

N
O
T
A
S

Y

COMENTARIOS

Sección de notas

LA TRAGEDIA GROTESCA SEGUN PIO BAROJA

En *Las tragedias grotescas*, el último tomo de su trilogía *El pasado*, Pío Baroja nos ha replanteado el viejo problema de lo grotesco¹. Sin pasar del título de la novela, después llegará el momento de llevar el comentario más allá, ya advertimos una aparente paradoja en la yuxtaposición de dos categorías estéticas opuestas, la de lo trágico y la de lo grotesco. Por cierto, Wolfgang Kayser, el mejor comentarista de lo grotesco hasta la fecha, insiste en una distinción entre el mundo de lo trágico y el de lo grotesco. Para Kayser, a la tragedia le falta el elemento de la incomprensión, esencial a lo grotesco, y del enajenamiento que sufrimos ante nuestro mundo normal de repente vuelto del revés. La tragedia—dice Kayser—obra justamente en sentido contrario a lo grotesco porque introduce en el mundo la posibilidad de una significación más profunda de la que tenía antes del suceso trágico. Además, junto con esta mayor comprensión de la vida, la finalidad aleccionadora inherente a la tragedia está terminantemente vedada en la esfera de lo grotesco². ¿Cómo resolver este conflicto preliminar?

En un principio, hallamos una pista para la solución del problema en una valoración de Eugenio de Nora, para quien en vez de la denominación de «tragedia» usada por Baroja, «más exacto sería tragicomedia grotesca»³. Nos parece acertada esta intuición, que sugiere que la novela no trata tanto de acciones y de personas serias y nobles propias del género trágico como tal, sino que tiene que ver con una visión más bien cáustica y burlona de acuerdo con una concepción tragicómica. Al res-

¹ La trilogía *El pasado* consta de *La feria de los discretos* (1905), *Los últimos románticos* (1906) y *Las tragedias grotescas* (1907).

² WOLFGANG KAYSER: *The Grottesque in Art and Literature*, trad. Ulrich Weisstein (1963; reimpresso en Nueva York: McGraw-Hill Paperbacks, 1966), págs. 185-86. Es de notar que Kayser habla de lo grotesco en Shakespeare en varios sitios, especialmente en las págs. 41, 54, 96-98, y en la nota 20 al capítulo II, en las págs. 194-95. Debe de considerar las obras aducidas como tragicomedias, o caería en una contradicción respecto a lo que dice sobre lo grotesco y lo trágico.

³ EUGENIO DE NORA: *La novela española contemporánea* (1898-1927), 2.ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1963), I, pág. 165.

pecto, Germán Bleiberg, en el *Diccionario de literatura española* (3.^a ed., Madrid, Revista de Occidente, 1964), páginas 781-82, nos dice que una tragicomedia es fundamentalmente una «obra dramática en que se combinan el elemento trágico y el factor cómico...». Y luego, a base del modelo de *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, añade que «en sus escenas se conjugan—siempre bajo el peso del desastre que se presiente—humor y ternura, burla, escepticismo, desesperación trágica». En efecto, éstos son casi todos los principales elementos que integran la perspectiva barojiana de *Las tragedias grotescas*, como demostraremos en detalle más adelante. Mas precisamente, ¿cómo se reconcilia aquí el básico desacuerdo que Kayser señala entre los géneros trágico y grotesco?

