Sección de Notas

APUNTES SOBRE LA CARICATURA LITERARIA

POR

ARTURO BERENGUER CARISOMO

Toda manifestación de arte es, en cierta medida, desfiguración y trasposición de la realidad. La copia mecánica y fotográfica de ésta ofrece siempre un producto mezquino; de ahí que toda creación verdadera, como elemento indispensable de su propia naturaleza, lleve una potente carga de subjetividad. Aun el realismo extremado, el naturalismo *de la segunda mitad del siglo* XIX, *al exagerar voluntariamente aquella visión objetiva, trastocó sin remedio los valores exactos, la dimensión precisa de ese mundo que con tan ambicioso rigor pretendían analizar.*

El arte es ficción que incluye un parecido *inmanente, pero es, asimismo, trascendencia de aquella semejanza. Cuando lo trascendido está muy lejos del modelo, dejándolo, empero, cognoscible y patente, estamos muy cerca de la caricatura. En concreto, ésta no es otra cosa que una* realidad *llevada a sus últimos extremos de trasposición. Aplicando la tesis de Bergson en* La risa, *podríamos decir que el efecto humorístico de la caricatura surge por el aniquilamiento de tensión espiritual que sufren los rasgos—proporción y euritmia—al acusar sus desproporciones intrínsecas; en suma: al perder, por exageración, un comportamiento natural y homogéneo.*

Quizá por esto mismo la caricatura tiene especial vigencia en las artes plásticas. El sonido (música o poesía) es menos dócil a una deformación que deja, con todo, intacto, en lo esencial, el modelo propuesto. Desde las fantasías de Bosco a los retratos de Matisse, pasando por los híspidos cartones de Goya, no hay más sino segmentos de realidades *desfiguradas en sus rasgos más palpitantes. Deformación física de una materia para romper la coherencia normal de su naturaleza* (1).

---

(1) De ahí que la versión del mundo en *fauvistas* y abstractos sea, a fin de cuentas, caricatura, incluso hasta por su deliberada deshumanización. Ya veremos esto un poco más adelante.

I

La mejor caricatura será, pues, aquella fraguada sobre un tema cuyos rasgos se acusen con sorprendente violencia individual. Quiere esto decir que, en el fondo, la caricatura necesita de un modelo donde la misma esté ya como implícita y potenciada. No es cuestión de fealdad o belleza; es cuestión sólo de particularidad e individuación. Una cara anodina, un trozo literario de prosa llana e indiferente son casi imposible de caricaturizar; les falta para ello lo fundamental: carácter (2). *Nadie sería capaz de llevar a la caricatura un rostro de proporciones abrumadoramente regulares o, en en otro plano, el Digesto Municipal.*

La caricatura literaria es, a la vez, más limitada y más intensa que la simple caricatura plástica. Desarrollada en el tiempo, la deformación literaria no alcanza ese poder de impacto sorpresivo y directo de la caricatura espacial; pero, en desquite, puede lanzarse sobre una dimensión apenas posible, o posible en grado muy reducido, para el dibujeo: el mundo subjetivo del hombre.

Caracteres, pasiones, sentimientos, si aparecen, como en lo físico, individualizados, aislados con vigor, son fácil de trasponer a la medida de lo caricaturesco; darán como sucedáneos: las manías, los apasionamientos, los sentimentalismos, etc. Y a esta caricatura, que podríamos llamar de fondo, puede añadir la sátira literaria el abultar con idéntico empeño humorístico lo físico de la creación misma: el estilo, la línea de composición, el dibujo literario.

El efecto cómico perseguido por la caricatura en todos los casos propuestos—pictóricos o literarios—se fundamenta, en última instancia, sobre una deshumanización de los esquemas individuales. Las leyes de lo cómico, analizadas por Bergson, son aquí inapelables. En cuanto el caricaturista se abandona a un sentimiento compensatorio y desliza, aun subrepticiamente, un mínimo de emoción o de piedad, basta ese soplo para enervar todo el efecto cómico buscado. La caricatura, para ser, debe de ser tenaz e implacable.

Don Quijote, los personajes de La Commedia, *los héroes de Shakespeare—éstos tan acusados y definidos en sus pasiones—serían tremendas caricaturas si no estuvieran envueltos en una tembloro-*

---

(2) Carácter viene de γαράσσω : *marcar*, la señal que distingue e individualiza. *Caricatura* es italianismo de *caricare*: *cargar*. No es difícil sospechar un fondo de raíces comunes: *cargar* un *carácter* es, en efecto, la tarea mínima e impostergable del caricaturista.

sa atmósfera de misterio piadoso y humano que los redime y enaltece. Gargantúa, en cambio, rígido y mecánico—Bergson otra vez—, siempre él mismo, sin una inquietud, no puede ser, no es otra cosa que una inmensa y descarnada caricatura.

