

—Mingote, pete o no pete,  
permite esta chanzoneta:  
vete a tocar la trompeta  
al fondo de ese retrete (pág. 123).

Frente a la reacción violenta e insultante en extremo de Mingote, Forinaya no se incomoda. Se ríe despiadadamente de su rémora y continúa:

—Mingote, aunque te alborote,  
tú mereces un grillete  
o que te den el cachete  
o te lleven al garrote (pág. 125).

Finalmente, para sacarle del todo de quicio, nos proporciona una escena netamente quevedesca (recuérdese el soneto «A una nariz»):

—Lo que me regocija en ti, querido Mingote—añadió Forinaya—, es tu nariz... Me da la impresión de una amapola o de una fresa, de algo poético e ideal.

—M...—dijo Mingote.

—Mingote es un chico como Diógenes. No se diferencia de Diógenes más que en vez de llevar la linterna en la mano, la lleva en la nariz... Tu nariz es sabia y perversa, Mingote. Tu nariz es la estrella matutina.

—M...

—Déjame concluir la comparación poética, Mingote. Tu nariz es la estrella matutina, sí, la estrella matutina, y no me retracto, que resplandece en el oriente de tu cara, que parece un culo... (págs. 125-26).

Y así sucesivamente. Dicho sea de paso, como observa Arieh Sachs en *The English Grotesque* (Jerusalén: Israel Universities Press, 1969), página xxix, que la nariz es el órgano facial con la mayor potencialidad grotesca. Huelga decir que esto se debe, en parte, a su asociación análoga con otras partes del cuerpo. Recoge también Sachs la descripción del Dong de Edward Lear, la que casi se sugiere como otra fuente de inspiración para Baroja. La nariz del Dong es

*A nose as strange as a nose could be,  
Of vast proportions and painted red,  
And tied with cords to the back of his head;  
In a hollow rounded space it ended  
With a luminous lamp within suspended,*

..... 25

Mas en el caso de Baroja tenemos un humorismo negro que raya en el sadismo, por un lado, y en el masoquismo, por otro.

<sup>25</sup> Véase también PHILIP STEVICK: «The Augustan Nose», *University of Toronto Quarterly*, 34, número 2 (enero 1965), págs. 110-117.

Con todo, consta que no le faltan a Mingote altas aptitudes de pícaro. Más tarde, se echa a la calle con hábitos de cura para embaucar a familias legitimistas, pasando por partidario de don Carlos. Entonces, no contento con esto, se compra un anillo con una gran esmeralda falsa y se confiere la dignidad de obispo de Cogolludo y de Torquemada. Bajo tal disfraz, vemos a Mingote por última vez en una pintoresquísima fiesta de este bajo mundo de la picardía. Para coronar su embuste, el santo obispo acaba pelándoles a todos en un juego de cartas. De nuevo Baroja nos hace pensar en Quevedo; esta vez en el ermitaño del capítulo X del *Buscón*. En suma, Forinaya lo dice todo cuando Baroja le hace comentar que «esto es en pequeño la sala de los Mariscales, con la diferencia de que los aventureros del salón de esta señora no han tenido tanta suerte como los aventureros amigos de madame Badinguet» (pág. 146).

Volviendo al plano general de *Las tragedias grotescas*, estamos cada vez más conscientes del desastre que amenaza a la nueva Sodoma: «Los revolucionarios esperaban que el Gobierno de Bonaparte, sostenido, como todo bajo imperio, por la violencia, la corrupción y el lujo desenfrenado, acabaría por la revuelta popular o por la sublevación de algún militar ambicioso y descontento» (pág. 154). Y mientras tanto, «a pesar de los peligros que se vislumbraban para Francia, París se divertía como nunca». «La corte daba el ejemplo. Esta corte fácil, presidida por un soberano romántico, soñador e inepto, con una soberana graciosa e inteligente, rodeada de princesas y damas dignas de un cuento de Boccaccio» (págs. 157-58). La disparidad entre la realidad y las apariencias es cada vez más chocante. Frente al colapso interior del país y al amago prusiano desde fuera, la inversión moral de estas gentes no sólo nos espanta, sino que empieza a parecernos punto menos que incomprensible. Don Fausto, por ejemplo, se muestra tan camaleón tocante a la fe política como en todo lo demás. Ante la promesa de una Cruz de la Legión de Honor (!), da la bendición al proyecto de su ambiciosa mujer de casar a su hija Asunción con un marqués español. Esta boda representa la cumbre de los esfuerzos de Clementina por subir socialmente. Su hija entra en el séquito de Eugenia de Montijo, la consorte española de Napoleón III. Además, aunque es una boda de pura conveniencia, el casamiento no compromete la felicidad de la novia. Según la moral cortesana, que ya le ha inculcado madame Savigny, Asunción se las arregla en seguida para tomar a su antiguo novio como amante. Pero todo esto depende en un principio de la mediación de la exiliada Isabel II con su amiga Eugenia para conseguirle a don Fausto la Cruz de Honor francesa. Hasta este punto, don Fausto se las ha echado de republicano empedernido, sin hacer caso de la amistad

