculares reflexiones acerca de la gesta dominante del momento—la guerra de África—que, enmarcadas como están por la mirada infantil, anticipan el paradigma que Pigmalión recordará 20 años después.

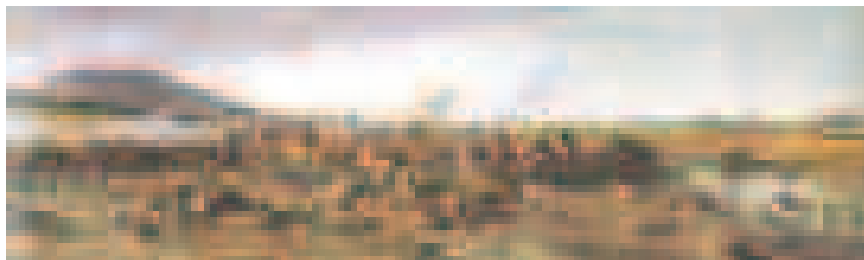


Fig. 1: Mariano Fortuny Marsal, “La batalla de Wad-Ras” (1860-1861).

En realidad, Mariano Fortuny ya empezó a desdibujar los perfiles de la hazaña marroquí cuarenta años antes (1860-62), en “La batalla de Tetuán” y “La batalla de Wad-Ras” (fig. 1) y en sus estudios correspondientes (*Fortuny* 98-111), en un estilo que comunica distancia y desgana ante los encargos de heroísmo patriótico pactados entre él y la Diputación de Barcelona.⁶ Diferentes planos panorámicos de la guerra que transmiten la perspectiva lejana de Juan Santiuste, el recién llegado testigo en la novela de Galdós, son el mejor correlato en prosa del testimonio oficial y del sentir personal de Fortuny, en cuyos lienzos se plasma la misma “espectacularidad nebulosa” que Galdós proyecta, oficiosamente, en su novela. La frecuentemente citada “nube” que parece desfigurar todo—en una de las numerosas referencias, Santiuste ve África “[envuelta] en nube de tristeza” (54)—y las correspondientes nociones de heroísmo quedan supeditadas a la melancólica conciencia de quien así lo ve: la del bélico cristiano Juan Santiuste, es decir, quien se ‘orientaliza’ al pacifismo bajo el nombre bíblico de Yahia y quien goza de una singular y muy simbólica asociación con el niño Vicentito Halconero Ansúrez, hijo de sus amigos madrileños.

Y cuando, por la declaración de guerra, desenfundó Santiuste la trompa y empezó a soltar *notas de epopeya*, si todos le oían con admiración, Lucila [Ansúrez] se arrebató interiormente en un fuego de entusiasmo, que en su seno escondía con violentos disimulos. *El ideal guerrero* tan pronto revivía en los ojos del *niño doliente* como en los labios de *otro niño grande* que jugaba con el Romancero. (30; énfasis mío)

La espectacularidad de la gesta nacional se representa así mediante una especie de imaginación infantil bicéfala. La perspectiva infantil es compartida por Santiuste, quien vive en directo los acontecimientos, y el niño con quien Santiuste sueña, desde Marruecos. Se trata del niño, no hay que olvidarlo, quien recrea los movimientos del ejército nacional desde Madrid, gra-

cias a los testimonios epistolares de Santiuste, en el teatro de sus soldaditos de plomo. La melancolía del primero y la dolencia del segundo no hacen más que fortalecer el simbólico pacto que los une y que queda envuelto en aires de “espectacularidad”.