De todas estas inquietudes que ofrece, múltiple, el tema, será forzoso delimitarse un campo. Elegimos como experiencia para este boceto algunos ejemplos en torno a la caricatura literaria externa; aquélla que toma por modelo de sátira el estilo, y reducimos el enfoque a las letras hispanoamericanas.

II

Para que un estilo literario pueda ser sometido a la experiencia caricatural necesita, como hemos dicho, personalidad y rasgos agudamente perfilados.

Es evidente que dentro de la historia española el primero en ofrecer tal perfil de violencia es el barroco del siglo XVII. *Hasta ese momento no puede hablarse de una forma inconfundible;* el italianismo *de la centuria anterior había sido tributario de las formas clásicas, y éstas eran demasiado solemnes, normales, para desfigurarlas con ánimo burlesco; hay sí, contra ellas, prevención popular castellana, pero siempre aparece respetuosa de aquella tradición latina enérgicamente orientadora.*

Además, el mundo literario, el mundillo, *sería más exacto; no se ha organizado como para integrar todo el fondo trasconsciente de recelos, rivalidades y pugnas exigidos como tierra fértil para echar, con esperanza de fruto cómico, la semilla de la burla o el remedo.*

Tal cuadro se configura, en España, durante el siglo áulico, cuando el culteranismo *sistematizó con rasgos muy estudiados y precisos una insistente tendencia barroca, connatural al estilo castellano desde sus primeros albores. La crítica, por su parte, no había logrado entonces independencia creadora; se limitaba al elogio o al denuesto sin analizar técnicamente, y el denuesto estaba siempre propincuo a caer sin remedio en caricatura. El* modo culterano *implicaba, pues, todas las condiciones necesarias para ser parodiado con singular facilidad: forma personalísima y abuso desmesurado de ciertos recursos mecánicos. Como hemos dicho: la caricatura estaba ya potenciada en el modelo.*

Góngora, como creador de una voluntad de estilo, se ve en la obligación correlativa de crear una serie de fórmulas para constituir un repertorio coherente de expresión capaz de dar fisonomía a aquella voluntad creadora.

Tales fórmulas son las recogidas por la sátira contemporánea al genial cordobés, puesto que eran sus aristas más acusadas: la primera, los cultismos; *la segunda, la* sintaxis.

La tarea no era difícil: bastaba con desconectar aquellos elementos de su tensión poética y ponerlos en función puramente mecánica. Si bien fueron muchos los que criticaron los abusos neologistas e hiperbatónicos de los culteranos, caricatura propiamente dicha, esto es: trasposición del estilo dejándolo visible, pero exasperadamente distorsionado, creo que sólo Lope de Vega y Quevedo alcanzaron a lograrlo con eficacia (3).

Dos sonetos de Lope son conocidísimos: el muy famoso de El laurel de Apolo:

Boscán, tarde llegamos, no hay posada,

en el cual la caricatura se alcanza al poner—la reacción inadecuada *de Bergson—cultismos e hipérbaton en boca de una criada:*

No hay donde nocturnar palestra armada.

Nocturnar *es verbo de invención lopesca exagerando el sistema derivativo de los culteranos, exageración que alcanza su máximo al hacer casi totalmente inintelegibles, en los versos siguientes, el* hermetismo *tipo de la escuela:*

Que afecten paso
que ostenta limbos el mentido ocaso
y el sol despinguen la porción rosada.

Estos pudieran ser muy bien versos de Góngora o de Jáuregui; el efecto caricatural radica en el aniquilamiento de las proporciones: dar una criada analfabeta, con semejante jerigonza, respuesta a unos viajeros que piden cama para dormir.

El juego es otro en el no menos famoso soneto de La Dorotea:

Pululando de culto, Claudio amigo,
minotaurista soy desde mañana.

Lope lo llama burlesco, *y, en esa escena tercera del acto cuarto, el grupo de amigos de Fernando se dedica, en una especie de peña literaria, a estudiar la calidad de su vocabulario. En éste, precisamente, radica el signo caricatural por exageración y amontonamiento:*

---

(3) No son, por ejemplo, caricaturas del culteranismo, sino crítica directa la burla a los *cultismos* neologistas que hacen Rojas Zorrilla en el primer acto de *Entre bobos anda el juego*, o Vélez de Guevara en los *trancos* IV y X de *El Diablo Cojuelo*.