de su esposa con la ex reina de España. Por tanto, aceptar tal condecoración equivale a alistarse en las filas monárquicas y, en particular, a asociarse amigablemente con Isabel II, mujer a quien don Fausto poco antes había tildado de «caprichosa, supersticiosa, cruel, de una familia de imbéciles y de canallas, envenenada en todos los detritos y putrefacciones de una raza podrida...» (pág. 163).

Y tampoco le cuesta trabajo al pobre diablo hacerse a la idea de que su esposa se ha enredado con un segundo amante: «Ya lo mismo le daba. De la preocupación por estas cosas había pasado a la indiferencia más absoluta y completa. No era un cínico, sino un despreocupado» (pág. 173). En resumidas cuentas: «¡Aparentar! ¡Ser! Para don Fausto comenzaban a confundirse estos dos conceptos. Si se hubiera visto despreciado como marido engañado y consentido, se hubiera encontrado a sí mismo miserable; pero se veía considerado, rico, con una cinta roja en el ojal, y se sentía grande» (pág. 174). «Y todo va desta manera», como nos dijo una vez para siempre Lázaro de Tormes<sup>26</sup>. La cosa va de mal en peor. Vienen a parar a manos de don Fausto unas cartas «de una falta de pudor extraordinaria, una lubricidad exaltada y perversa» (pág. 218). Se da cuenta por fin de que Clementina es «un monstruo» capaz de todo, hasta de envenenarlo (pág. 226).

Por último, con perfecto tino artístico, Baroja fija la culminación de sus tragedias grotescas en un momento cumplidamente goyesco:

El martes de carnaval don Fausto fue a ver la procesión del Buey Gordo a la plaza de las Tullerías.

El cortejo de carrozas y de máscaras desfiló por el Arco del Triunfo, del Carrousel, y se acercó al palacio seguido por una regocijada multitud. El emperador, la emperatriz y el príncipe aparecieron en el balcón central.

Las máscaras, desde sus carros, hacían reverencias grotescas al emperador. Este sonreía y saludaba, y la gente aclamaba al soberano (páginas 249-50)<sup>27</sup>.

Todo lo que sigue es desenlace. El barco imperial se hunde y las ratas lo abandonan. La *Commune* tiene su breve momento de gloria antes de acabar sangrientamente. En medio del cataclismo, don Fausto, finalmente, hace las cuentas de su vida. Comprende «sus errores y equivocaciones» (pág. 290), pero ve simultáneamente en la vitalidad primaveral que le rodea una esperanza eterna: «La vida...—finaliza don Fausto—no acaba nunca... Siempre se está al principio... y al fin» (páginas 290-91). Es notable cómo la situación de don Fausto se semeja

<sup>26</sup> «Prólogo» a *Lazarillo de Tormes*.