En uno y otro caso, la experiencia de la representación de por sí amén de los instrumentos con que se testimonia—cartas, juguetes, autómatas, los disfraces orientalizadores materiales y discursivos del proteico Santiuste y del muladí impostor Gonzalo Ansúrez—se ostentan lo mismo que un Arlequín que, además de evocar el reino de las fantasías, se escenifica, en las piezas del período, en su función de puente lábil entre la realidad y los ámbitos imaginarios o irracionales. En *La venganza de Arlequín* de Antonio López Monís, cual barquero mitológico, el truhán conduce a los niños de la familia burguesa, de noche, como si en un sueño, a un fantástico bazar de muñecos—inconfundible el parecido con Grau—donde ejercita su poder de demiurgo. “La justicia en mis reinos es cosa muy formal”. insiste, mientras conjura a sus compatriotas muñequiles—los “fantoques de [su propia] fantasía” diría Grau—para imponerle a la “niña mala” su castigo ejemplar. En los ámbitos del texto que transcurren bajo el hechizo de Arlequín, se demuestra obviamente que la conciencia matriz de la ficción no es de este mundo, algo que se proyecta también en *La Marquesa Rosalinda* de Valle. Su Arlequín presenta al Marqués la “pobre comparsa” identificándose como quien la gobierna (52). Consigue en nombre de su cuadrilla el permiso de montar el tablado en el idílico jardín del palacio—penetra así las interioridades secretas e íntimas, metafórica y literalmente—y llega así a encarnar la experiencia teatral en su dimensión global y más honda: “tengo una Farsa de la vida mía”, una “bella mentira” (52, 42).

Que Arlequín sepa o pueda cruzar las fronteras por él mismo establecidas es un hecho consabido. Lo interesante será contemplar la medida en que los dramaturgos lo resaltan. Son especialmente significativas las repetidas correlaciones entre Arlequín y esos momentos textuales—prólogos, epílogos, monólogos, soliloquios y apartes—que dramatizan la frontera entre público y farsantes, tal y como ocurre en Baroja, Cayol, Cione, Grau y Valle. En la obra de estos y tantos más, los lindes del texto se proyectan por lo que son—el encuadre de la ficción—con Arlequín—o algún leal servidor suyo (como Crispín en *Los intereses creados*)—apuntando con el dedo el lugar de nuestro tránsito entre un espacio y otro. El Arlequín de Cayol, cual director de escena, nos orienta en el prólogo con advertencias que suenan a didascalía acerca de la calidad alegórica de la obra: “mis animalitos de hoy . . . vestirán de señores por no darse a conocer; la mueca irracional irá por dentro, y sólo en sus palabras y en sus hechos mostrarán lo [animales] que son” (3). En las últimas palabras del *Arlequín* de Cione, Marcelo, un psicópata que adolece de ilusiones nihilistas de superhombre nietzscheano, ostenta la “careta” que es su puerta entre la razón y la irracionalidad y la losa pirandelliana, al final, de su carcelaria identidad: acaba por matar a su propio padre e hijo. En clave más

alegre y al igual que sus tatarabuelos cervantinos Chirinos y Chanfalla, el Arlequín de Valle, sembrado el caos, abandona finalmente el retablo de sus propias maravillas para enfilarse por los caminos de la realidad, ostentando de paso los artilugios de su oficio y planteando la sugerente correlación, en rima e idea, entre el encuadre del artificio teatral (“telón”) y su propio “corazón”:

[dejando colgada su] *careta*
 en una rama de laurel,
 y si me torno a la carreta,
 es porque *acaba mi papel*.
 Ya está sonando la campana
 el asistente del *telón*,
 y he de dejar para mañana
 el mostraros mi *corazón*. (183; *énfasis mía*)

El “vividor” Arlequín de Gual, un auténtico titiritero, burla los límites de su textualidad con mayor insistencia y, quizá por eso, con el máximo efecto cómico. Lo hace manejando exageradamente y con impunidad los hilos de su primo Pulchinela, en nombre del amor y del dinero. Los puntos de tránsito entre realidad y ficción y entre escena y escena se plasman en la careta de quita y pon con la que el Arlequín catalán franquea las puertas giratorias de sus engaños y mentiras. Los términos en que él se despide de su “respectable público”, llamando la atención al “fingiment” y a las “diablures de l’ofici”, designan su parentesco con los poetas y directores que por el mismo arte de birlibirloque prologan, epilogan, glosan y así engloban *El retablillo de don Cristóbal* así como las fantasías de Don Perlimplín y de la arisca aunque prodigiosa zapatera:

I ara, respectable públic, no’ns prenguis pas per altri, tot ha sigut comedia, fingiment. Som gent honesta; vivim de lo que fem y ensenyem el bé a través les diablures del l’ofici. No’t fiis mai de cortesies fòra de mida; de vanitosos tontos ni d’encobertes verges. Aquesta es la lliçò d’avui. La farsa s’ha acabat. Mercès i fins a una altra. (56)⁷

Por eso es significativo que el desfile de Arlequines que nos concierne aquí desemboque en el debate entre el Prestidigitador y el Director, al final de *El público* de García Lorca, obra que denota el punto más álgido de las vanguardias escénicas. Las sucesivas transgresiones que estructuran el “teatro bajo la arena” que el Director ha osado proponer y que él y el Prestidigitador analizan al final de la obra de modo retrospectivo, las mutaciones que el Director ha sufrido bajo la tiranía de los espejos que transforman ya no sólo imágenes (como hacen los “cóncavos” de Valle) sino identidades, las máscaras increíbles que señalan las escalas de nuestro rumbo hacia el “verdadero teatro” de los “deseos ocultos”, las fronteras interiores, en fin, que delimitan

y organizan la experiencia dramática y nuestra percepción de ella: todo esto convierte la acción de esta obra en la culminación de una tradición generacional. Las fronteras corresponden en *El público* a los marcos, ventanas, espejos o biombos que se nos van abriendo en el primer cuadro, a medida que se franquean las sucesivas puertas una tras otra para dejar paso libre al quid del argumento:

[El Director al Criado] ¡Abre las puertas!0... Que pase [el público] (120, 122)
 [Hombre 1 al Director] Pero te he de llevar al escenario quieras o no quieras. ... ¡Pronto! ¡El biombo!... Pasad adentro, con nosotros... detrás del biombo (125-26)
 [El Director, mientras los Caballos suenan trompetas] Podemos empezar (129)



Fig. 2: El Director (Alfredo Alcón) con el Traje de Arlequín (Asunción Sánchez) en *El público*, de Federico García Lorca. Dir. por Lluís Pasqual. Estrenado en el Teatro Fossati de Milán, 10 de diciembre de 1986, y en el Teatro María Guerrero de Madrid, 17 de enero de 1987.

El último umbral antes de llegar a la tumba de Julieta, escenario subterráneo de los deseos ocultos, es el oscuro “pozo profundo” por el que Hombre 3 nos invita a pasar. Como punto de referencia, recuérdese que la protagonista en *Yerma* evoca la misma imagen—“ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo” (98)—justo antes de entregarse a su determinación más irracional, la de matar finalmente a “su propio hijo” en forma de su marido Juan. La comparación interesa más por lo que no encontramos en el pozo de Yerma:

los disfraces y caretas de una labilidad identitaria—el “Traje de Arlequín”, por ejemplo—que denota la realización de deseos ocultos.⁸ La intransigencia identitaria—la ausencia del *doppelgänger* que Lorca perfila en *El público* (fig. 2) y en ciertos dibujos del período (fig. 3) es, sencillamente, la tragedia de Yerma. Que después de salir del pozo/tumba el Hombre 1 (figura íntimamente relacionada con el Director) recuerde los artilugios de la farsa desde una perspectiva externa—“Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo” (156)—no hace más que enmarcar el imaginario descenso, a manera de una ventana, en los círculos concéntricos de su propia imaginación.



Fig. 3: Federico García Lorca, “El joven y su alma” (1926).

Según cuentan los historiadores, la representación de la ventana como metáfora visual de la pintura (del artificio pictórico) es tradicional. En su sugerente estudio, Brigitte Léal (33-35) analiza el marcado interés de Pablo Picasso por esta metáfora a partir de 1917, momento en que el artista demuestra un interés análogo por imágenes—cortinas y telones—que representan el artificio teatral. La coincidencia entre esto y la vuelta de Arlequín a los lienzos del pintor malagueño, prácticamente ausente durante su fase cubista, tiene profundas implicaciones para nuestra interpretación de esta figura como fenómeno histórico. La labilidad singular que el bufón exhibe en el teatro al cruzar fronteras textuales y al abarcar en su palabra y gesto platea y escenario recuerda las ventanas que en los cuadros de Picasso “condensan el espacio interior y exterior en un solo continuo” (Léal 32). De ahí la importancia de la

serie de naturalezas muertas que Picasso realiza en San Rafael (Francia), en 1919 (figs. 4 y 5).