Pulular > alardear;
Minotaurista > laberíntico, oscuro;
Derelinquo > abandono, desprecio, etc.

son soluciones de máxima tensión para fraguar el vocablo *culto y hermético característico del estilo barroco. Como en el soneto las palabras así individualizadas se amontonan sin tregua, el resultado es perfecto: la realidad, absolutamente identificable, está llevada al extremo de distensión posible* (4).

En ambos sonetos la voluntad de Lope fué parodiar una calidad estilística de línea muy señalada, pero es el caso que muchas veces, por esa misma violencia, la caricatura se deba en piezas escritas con la mayor garantía de seriedad y emoción creadoras.

Ello ocurría, claro está, cuando tal estilo servía de vehículo a un tema extraño a su particular calidad. Góngora, en su experiencia más ambiciosa y ejemplar: Las Soledades, *ya sabemos no propuso ninguna anécdota capaz de aniquilar la pura fruición de la forma; dejó a ésta todo el cargo de provocar la magia literaria. Era lo que desolaba a un espíritu tan clásico y concreto como el de Menéndez Pelayo. No había, entonces, peligro: la materia ingrávida barroca dejaba entrever muy poco de sólido ni preciso. Sin tema, el delirio culterano tenía un valor intrínseco, discutible quizá, pero absolutamente legítimo; era un juego, no una proposición. Pero cuando ese juego entendía servir a un tema de otra naturaleza —filosófico, religioso, etc.—era inevitable la caricatura del producto: nacía de la desproporción—otra vez la* reacción inadecuada— *entre el contenido y el continente* (5).

Por útimo, estas formas densas y pensadas *son las más fáciles de imitar. Su misma condición mecánica—repetición de fórmulas, motivos estereotipados—crea la conciencia de una aparente sencillez terriblemente peligrosa: los sucedáneos, al apurar aquella mecanización, provocan esa rigidez de formas que se llama decadencia;* caricatura *por volatilización de un espíritu vigente y alerta. Bastará recordar los últimos barrocos en los albores del siglo* XVIII.

---

(4) El mismo procedimiento acumulativo utiliza Luis Barahona de Soto en el soneto:

Esplendores, celajes, rigoroso,
salvaje, llamas, líquido, candores,
vagueza, faz, purpúrea, cintia, ardores,
otra vez esplendores, caloroso, etc.

(5) El ejemplo inevitable son los sermonarios de fray Hortensio Paravicino.

III

La contraprueba de todo este análisis la tenemos con el estilo triunfante en la primera mitad de este último siglo.

La posición antibarroca favoreció una forma llana, sin aristas acusadas, profunda como materia e indiferente como realización exterior. Estilo severamente normatizado, de retorno clásico, helado y sobrio, tenía la condición más adversa para someterlo a una experiencia caricatural: la impersonalidad.

Nadie sería capaz de extremar algún rasgo en la prosa de Jovellanos o del Padre Feijóo. Con los poetas, aun los más elocuentes, como Meléndez—nada digamos de un Samaniego o de un Iriarte—, el resultado es idéntico.

Cabría el pastiche, *pero éste, aunque la bordea arriesgadamente, nunca se decide a ser caricatura. Es simple imitación, no parodia de una forma dada; los famosísimos* Capítulos *de Montalvo son el ejemplo decisivo. La misma calidad tersa e impecable del* estilo-Cervantes, *por ser equilibrio puro se resiste a toda burla en proporción directa a su posibilidad de ser imitado. La causa radica en que cualquier deformación aniquila el modelo y, por ende, frustra lo esencial de una verdadera caricatura: mantener en la desfiguración el parecido.*

Puede, sí, imitarse la serena actitud impersonal del neoclasicismo; es imposible, sin destruirlo, distorsionar su calidad objetiva e impasible.

IV

Sólo, pues, lo muy íntimamente subjetivo tiene capacidad de proyección burlesca, ya que toda individuación auténtica aflora desde lo más recóndito del ser (6).