<sup>27</sup> EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ, en *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías* (Nueva York: Las Américas, 1971), pág. 198, sugiere que Baroja en esta escena y Valle-Inclán en *Martes de Carnaval* se inspirarían comúnmente en Goya. González López probablemente pensaba en «El entierro de la sardina».

a la que describiría Friedrich Dürrenmatt unos cincuenta años más tarde en su ensayo «Problems of the Theatre». Dürrenmatt ve la precaria realidad contemporánea, en que todos hemos renegado de la responsabilidad y de la culpabilidad, como una gran tragicomedia grotesca. Sin embargo, frente a esta circunstancia deprimente se sugiere una actitud que reconocemos también como la de las palabras finales de don Fausto. Concluye Dürrenmatt que «whoever realizes the senselessness, the hopelessness of this world might well despair, but this despair is not a result of this world. Rather it is an answer given by an individual to this world; another answer would be not to despair, would be an individual's decision to endure this world in which we live like Gulliver among the giants»<sup>28</sup>. Después de todo, la nota final ligeramente optimista no es la regla en las obras de don Pío. Pero no disuena en vista de la concepción dramática y la motivación ética de nuestra novela. «Búscate aquí a ti mismo, lector—Baroja debería haber pensado—, y escarmíentate en la farsa grotesca que acabas de presenciar».

Para recapitular, el significado de lo grotesco en *Las tragedias grotescas* tiene sus raíces en la tradición literaria y pictórica satírico-moral. El entender la novela como tragicomedia—aunque no sea rigurosamente necesario—facilita la explicación del tono de humorismo mordaz que proviene de distorsiones e incongruencias grotescas. Sin extremar la analogía, creemos que en lo esencial la visión grotesca de Baroja es similar a la que G. Wilson Knight ha visto como base de *King Lear*. Dice este crítico al respecto que «the comic and the tragic both rest on the idea of incompatibilities, and are also, themselves, mutually exclusive; therefore to mingle them is to add to the meaning of each; for the result is then but a new sublime incongruity»<sup>29</sup>. Esta incongruencia sublime no es ni más ni menos que lo grotesco, según lo ha concebido y llevado a cabo Baroja al casar la desesperación trágica con el humor sardónico, cuyo vehículo es la caricatura deformadora. No se trata, entiéndase bien, del concepto de lo sublime frente a lo grotesco, que expone Víctor Hugo en el prefacio de su drama *Cromwell*. Para Hugo, lo sublime o la belleza absoluta y lo grotesco son dos polos opuestos que corresponden a la naturaleza antitética del mundo. Por eso para ser total y válida, la realidad artística tiene que incorporar tanto al uno como al otro en una yuxtaposición armónica, pero siempre separados. Curiosamente, Hugo vio en Shakespeare al único artista que alcanzara a poner estos contrarios

<sup>28</sup> Cita tomada de *Playwrights on Playwriting*, editado por Toby Cole, con una introducción de John Gassner (Nueva York: Hill and Wang, 1961), pág. 137.

<sup>29</sup> G. WILSON KNIGHT: «*King Lear* and the Comedy of the Grotesque», en *The Wheel of Fire*, 4.ª ed. (Londres: Methuen & Co. LTD., 1949), pág. 160.

en juego con verdadero éxito<sup>30</sup>. En contraste, con Baroja—y con el Shakespeare de *King Lear*, por lo menos—no es cuestión de una polaridad de extremos complementarios. Ahora lo sublime se ha redefinido como una distinta realidad artística que responde a otra interpretación de la verdad de la vida: la concepción híbrida de la deformada tragi-comedia grotesca en sí misma. En este sentido, Baroja sería un indiscutible representante o precursor de una visión plenamente moderna, tal como la ha apreciado Thomas Mann. En unas palabras que reproducimos en inglés, observa Mann que «broadly and essentially, the striking feature of modern art is that it has ceased to recognize the categories of tragic and comic, or the dramatic classifications, tragedy and comedy. It sees life as tragi-comedi, with the result that the grotesque is its most genuine style—to the extent, indeed, that today that is the only guise in which the sublime may appear»<sup>31</sup>.