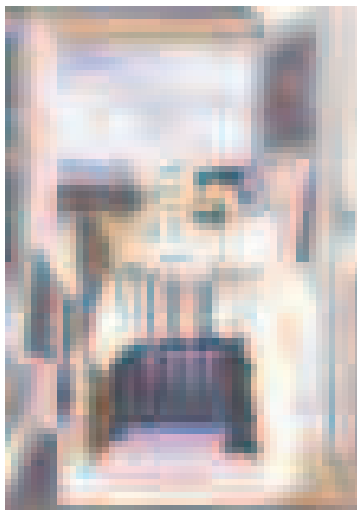


Fig. 4: Pablo Picasso, “Naturaleza muerta delante de una ventana en San Rafael” (1919).



Fig. 5: Pablo Picasso, “Naturaleza muerta con frutero, partitura, botella y guitarra delante de una ventana en San Rafael” (1919).

En esta serie, la ventana y el entorno realista (estilo “clásico”, en términos de Léal) enmarcan una y otra vez imágenes configuradas en el estilo (“illusionistic”) que Picasso está en vías de superar: guitarras, jarrones y otros objetos cubistas expuestos encima de una mesita como recuerdos. El objeto se expone centrado sobre el fondo creado por el vano de la ventana. La contraposición entre contexto y representación, entre realismo e ilusionismo (“reality and decor”; Léal 32) no podría resultar más patente. Léal plantea además una correlación importante entre las ventanas de San Rafael (1919) y el “telón” que Picasso diseña en 1917 a instancias de Jean Cocteau para el estreno del ballet “Parade” de Eric Satie (fig. 6). La boca del teatro diseñado como tal—sobre el telón se ve la imagen de la boca del teatro—encuadra al bufón de los rombos ocupando el centro de la escena, con un vano en el fondo y prácticamente en la misma posición que los objetos de arte en las naturalezas muertas de San Rafael. Arlequín, figura con la que el pintor se sentía estrechamente identificado—recuérdense sus autorretratos y los retratos que realizó de otros artistas disfrazados de Arlequín⁹—reúne en su figura nociones del artista y del objeto artístico.



Fig. 6: Pablo Picasso, diseño para telón de “Parade”, de Eric Satie (1917).

El color rojo del telón, repetido en los rombos de su traje, recoge la analogía “telón-corazón” que hemos visto antes en Valle. En lo que parece ser un agasajo montado en honor suyo, Arlequín se proyecta aquí como un héroe artístico, como el arte mismo triunfante sobre las diversas provincias que configuran su reino y que se conjugan en el espectáculo de Cocteau, Satie, Picasso y Diaghilev: teatro, música, pintura y baile. El paralelo entre el telón de

“Parade” y los diferentes diseños escenográficos que Picasso realiza en 1919 para otra colaboración con Diaghilev, “El sombrero de tres picos” de Manuel de Falla, no hace más que reafirmar el significado del marco como metáfora visual y las correlaciones que con ella se plantean entre las artes visuales y escénicas (fig. 7). En el de “Parade”, sin embargo, Arlequín y el arte se equiparan con insólita exactitud. En el seno de nuestra lectura de los Arlequines del período, esta pieza en particular nos invita a ponderar la posibilidad de que en época de conflicto bélico, cuando los estragos de la Gran Guerra eran aún visibles en el entorno del pintor y el arte mismo parecía peligrar, Arlequín llegase a ser para Picasso lo que para Rivas, Valle y otros: el más heroico de los defensores del arte y de la vida—de “telones” y “corazones” conjuntamente—contra la amenaza de extinción.



Fig. 7: Pablo Picasso, diseño para la escenografía de “El sombrero de tres picos”, de Manuel de Falla (1919).