El romanticismo vuelve, en consecuencia, a ofrecer una fecun-

(6) Esta afirmación haría sospechoso nuestro juicio sobre Cervantes, pero ¡cuidado!, sólo nos hemos referido al *estilo*. En cuanto a la creación en sí misma—una de las más subjetivas y originales del mundo—¡a cuántas grotescas deformaciones no se han prestado los dos personajes eternos!, comenzando por su imitación más inmediata, la de Avellaneda, burda *caricatura*, no continuación, de sus egregios modelos. Recuérdese, en cambio, cómo cuando Don Quijote habla *en caballero* se ve una fisura en el estilo-Cervantes y se palpa la distorsión de aquella forma hinchada y *personalísima* (subjetiva) del *prerromántico* Feliciano de Silva.

da posibilidad caricatural. La captación de la realidad siempre diluída en el alambique subjetivo; los extremos delirantes: la pasión el horror, el misterio; la filosofía trabada con deshechos hegelianos y, por lo mismo, muchas veces abstrusa e indescifrable; la búsqueda afanosa de originalidad, a toda costa, tanto en la prosa como en el verso, implicaban los perfiles salientes y fáciles de la caricatura.

Además, como el culteranismo del XVII, *la escuela romántica fué, en un comienzo, pasión de minorías que, desde luego, se consideraban selectas, ignoradas y perseguidas, que son las tres palmas del martirologio artístico.*

Ahora bien, en esta promoción barroca del siglo XIX *hubo algo más; dos factores nuevos que contribuyeron a dibujar con mucha energía el modelo específico de la probable caricatura: lo político y lo mundano. La burguesía sintió con agudo instinto de conservación cuánto removían bajo sus pies estos mineros nocherniegos de ideas tan fuera de lo común, tan ajenas a una solución disciplinada y coherente del problema de gobierno; el romántico, por su parte, al adquirir conciencia de ese destino revolucionario, procuró diferenciarse con la máxima violencia de sus vecinos: en el atuendo personal, en el modo de vida, en la actitud frente al mundo. La caricatura adquirió así, desde este momento, un nuevo sentido: fué arma doble de ataque y defensa, con una posibilidad trascendental que, por supuesto, no había conocido durante su inocente función estrictamente literaria del siglo* XVII.

Para España jugaba, además, otro hecho: lo romántico sonaba a gabacho, a extranjero. El nacionalismo realista no podía olvidar cómo la escuela venía importada por los emigrados de la restauración fernandina y asociaban, aunque nada tuviese que ver, romanticismo y bonapartismo.

Escuela tardía y, en honor a la verdad, con muy pocos autores de genio responsable, era fatal le ocurriese un doble proceso: su rápida extinción luego de un brote virulento y fulminante; el caso singular de que los mismos románticos no tomaran muy en serio sus propias exigencias.

De todo esto surge un hecho inesperado y singularmente sugestivo: la mejor caricatura del estilo romántico está muchas veces en la misma obra de sus autores más significativos. La tensión es de tal magnitud que basta sólo un pequeño retroceso para aniquilar la elasticidad poética, para introducir la duda comprometedora de si aquello está escrito en broma o en serio.

Demos unos pocos ejemplos: Espronceda se burla con frecuen-

cia de su propia poética. Lo marca a destiempo y con el deliberado empeño de hacer jirones el bordado tejido estilístico, de tal modo que es imposible averiguar cuándo la conducta literaria es seria o cuándo irónica (7); *la posición mental de Zorrilla al escribir teatro histórico, su misma implacable y feroz autocrítica, inclinan el ánimo a pensar si toda aquella enfogada creación no será, en el fondo, sino caricatura, si bastaría acusar ciertos rasgos para salvar esa línea misteriosa e inefable que divide lo sublime de lo ridículo* (8). *Para concluir, ¿cuánto de inconsciente caricatura no yace en la famosa colección* Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas, *de la cual el mismo Larra hizo escarnio?* (9).

Ante este hecho singular—producto del extremo subjetivo, original e individualista del romanticismo—toda caricatura a propósito resulta, necesariamente, opaca e inferior al modelo en sí. Sería arriesgadísimo decir que todo el estilo romántico lleva potenciada una alta carga burlesca—necesitaríamos para demostrarlo una enorme acumulación de prueba—, pero sí resulta fácil establecer es el más necesitado de un enorme voltaje poético interior para mantener emoción y calidad.

Por eso, sus caricaturistas—Fray Gerundio, Eulogio Florentino Sanz, Agustín Príncipe, José María Segovia (El Estudiante), etc.—atacan el contenido humano de la escuela, y la mejor sátira resulta de contrastar la realidad cotidiana con aquella otra exasperada, delirante y frenética del mundo romántico.