Por fin y remate, en un interesante ensayo sobre Baroja y Shakespeare, José Alberich roza nuestro tema sin profundizar en él. Dice Alberich: «La supuesta impasibilidad del dramaturgo isabelino sólo quiere decir que éste tenía una visión del mundo profundamente pesimista, que veía la vida como un juego de fuerzas incontrolables para el hombre, de las que éste se convierte en juguete trágico»<sup>32</sup>. Desde luego, Baroja tiene una visión muy parecida. Mas a continuación, Alberich habla también de una entrañable e irreductible alegría que nunca deja de traslucirse en el fondo de ambos autores. De ahí colige que «quizá todo esto tenga relación con el humorismo. No cabe duda de que si ha habido nunca humoristas geniales, el primero de ellos es Shakespeare. Tal vez sea mucho decir que Baroja es humorista; pero si algo hay de humor en él es, desde luego, un humor de corte shakespeariano»<sup>33</sup>. Y, en fin, agrega Alberich que «el humorista de ley... suele ser hombre de visión amarga, en colisión dolorosa con el ambiente que le rodea, el hombre de ansias nunca satisfechas y de desilusiones acumuladas día a día y año a año»<sup>34</sup>. He aquí una vez más a Baroja. Sólo falta añadir a lo dicho por Alberich que el sesgo especial que toma este humorismo es el de lo grotesco dentro de lo trágico, como el único estilo capaz de expresar

<sup>30</sup> Para observaciones sobre lo grotesco y V. Hugo, véase KAYSER, págs. 56-59; ARTHUR CLAYBOURGH: *The Grotesque in English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1965), págs. 45-49, y PAUL ILIE, «Two Forms of the Grotesque (Machado and Solana)», en *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968), págs. 19-31.

<sup>31</sup> Cita tomada de WILLIAM VAN O'CONNOR: «The Grotesque: An American Genre», en *The Grotesque: An American Genre and Other Essays* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1962), pág. 5. O'Connor no indica el origen de la cita, pero Guthke también la recoge en parte y nos dice que viene del prólogo que Mann puso a la edición alemana (1925) de *The Secret Agent* por Joseph Conrad. Véase también la opinión de Dürrenmatt sobre el carácter grotesco de nuestros días en «Problems of the Theatre», y en KAYSER, págs. 11-12.

<sup>32</sup> JOSÉ ALBERICH: «Baroja frente a Shakespeare», en *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja* (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1966), pág. 168.

<sup>33</sup> ALBERICH, pág. 169.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 170.

una reacción indignada y angustiada ante la universal y siempre vigente verdad de que de lo sublime (en cualquier sentido) a lo ridículo no hay más que un paso.—CHRISTOPHER EUSTIS (*Indiana University. Banta F 107. Bloomington, IN 47401. USA*).

## UNA EXPLORACION SOBRE LA NOVELA CORTESANA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO

María del Pilar Palomo, profesora de la Universidad de Málaga, nos presenta esta investigación<sup>1</sup>, acerca de los sistemas narrativos de la novela cortesana, expuesta en forma metódica y deductiva, con una metodología formal y estructural-semántica. El trabajo se expone en cuatro apartados complementarios y jerarquizados para su comprensión progresiva.

El primero aborda los problemas nocionales y de terminología literaria (como forma, función, inmanencia, estructura, universo representado, clases de sistemas, narrador, secuencias o unidades narrativas, relato y trama). El segundo desarrolla las doctrinas estructurales en ciertas novelas o sintagmas narrativos cortesanos, que disecciona meticulosamente, insertando y ampliando la teoría anteriormente expresada. En los apartados tercero y cuarto comenta las causas concertadas de la narración, las leyes que modifican esas causas y su operatividad. Evidentemente, este conjunto de leyes narrativas subyacen en la estructura novelada como conjunto de competencias que generan una acción concreta en el plano del discurso, dentro de la codificación lingüística-literaria del sistema narrativo elegido por el emisor del mensaje. Finaliza hablándonos de la función comunicativa en este tipo de novelas. Comenzaremos con pormenorizar cada una de las partes.

La autora entiende por forma narrativa «el resultado de la elección de un sistema ya preestablecido, que el autor elige consciente y voluntariamente para comunicarse y comunicar su mensaje»<sup>2</sup>. El dinamismo de la forma viene causado por el mensaje, que se diluye y determina en el plano de la expresión y de las leyes sintagmáticas que regulan sus relaciones (que al mismo tiempo se oponen a otras en ausencia; de ahí los diferentes sistemas narrativos). Este dinamismo de la forma procede de

<sup>1</sup> MARÍA DEL PILAR PALOMO: *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Ed. Planeta/Universidad, 1976, 1.ª ed.

<sup>2</sup> *Ob. cit.*, pág. 11.