Tal interpretación se debe en gran parte a la *unidimensionalización* de Arlequín que Yve-Alain Bois ve en Picasso y que podría aplicarse en cierta medida a los dramaturgos del período:

Picasso performed what it had taken the saltimbanques of the Commedia dell’Arte several centuries to achieve: he let go of Harlequin’s death attributes and only retained his joker facet. And he did that, precisely, in the face of death, as a way of to exorcize death—not only that of all the young men being butchered in the war, but that of painting itself. (Bois 26)¹⁰

Si en el nombre del arte se rompe así el equilibrio entre el Erótico *principio del placer* y el Tanático *principio de la realidad* (Marcuse 17), lo confirman los diferentes dramaturgos que defienden al Arlequín enamorado ante los agentes de la muerte. El Capitán de Benavente en *Los intereses creados*, por ejemplo, sugiere esta fundamental oposición cuando acusa a Arlequín, desde el ámbito de las armas, de poeta enamorado y, por eso, de inútil: “Hoy os apasionáis por lo que nace y mañana por lo que muere; pero más inclinados sois a enamoraros de todo lo ruinoso por melancólico” (63). La sensualidad erótica del Arlequín de Valle, ubicada en *La Marquesa Rosalinda*, se condensa en la escena final, en una estrofa cuyos polos semánticos son los términos de la correlación conceptual central:

Eros lanza una flecha de su arco
tras los griegos laureles del jardín,
y va volando por el cielo zarco
a clavarse en el pecho de Arlequín. (139; énfasis mío)

El “vividor” y ventrílocuo Arlequín de Gual reconstruye en clave paródica los *jocs florals* catalanes al poner en boca de su amigo Pulchinela las “armas”—sus odas—con las que se evita la violencia entre los pretendientes de Colombina—la del Capitán Matamoros, por ejemplo—y se logra el triunfo del amor. Grau establece así un modelo semejante al de Baroja, cuyo “manejo de botica” enamorado conquista a Colombina mientras burla y así domina a sus pretendientes: el Veterinario, el Doctor y el Sargento. Con sus triunfantes promesas finales de libertad social, Arlequín neutraliza los efectos de la ciencia, la razón y el orden que estos pretendientes representan.

En su conjunto, los Arlequines del período tienden a recordarnos que el camino de los deseos ocultos conduce fácilmente a un tipo de caos interior que gusta poco a los Furrieres de la historia, al de Cervantes sobre todo, y que sólo él sabe burlar. Dada la primacía en esta época del artificio artístico y teatral en sí, es fácil entender que, en el fondo, el problema se reduce a una cuestión de estética. La policromía prismática de su traje, emblema de su agilidad física y mental, de su destreza en evadir y desviar, proyecta en imagen el contrincante que Arlequín es para estos representantes del orden clásico y de las jerarquías tradicionales. En su estilo, Arlequín simboliza nuevas filosofías del yo—proteico, camaleónico, fragmentario—y nuevos grados de libertad de expresión que culminan en la mutabilidad implacable y solitaria del Director lorquiano. El Traje lorquiano que culmina el desfile de Arlequines históricos señala sin duda el experimento más radical, por su peculiar manera—estilo—de imponer sobre el *principio de la realidad* el del *placer*. En la radicalidad de este personaje fantasma culmina la dialéctica de un amplio sector de intelectuales y artistas que promulgan el oscurantismo frente a la luminosidad, lo intangible ante la firmeza, lo impredecible frente a lo constante, fantasías y

sueños que auguran liberaciones individuales frente a la conmemoración fijada en mármol de la gesta colectiva. Hablar de lo arlequinesco en relación al heroísmo, más que de una oposición, es hablar de una perversión o transformación gracias el efecto mágico de los espejos, cóncavos en Valle, sublimentales en Lorca. Desafío, resistencia y diferencia, sí, pero de culto, como ocurre en culturas que consagran la imagen e idea del dios-truhán, precisamente por el caos rejuvenecedor y justiciero que arroja sobre el orden cósmico. Como explica Bois: “He brings chaos into the cosmic order, disrupts traditional taxonomies, but his misrule reveals that this order was ill-conceived, and it precipitates its doom. His actions . . . conducted under the mask of foolhardiness, yield a complete redistribution of the cards, open a whole new chapter” (32).¹¹



Fig. 8: Primer plano final de la película *¡Harka!*, de Carlos Arévalo (1941).