Circunscrito a nuestro tema quedaría casi aislado el conocido artículo de Mesonero Romanos: El romanticismo y los románticos de 1837, *y en él nuestra hipótesis encuentra una justificación poco menos que decisiva: el plan, los personajes, los decorados de aquel perdido drama de su sobrino,* en diferentes prosas y versos, *si bien Mesonero los pone en el escorzo de la caricatura no están, como esquema literario, excesivamente alejados del plan, personajes y decorados que hubiese concebido, con toda seriedad, un autor cualquiera entre los segundones de la penúltima hornada romántica.*

---

(7) V. gr.: la octava 10 del canto I y la octava 6 del canto IV de *El Diablo Mundo.*

(8) ¿Acaso no se ha hecho con el *Tenorio*? Y, a la inversa, salvo conscientes salidas de tono, anacronismos y chulerías, ¿no cabría una representación *en serio* de *La venganza de Don Mendo*? Sería curioso intentar la experiencia a modo de contraprueba.

(9) En el primer artículo de *El pobrecito hablador*: *¿Quién es el público y dónde se lo encuentra?* (Ver edic. de las *Obras Completas*, Montaner y Simón, Barcelona, 1886, pág. 6, col. 1.ª).

El exceso de subjetivismo lleva en su misma naturaleza un principio mortal de hipertrofia capaz de llegar a confundir el límite siempre indeciso entre lo patético y lo risible.

V

La platitud del estilo realista, estilo neutro e impersonal, vuelce a retener, en la segunda mitad del siglo XX, *la posibilidad de la sátira literaria.*

Cabe, sí, hacerla, y resulta eficacísima, con los últimos brotes post-románticos, los cuales, por ser los últimos precisamente, quedaron muchas veces reducidos a las estrictas soluciones formales de la escuela.

El ejemplo es el teatro de Echegaray (10). *Fué parodiado con largueza durante su vigencia y, en nuestra hora,* Angelina o el honor de un brigadier, *del desconcertante Jardiel Poncela, o* Un drama de Echegaray, ¡ay!, *de Luis Muñoz Lorente y Luis Tejedor, acreditan la fácil vena caricatural yacente en su peculiarísimo y espectacular estilo.*

Pero, ¿qué punto de arranque, qué línea aguda ofrecen para la sátira prosas como las de Galdós o Palacio Valdés?; ¿cómo llevar a lo burlesco el tono agrisado, burgués y sin relieve de la lírica campoamorina?; ¿quién saca de su quicio el diálogo isócrono y esmeradísimo de Tamayo y Baus? (11).

Imposible. Ya hemos dicho que no es asunto en el que intervenga el mérito intrínseco de obras o autores. Es cuestión de un particular modo de ser: la falta de ciertas líneas-tipos capaces de extenderse hasta la deformación humorística.

---

(10) Esto no gravita sobre el mérito que, aparte, pueda tener el teatro echegarayesco, a nuestro juicio muy importante y muy necesitado, como hemos dicho muchas veces, de un estudio serio y responsable, aún por realizar.

(11) El *naturalismo* sí. La misma exageración de su programa era ya un principio de caricatura. En los *Apuntes sobre un nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), cuando Valera—que no caricaturiza, sino analiza, bien que... con zumbona socarronería—dice cómo un grupo de fervorosos zolianos sacará a luz dos novelas tituladas *El bidet* y *El orinal* y una revista: *La vida asquerosa* (Obras Completas, tomo XXVI, pág. 55) ya está dentro del esquema paródico al exasperar aquella complacencia en lo repugnante, característica de la escuela. Y la prueba puede ser completa: caricaturas inocentes del *naturalismo* fueron, tomándolas como ejemplos de toda la literatura pornográfica sucedánea a su esplendor, las novelas impresionantes de Felipe Trigo, escritas con indiscutible seriedad y aplomo.

VI

La singularidad, el estilo castigado, la posición aristocrática, independiente y agresiva de los modernistas *vuelven a ofrecer claras motivaciones para la caricatura literaria.*

Rehabilitación, a la postre, del romanticismo—quién que es no es romántico, *dijo Darío*—, *la doctrina acumulaba una densa carga de valores subjetivos y, en lo exterior, retomaba mucho de la técnica culterana: mitología, teologismo, colores, sintaxis indirecta; en suma, lo que hemos repetido muchas veces: individualización y rasgos acusadísimos.*

Si bien fueron numerosos los atacantes, el gran caricaturista del modernismo fué Pablo Parellada (Melitón González). Hombre de agudo ingenio, de ocurrente vena, de extraordinaria y sorprendente facilidad para versificar, descubrió como pocos los puntos hipertrofiables de la nueva escuela, y lo hizo con saladísima gracia y no escasa ponderación.