Al distinguir entre lo cómico y lo grotesco, Kayser arguye reiteradamente que aunque la comicidad pueda servir para echar abajo la grandeza y la dignidad, siempre nos deja seguros e indiferentes en el plano de la realidad reconocible. O sea, que nunca participamos íntimamente en lo cómico, del mismo modo en que nos sentimos atraídos y absorbidos por lo verdaderamente grotesco⁴. Así que, para Kayser, no sólo la tragedia, sino tampoco la comedia neta, pueda llegar jamás a aquellos fondos abismales de alienación y confusión ambigua a los que nos lleva la contemplación de un asunto grotesco. Sin embargo, esto no impide que la unión de los dos géneros produzca un vehículo natural para lo grotesco, a saber, la tragicomedia. Efectivamente, en más de una ocasión Kayser apunta la tragicomedia como el género potencialmente grotesco por excelencia⁵. Pero a su vez esta identificación de lo grotesco con lo tragicómico nos enfrenta a otro problema cuya solución no se distingue bien en el estudio de Kayser. Igual que la tragedia, la tragicomedia puede, es más, suele encerrar finalidades aleccionadoras y llevar a un entendimiento más profundo de la vida⁶. Por consiguiente, ciñéndose a los criterios de Kayser, parecería que una tragicomedia difícilmente pudiera tener una configuración grotesca. ¿Es forzoso entonces concluir que Kayser aluda sólo a tragicomedias sin pretensiones metafísicas o morales? Los ejemplos que él aduce indican claramente lo contrario. No nos queda más remedio, pues, que suponer que se trate únicamente de la naturaleza y función del factor cómico en

⁴ KAYSER, págs. 59 y 118.

⁵ KAYSER, págs. 53-54 y págs. 11, 89 y 136.

⁶ KARL S. GUTHKE: *Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre* (Nueva York: Random House, 1966), págs. 49-53. Todo el capítulo II, «Theory of Tragicomedy», es relevante aquí. Además, hay que tener presente que Guthke distingue de manera explícita entre lo tragicómico y lo grotesco (págs. 73-75). No obstante, a su vez esta diferenciación parece atenerse exclusivamente a la definición de Kayser de solo una de dos corrientes grotescas, la de lo grotesco «fantástico». Como se verá más adelante en este estudio, la definición de Kayser en sí misma nos parece demasiado inflexible. Por tanto, tendemos a diferir con Guthke por las mismas razones que discrepamos con Kayser.

conjunción con el factor trágico, lo cual determina necesariamente la distinción cualitativa entre los efectos de una tragedia y de una tragicomedia. Hay que concluir que—según Kayser—se dará lo grotesco en la tragicomedia sólo cuando lo cómico se sale de sus confines usuales para transformarse en algo del todo desquiciado e inexplicable. Comoquiera que sea, tales restricciones para lo grotesco en la tragicomedia—y aun en la tragedia misma—se nos antojan demasiado estrechas. Por eso es cabalmente en esta coyuntura, en la cual es útil apartarnos un poco de las normas kayserianas para encontrar el entronque entre lo grotesco y lo trágico en Baroja.

Sin insistir tanto en el grado de alienación ni en las fuerzas oscuras que subyacen en la experiencia grotesca, queremos detenernos en la idea de Kayser de que el mundo grotesco últimamente es y no es, al mismo tiempo, nuestro propio mundo⁷. También es importante acordarse de su definición final de lo grotesco, como una especie de exorcismo de lo demoníaco que todos llevamos dentro⁸. Creemos que desde una perspectiva tragicómica, estos conceptos pueden aplicarse con felices resultados a una de las dos corrientes centrales que Kayser destaca en la tradición grotesca europea. En las artes plásticas en particular, pero con equivalencias en la literatura, son distinguibles—dice el crítico alemán—dos líneas principales, aunque a menudo se dan juntas, como en los casos de Callot y de Goya. La primera, que puede denominarse como la de lo grotesco «fantástico», se origina en el Bosco y Brueghel *el Viejo*. Esta corriente fue cultivada por Blake en el siglo XVIII, y por Grandville, Bresdin, Redon y otros artistas franceses en el XIX. La vertiente fantástica se ocupa, sobre todo, de escenarios oníricos repletos de esqueletos, de criaturas que parecen manojos de raíces, de monstruos espantosos y de toda índole de animales imaginarios. En cambio, la segunda línea, y la que nos interesa sobre todo aquí, tiene su más alto representante en Hogarth. Esta tendencia llega a lo grotesco mediante las distorsiones satíricas, caricaturescas y cónicas. Es decir, por medio de lo cómico, que desemboca en lo ridículo, para resbalar, finalmente, por el borde del abismo de lo grotesco⁹. La visión satírica ironiza con preferencia sobre los vicios y flaquezas sociales, y añadiríamos con manifiestos fines de corrección. Ahora bien, aun cuando Kayser se empeña en que no hemos llegado a lo grotesco hasta que lo cómico se convierta en lo satánico, o sea, en los terroríficamente incomprensible; al contrastar lo grotesco fantástico con lo grotesco satírico, da pie a la posibilidad de lo grotesco en tono menor, digamos, dentro de la tradición satírica. De hecho, la idea de lo satírico en sí su-