Esta sacralidad no está lejos de la imaginación hispana del período, particularmente si tomamos como referente el nexo entre Arlequín y Prometeo que Alfonso Bonilla y Grau plantean. Pero si Arlequín representa el intento más o menos colectivo de cuestionar modelos clásicos y jerarquías tradicionales, los logros se esfuman bajo el peso de imágenes como la de Santiago Balcázar en *¡Harka!* (Carlos Arévalo), por elegir un solo ejemplo (Fig. 8); el hodierno *matamoros* quien en 1941 restablece en el celuloide del nuevo Régimen los viejos perfiles desdibujados por Fortuny y Galdós, confirmando en su constancia y nitidez el triunfo de un orden, estilo y protagonismo muy claros y poco afines al circo, a la farsa y a la feria de antes.

NOTAS

¹ “During the nineteenth century, as we have seen, Harlequin, who hitherto had been the most popular of the commedia servants, was supplanted by Pierrot. The latter accorded better than Harlequin with the sensibilities of the age. As the values of Symbolism and Decadentism were rejected and satirised by the Modernists, Harlequin came back into favour. His amorality, roguishness and emotional detachment were better suited to the twentieth-century sensibility, and he was perceived by writers who saw in popular art forms a rejuvenating force as an important link with the original comic spirit of the *commedia dell’arte*” (George, *Studies* 11)

² Starobinski: “La culture la plus avancée, qui se croit extenuée, cherche une source d’énergie dans la primitive” (120). (“La más avanzada de las culturas, cuando se siente agotada, busca energía en [cultura] primitiva”). Ésta y las traducciones que siguen son mías.

³ Nótese que en su alusión a la “pureza” dramática Rivas se alinea con los poetas que llevaban años planteando la misma noción en el ámbito de la lírica.

⁴ “A partir del romanticismo el bufón, el saltimbanqui y el payaso son las imágenes hiperbólicas y voluntariamente *deformantes* que los artistas se han complacido en atribuirse a sí mismos y a las condiciones del arte. Se trata de un autorretrato enmascarado [que trasciende] la mera caricatura sarcástica o dolorosa”.

⁵ “Si la ‘pintura de la historia’, dominante hasta mediados del siglo XIX, aporta una ilustración imaginaria de los textos gloriosos (epopeya, tragedia, crónicas nacionales, etc.), la pintura de los fastos del circo y de la feria, en cambio, se irá potenciando de imágenes tomadas en directo: el papel de la nueva literatura habrá sido sobre todo el de poe-tizar estas imágenes, dotándoles de un valor afectivo, de una significación casi alegórica”.

⁶ Explica Quílez: “La Diputación eligió a Fortuny para que representara pictóricamente las gestas épicas protagonizadas, entre otros, por los voluntarios catalanes combatientes en la guerra hispano-marroquí”; “la pintura acusa las dudas, las preocupaciones e incluso la falta de motivación de un pintor que en ningún momento asumió, con el suficiente convencimiento” (Doñate *et al* 106, 110).

⁷ “Y ahora, respetable público, no nos tomes por otros, todo ha sido comedia, fingimiento. Somos gente honesta; vivimos de lo que hacemos y enseñamos el bien mediante las diabluras del oficio. No os fiéis nunca de cortesías desmesuradas; de tontos vanidosos ni de jóvenes disfrazadas. Esta es la lección de hoy. La farsa ha terminado. Gracias y hasta la próxima”.

⁸ C.B. Morris señala la conexión entre Arlequín y los impulsos sensuales y sádicos en *Viaje a la luna* y *El público*, enfatizando que el Arlequín de Lorca “is clearly not what we think he ought to be” (134) (“no es lo que creemos que debe ser”).

⁹ Reff, entre otros, analiza la fuerte “identificación personal” de Picasso con el bufón.