Satirizó y contrahizo al modernismo en numerosas composiciones sueltas, pero su gran hallazgo fué, sin disputa, El Tenorio Modernista *sobre el drama romántico de Zorrilla.*

He aquí una caricatura literaria, para ejemplo de nuestro plan, poco menos que perfecta: el modelo original permanece, en lo básico, intacto; la deformación radica sólo en el tratamiento, y ese tratamiento agudiza, con una sorna llena de gracejo, los módulos estilísticos de nuevo cuño, los cuales, a su vez, no quedan desfigurados en lo esencial.

Daremos una sola muestra: dice Zorrilla en la famosa escena del sofá (acto IV, escena III):

Esta aura que vaga llena
de los sencillos olores
de las campesinas flores
que brota esa orilla amena;
esa agua limpia y serena
que atraviesa sin temor
la barca del pescador
que espera cantando el día
¿no es cierto, paloma mía,
que están respirando amor?

y transporta Parellada:

La brisa que errabundea
entre nimbos de colorios
de los boscajiles florios
que ese efluvio regadea.
El río que ondulantea
por su transpuril color,
y el cantoso pescador
monocorde y monorrítmico
¿no es verdad, fauno aromítmico,
que son hálitos de amor?

Parellada debió tomar, como era lógico, un extremo de la renovación modernista. Yo creo entender que el modelo no muy lejano del chispeante satírico catalán fué el uruguayo Julio Herrera y Reissig. La lírica del genial poeta rioplatense lleva a su máximo tono el preciosismo, la adjetivación novedosa e hiperbólica, la tendencia subjetiva, etc., en el momento supino del modernismo, tanto que casi anuncia la disolución anárquica sobreviniente después de su rompimiento.

Las fechas, por otra parte, coinciden: Las pascuas del tiempo (1900) y Los maitines de la noche (1902), *libros claves de Herrera, estaban suficientemente divulgados en* 1906, *fecha del* Tenorio Modernista, *estrenado en el teatro Lara de Madrid el* 30 *de octubre de ese año.*

Parellada, claro está, desmesura los rasgos cumpliendo la función de la caricatura, pero ¿qué diferencia sustancial, salvo, naturalmente, la tensión poética interna, el misterio, existe entre la décima humorística de Melitón González *y esta otra de* Delectación absurda, *incursa en* Los maitines de la noche? :

¡Oh mariposa nocturna
de mi lámpara suicida
alma caduca y torcida,
evanescencia nocturna;
linfática, taciturna
de mi Nirvana opioso,
en tu mirar sigiloso
me espeluzna tu erotismo
que es la pasión del abismo
por el Angel Tenebroso!

Si nos atenemos a la línea formal—que es la de nuestro tema—, prácticamente ninguna. Volvemos a caer en la conclusión de que toda caricatura ya está implícita y como soterrada en el modelo (12).

Tal particularidad estética es la que ha descubierto el gro-

(12) ¿Hasta qué punto es caricatura o deja de serlo, por ejemplo, la prosa modernista rigurosamente *seria* de un José María Vargas Vila?

tesco en la literatura contemporánea (13): *una situación trágica dada puede alcanzar deformaciones humorísticas si se extraen de las mismas reacciones imprevistas, contrastes violentos entre el hecho cardinal patético y muchas de sus manifestaciones exteriores.*

Pero el suculento tema del grotesco *por ser caricatura de lo espiritual queda fuera del límite estilístico que nos hemos impuesto si, desde cierto punto de vista, una forma de literatura grotesca contemporánea no reclamara, por su estilo precisamente, nuestra atención: los* esperpentos *de Valle Inclán.*

Valle Inclán hubiera propuesto, desde la aparición de Luces de bohemia *en* 1920, *un serio problema de filiación literaria si no hubiese pertenecido a una rica especie española donde se da ya resuelto. No es el* humor *propiamente dicho por cuanto éste es una toma de posición frente al mundo que puede dejar indemne y hasta ceremoniosa* la forma, *pero el hecho de contrahacer frenéticamente la realidad, reducirla a un arbitrario y gesticulante movimiento descoyuntado en donde lo más sombrío, lo más sórdido se proyecta con un estilo, a su vez, roto y humorísticamente rebuscado es vieja conducta estética que nos viene, en España, desde aquellas figurillas esquemáticas de Francisco Delicado, alcanza calidad de paradigma en Quevedo, vibra—pictóricamente—en los monigotes de Goya o en los cartelones donde se visualizan los* romances de ciego *y toma, por último, sesgo literario* modernista *en los* esperpentos *de don Ramón.*