⁷ KAYSER, pág. 37.

⁸ *Ibid.*, pág. 188.

⁹ *Ibid.*, pág. 173 y págs. 186-87.

giere una función didáctica que depende de la comprensión para lograr sus propósitos morales. Por tanto, ya podemos hablar de otra variante de lo grotesco, la de lo grotesco moral, de que ahora veremos un representante en Baroja ¹⁰.

Si nos atenemos a las tradiciones satírica y caricaturesca arraigadas en el humorismo, salta a la vista la lógica de la asociación barojiana de la tragedia—entendida como tragicomedia—con lo grotesco. Al acercarnos a *Las tragedias grotescas* de esta manera, vemos que en la tragicomedia se sitúa el elemento cómico en paridad con el elemento trágico. En el caso presente, la naturaleza de lo cómico es la de lo grotesco, que brota de una situación caricaturesca llevada al extremo de la deformación casi absurda. Y es aún más convincente la ligazón entre los dos orbes estéticos si vemos detrás de la vinculación de nuestro autor un intento profundamente ético, que, es claro, también caracteriza el apogeo del arte satírico-caricaturesco en el siglo XVIII ¹¹. De modo que Baroja llega a ser más estrictamente una especie de espíritu dieciochesco trasladado a principios del siglo XX. Efectivamente, no vacilamos en ver en *Las tragedias grotescas*, a partir del propio título, una actitud satírico-moral que informa toda la obra de Baroja, y que sigue de cerca la saliente línea moralística que remonta en la literatura y arte españoles, al menos, hasta el Siglo de Oro y puede que hasta el mismo Arcipreste de Hita. De hecho, Carmen Iglesias, en su estudio del pensamiento barojiano, parte de César Barja al tomar la postura moral como piedra angular del inmenso edificio literario de don Pío. Opina la profesora Iglesias que

el elemento que unifica todas las ideas barojianas es una intensa preocupación ética. Sólo aceptando este principio es posible comprender su ideología. Esta inclinación moral, de vieja raigambre en la literatura española, se acentúa en él como una herencia de lo más puro de la raza vasca. Su moral, muy alejada de todo precepto dogmático, se funda, ante todo, en la veracidad y, como consecuencia, en la sinceridad consigo mismo y con los demás. Baroja no tiene más regla de conducta que estos simples postulados, a los que rara vez encuentra correspondencia entre los hombres. Por esto, su rectitud se rebela y, desde muy joven, se convierte en censor de una sociedad donde no ve ni verdad, ni justicia, ni razón, ni orden, ni piedad ¹².

Además, en sus memorias el propio Baroja declara su afinidad con la postura moral, emparejándose espiritualmente a sí mismo con Mon-

¹⁰ Para otro tratamiento de lo grotesco moral, véase PAUL LLIE: «Gracián and the Moral Grotesque», *Hispanic Review*, 39, núm. 1 (enero 1971), págs. 30-48.

¹¹ Nuestro uso de las palabras «ética» y «moral» coincide con el criterio seguido por CARMEN IGLESIAS: *El pensamiento de Pío Baroja*, pág. 30. Ella equipara los dos términos.

¹² CARMEN IGLESIAS: *El pensamiento de Pío Baroja*, Clásicos y Modernos, 12 (México: Antigua Librería Robredo, 1963), pág. 177. Véase también CÉSAR BARJA: *Libros y autores contemporáneos* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1935), págs. 299-359.