¹⁰ “Picasso escenificó lo que los saltimbanquis de la *Commedia dell’arte* tardaron siglos en lograr: abandonó en Arlequín los atributos de la muerte, reteniendo sólo los bufonescos. Y esto lo hizo, precisamente, enfrentándose con la muerte, para conjurar la muerte—no sólo la de los jóvenes masacrados en la guerra, sino la de la pintura en sí”.

¹¹ “Aporta caos al orden cósmico, altera las taxonomías tradicionales, pero su desconcerto revela que el orden fue mal concebido y [ese orden] precipita su propia muerte. Las acciones de Arlequín . . . realizadas bajo la máscara de la bufonería, producen una redistribución de las cartas, un capítulo enteramente nuevo”.

OBRAS CITADAS

- Baroja, Pío. *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica o Los pretendientes de Colombina. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*. Ed. Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- Benavente, Jacinto. *Los intereses creados. La malquerida*. Madrid: Castalia, 1996.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. *Prometeo y Arlequín. Ester y otros poemas*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1908.
- Bois, Yve-Alain. "Picasso the Trickster". En *Picasso Harlequin, 1917-1937*. Ed. Yve-Alain Bois. Milano: Skira, 2008.
- Cayol, Roberto L. *Una broma de Arlequín. Farsa en un prólogo y tres actos*. En *La Escena. Revista Teatral* (Buenos Aires) 4.139 (1921): 1-32.
- Cione, Otto Miguel. *El Arlequín*. Montevideo: O.M. Bertani, 1912.
- Delisle de la Drevetière, Louis-François. *Arlequín el salvaje*. Barcelona: Biblioteca de Tierra y Libertad, 1915.
- Doñate, Mercè, Cristina Mendoza y Frances Quílez i Corella. *Fortuny (1838-1874)*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003.
- Dougherty, Dru. "Poética y práctica de la farsa: *La Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20 (1996): 125-44.
- Eguizábal, Raúl. "Álbum de las asombrosas bagatelas del circo". En *El Circo en el arte español*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo, 2007.
- García Lorca, Federico. *Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 1976.
- . *El público*. Madrid: Cátedra, 1987.
- George, David. *The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1995.
- George, David J. and Christopher J. Gossip, eds. *Studies in the Commedia dell'arte*. Cardiff: U of Wales P, 1993.
- Gual, Adrià. *Arlequí vividor. Farsa de fira*. Barcelona: A. Artís (impresor), 1912.
- Grau, Jacinto. *El señor de Pigmalión*. En *Teatro selecto*. Madrid: Escelicer, 1971: 457-586.
- . "Ante la figura de don Juan". Introducción a *El burlador que no se burla*. En *Teatro selecto*. Madrid: Escelicer, 1971: 587-96.
- Greenfield, Sumner. *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Taurus, 1972.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Léal, Brigitte. "Picasso's Stylistic 'Don Juanism': Still Life in the Dialectic between Cubism and Classicism". En Jean Sutherland Boggs. *Picasso and Things*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1992. 30-37.
- López Monís, Antonio y Ramón Peña. *La Venganza de Arlequín. Fantasía en un acto, dividido en tres cuadros*. Madrid: R. Velasco (impresor), 1918.
- Lothar, Rodolfo. *Arlequín rey. Drama en cuatro actos y en prosa*. Trad. Luis París. Madrid: Sociedad de autores españoles, 1903.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. New York: Random House, 1962.

- Morris, *The Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*. Oxford: Oxford UP, 1980.
- Pérez Galdós, Benito. *Aita Tettauen*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Reff, Theodore. "Harlequins, Saltimbanques, Clowns, and Fools". *Art Forum* 10.2 (1971): 31-43.
- Rivas Cherif, Cipriano de. "Divagación a la luz de las candilejas". *La Pluma* Jun - Dic 1920: 113-19.
- Santiáñez-Tió, Nil. "El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 71 (1995): 179-216.
- Soriano, Manuel y Luis Falcato. *El Arlequín*. Madrid: Sociedad de autores españoles, 1909.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Flammarion, 1970.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *La Marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca*. Madrid: Espasa Calpe, 1961; 5ª ed., 1990.
- . *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.