El esperpento *es, en suma, la máxima tensión de la caricatura literaria. Aunque se escudriñe a fondo, así, con esta violencia y este empeño, no hay literatura en el mundo capaz de ofrecer pareja tentativa.*

Pueblo de grandes valores trágicos, de circunstancias exasperadas, España ha tenido siempre—salvo en contados momentos de supremo y maravilloso equilibrio—un arte, en consecuencia, exuberante, como pocos atormentado y personal. De ahí sus lineamientos al extremo y de ahí la permanente subyacencia de un estilo propenso a la deformación caricatural.

El esperpento *ha sido una de las soluciones actuales más orgánicas y geniales de esa tendencia, pero no fué la primera y, con seguridad, no será la última. Desrealizar la vida en un gigantesco esfuerzo de máxima línea satírica hasta casi diluirla es una de*

---

(13) Podría darse como fecha aproximada de su aparición técnica los alrededores de 1916 (Chiarelli, Pirandello, Andreieff, Chaplin), pero en realidad, su modo de ser es una constante de toda la historia literaria.

las formas más enérgicas para evadir su signo de tragedia, el signo de tragedia de la vida española (14).

VII

Las tendencias literarias siguientes a la disolución del modernismo, las llamadas, un poco convencionalmente, escuelas de vanguardia *acumulan, en sí mismas, una enorme dosis de caricatura. Quizá lo correcto sería decir que no eluden nunca esa posibilidad y hasta la persiguen con empeño sistemático. Ya Ortega y Gasset, en* La deshumanización del arte, *había observado*: Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico (15).

Para nuestro caso importa que ese reflejo irónico, *cualquiera fuere el patetismo de la escuela, trasciende casi siempre a la línea formal, a la estructura estilística. No es sólo ironía del concepto, es ironía de la composición como tal.*

La conducta es tan firme que se ha operado como una especie de inversión del fenómeno que venimos estudiando: el rasgo caricatural es ahora quien condensa una posibilidad de realismo; lo disforme, lo absurdo, lo extremado e incongruente son las formas normales *de expresión en las que yace, indecisa y cáustica, la línea entrañable de lo verdadero.*

El revolucionario ultraísta, *por ejemplo, no tomaba—el pretérito indica cosas ya superadas—sus versos descoyuntados por caricatura (en todo caso, y como mucho, ponía en ellos un dejo de escéptico cansancio); lo que hacía era partir de una concepción de la realidad tensamente subjetiva y darla por válida como esquema del mundo. No era, pues, desfigurar a propósito; era crear aquella realidad desde una máxima y previa descomposición minuciosamente elaborada. Pero un desenvolvimiento de esta agu-*

---

(14) Valle Inclán llega a decir: *El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (Luces de bohemia,* escena XII). Si una estética se deforma *sistemáticamente* ya supone una actitud consciente, y no se trata de eso; se trata de un impulso más propio de la subconsciencia creadora española que de una voluntad deliberada y pura. Cuando se ha llegado a tal *conciencia* estamos en los paradigmas, en los momentos de plenitud ya imposible de trascender. No es menos radicalmente español Lope que Quevedo, pero mientras en el primero, lo deformado, la exasperación dimana de un impulso soterrado, ajeno a todo presupuesto, el segundo opera con un sistema; es caricatura decidida. La afirmación complementaria de Valle Inclán: *España es una deformación grotesca de la civilización europea* (obra y esc. cit.), es ya polémica y, por lo mismo, estéticamente inoperante.

(15) Edic. segunda de la *Revista de Occidente* (Madrid, 1928, pág. 65).

da proposición nos llevaría muy lejos del tema concreto que hoy nos ha preocupado.

Urge, pues, condensar. De lo expuesto podemos escindir tres elementos necesarios para obtener una auténtica caricatura:

1.° *Personalidad inconfundible y acusada del modelo.*

2.° *Desfiguración extrema que deje, con todo, intacto y cognoscible el sujeto caricaturizado.*

3.° *Que tal condición se encuentre, en este último, potenciada y posible.*

Para el caso concreto de nuestro ensayo, la caricatura de una forma literaria será realizable:

1.° *Sobre aquellas escuelas o autores de máxima tensión creadora a los que el caricaturista destraba de emoción poética para dejar sólo la rigidez formularia de su estilo peculiar* (16).

2.° *En consecuencia, los momentos* barrocos—*subjetivismo, singularidad, espectáculo—son los más propicios, los más accesibles a la experiencia deformadora.*

Toda caricatura, como todo arte—y la caricatura lo es en alto grado de dificultad—, implica un sumirse con amor en el modelo. No habrá sátira, por dura y amarga que fuere, sin comprensión suprema; si, a la inversa, degenera en diatriba y vituperio, ya traspasa el límite del arte para caer en polémica y beligerancia.

Este penetrar, esta Einfühlung *de la caricatura, supone extraer la quintaesencia de su objeto y, al hacerlo, destacar inevitablemente, y aunque no se lo proponga, las cualidades últimas del mismo; éste queda escindido y puro en sus líneas determinantes, vale decir: si deformado en su estructura lógica llevado a su esquema elemental y necesario* (17).

Así, a contrario sensu, *la caricatura vitaliza el modelo y lo sublima. El humorismo tiene siempre esa suprema virtud de encontrar lo recóndito y permanente de toda actitud vital.*

---

(16) Ocurre a veces que el simple *pastiche* si opera sobre un estilo de esta calidad se desliza insensiblemente hacia la caricatura; casi no puede evitarlo. En un singular ensayo argentino: *Antología Apócrifa*, de Conrado Nalé Roxlo (Buenos Aires, 1941), variadísima colección de notables imitaciones estilísticas, se da el caso con ejemplar elocuencia: cuando la copia incide sobre un escritor de expresión agudamente personal (Góngora, Unamuno, García Lorca, por no salir de España), el resultado es francamente caricaturesco; cuando, por el contrario, lo imitado es autor traducido o de forma indiferenciada (Dickens, Carriego, Ingenieros, etc.), la humorada se limita a distorsionar el contenido, y sólo una práctica muy suficiente podría determinar—tal es la habilidad de Roxlo—dónde concluye, formalmente se entiende, el trozo imitado y dónde comienza la imitación.

(17) Bagaría y Valle Inclán, en España, han realizado este milagro—cada uno en su arte—de modo poco menos que insuperable.

En el fondo de cualquier caricatura, así plástica como literaria, va implícito un elogio que, al desceñir el objeto de su tensión espiritual, de su vigencia humana, nos lo deja, por contraste, mucho más decidido y evidente en su línea fundamental.

Merecer el honor de la caricatura es saber que lo caricaturizado lleva en sí mismo un regalo de Dios: la originalidad.—ARTURO BERENGUER CARISOMO.

EXPRESION VERSUS FORMA. CIEN AÑOS DE PINTURA ALEMANA

La historia de los movimientos pictóricos que sucedieron al «impresionismo» en la escuela de París tiene, pese a su aparente caos, un eje central. Siempre hubo una fuerza centrípeta, por así decirlo, que sostuvo a raya—y aún hoy sostiene—las demasías desintegradoras de los «ismos». El último Cézanne y los cubistas serios jugaron, a nuestro juicio, un importante papel en la articulación del susodicho eje.

La exposición «Cien años de pintura alemana. 1850-1950» (de hecho, la exposición abarca desde un retrato de Rayski, 1838, hasta una abstracción de Nay, 1956) que acaba de tener lugar en Londres, formada por más de doscientas cincuenta obras representativas de las principales tendencias y personalidades, pone de manifiesto que la pintura contemporánea alemana está desvertebrada en su desarrollo. No solamente falta un centro geográfico, pues Berlín nunca lo fué de la cultura germana, sino que no hay tampoco ningún sentido arraigado de las formas plásticas, ni ningún intento en gran escala de alcanzarlo.

En 1904 se funda en Dresde «Die Brücke». Nada anticipaba este grupo en el realismo de un Menzel o en el idealismo de los «germano-romanos», en un Leibl o en un Liebermann. Los artistas de «Die Brücke» son los adelantados de la pintura contemporánea de Alemania, y su ideal estético es la «expresión»: el grito en colores violentos, superficies esquemáticas y líneas forzadas. Al lado de Kischner, de Rottluff o de Emil Nolde, los más virulentos «fauves» de París resultan mansos. No ha habido en la pintura parisina ningún movimiento que rompa tan salvajemente, tan barbaramente, con la tradición como «Die Brücke». La «Weltanschauung» que hay detrás de las pinturas de los miembros del grupo, por añadidura, nos trae a la memoria el mundo del protagonista anó-