



Teatro, José Antonio López Martínez

Breve acercamiento a la configuración del género paródico en el teatro español.

ANTONIO CÉSAR MORÓN ESPINOSA
Universidad de Granada

RESUMEN: Este artículo pretende vincular las diferentes técnicas utilizadas en dramaturgia para provocar el chiste y la risa del espectador con la configuración del género paródico que, dentro del teatro español, se inicia a partir de la creación y afianzamiento de un *teatro nacional*. Se mostrará además cómo la historia de la literatura necesita encontrar motivos trascendentales en diferentes obras paródicas como condición necesaria para que las mismas sean incluidas dentro del canon.

PALABRAS CLAVE: Parodia, Don Juan Tenorio, clase burguesa, pueblo, buen gusto, risa

ABSTRACT: This article is trying to link different drama techniques in order to make the joke and the laughter of the audience with the configuration of the parody gender, within the Spanish drama starts from the creation and establishment of a *national theater*. Moreover, it will show how the history of the literature needs to find transcendental motives in different parody plays in order for them to be included in the canon.

KEYWORDS: Parody, Don Juan Tenorio, bourgeoisie (upper middle class), the people, good taste, laughter

RÉSUMÉ: Cet article a l'intention de lier les différentes techniques utilisées dans la dramaturgie pour provoquer la blague et susciter le rire du spectateur avec la configuration du parodique, dans le théâtre espagnol, qu'il on initie à partir de la création et de la consolidation d'un théâtre national. On démontrera en plus comme l'histoire de la littérature il faut que trouve raisons très importantes dans différentes œuvres parodiques pour y insèrent à l'intérieur du canon.

MOTS-CLÉS: Parodique, Don Juan Tenorio, bourgeoisie, peuple, bon goût, rire



El término parodia conlleva en su misma etimología la idea de imitación de otra obra literaria que normalmente tiende a realizarse de manera burlesca. Es, por tanto, un género intrínseco al fenómeno de la literatura y, según algunos teóricos, el que proporciona el motor de cambio de la misma. La parodia supone la creación de nuevos géneros por agotamiento de los antiguos, es decir, que poseen un carácter a la vez de clausura y generativo de nuevas formas.

La literatura española ofrece desde sus inicios múltiples parodias de obras latinas anteriores. Pero en teatro tendremos que esperar a que surja un estilo conocido y asimilado de sobra como para que se puedan reconocer las parodias. Lope de Vega supuso la inauguración de un teatro nacional español con una personalidad, unos temas, unos personajes y una técnica constructiva definitoria del mismo¹. Así se comienza a crear a partir de ese momento también un género paródico-burlesco de todas estas obras, que buscará la risa a partir sobre todo de la potenciación de los elementos cómicos del personaje del gracioso²,

¹ Siempre son tres actos en donde se genera un enredo, la mayoría de las veces amoroso, dentro de la acción principal, que acaba por lo general en casamiento; los personajes del gracioso y la doncella de la dama, suelen desarrollar un enredo paralelo, pero utilizando unos códigos diferentes, mucho más cómicos, por lo cercanas que resultan las acciones que se representan a los espectadores, ya que los códigos de los caballeros, generalmente, están extraídos de la tradición cultural y social: el *amor cortés*, por un lado; y la limpieza del honor, por otro.

² La denominación de Lope de Vega de sus producciones como tragicomedias es muy inteligente y acertada porque es cierto que en sus obras aparecen por un lado personajes elevados, que podrían ser perfectamente los de una tragedia, pero puestos en relación íntima con otros que se podrían considerar de comedia: es de esta confrontación comunicativa, de sus desencuentros y

tales como la utilización de un lenguaje –más que vulgar– soez y la ampliación de esto hasta contaminar al resto de personajes. Si en el siglo XVII muchas de estas parodias se quedaban en simples imitaciones es a partir del XVIII, con la legitimación de una clase burguesa demasiado seria frente a un pueblo al que se considera vulgar y bufo, cuando el género de la parodia se destacará por contraste más que notable no ya sólo de la tragedia (a la cual se estaba intentando recuperar en estos años), sino también de la creación de la comedia neoclásica de tipo moratiniano.

El nacimiento de la clase burguesa y la legitimación de su propia conciencia exigen una diferenciación fundamental, por un lado, de la nobleza y, por otro, del pueblo. Poco a poco la nobleza se irá convirtiendo en clase desfasada y será producto de burlas y chistes más o menos hirientes, más o menos piadosos, por parte de la burguesía.

Sobre la otra clase no hará solamente una burla –o no será este el verdadero sentimiento que los caracterice en su relación– sino el desprecio más absoluto. Toda esa idea del *buen gusto*, de la exquisitez, de la elegancia que articula lo más hondo de la conciencia burguesa de clase no se puede interpretar más que como un impulso desesperado de separación tanto social como estética e ideológica del pueblo, el cual para ellos es el que representa o en él reside lo carnavalesco, la bufonada; en definitiva: la risa. A la clase burguesa incipiente no le gusta la risa, al menos la risa bufonesca, porque la asemejaría al pueblo llano al que tanto desprecia. Es por esto por lo que ama el realismo literario; éste sería el arte más típicamente burgués de todos: la creencia en el reflejo de la sociedad destacando sus miserias más íntimas, construyendo al pueblo a su propia imagen, pero degradada, pobre y, por lo tanto, seria. Aquí hay que situar toda esta idea de la desvirtuación de la parodia y de la risa y del despojo del carácter meramente de diversión de una obra cómica para incluirla dentro del canon estético literario. Desde el siglo XVIII se intenta acabar con el entremés y con aquellas tragicomedias tan populares que venían del Siglo de Oro, para inventar un producto tan vacío de éxito de público como puede ser la obra de Moratín –a la que no se duda en incluir en todos los manuales de Historia de la Literatura– olvidando a Antonio de Zamora, a José de Cañizares, a Comella, a Zabala. Todos ellos autores de géneros muy populares, con mucho éxito de público, siendo de destacar que una idea básica de la constitución de un canon burgués literario es el desprecio por todo aquello que tenga éxito, porque automáticamente se convierte en vulgar. Esta es la razón por la que *El sí de las niñas* entra en la literatura canónica, mientras que *El hechizado por fuerza*, *El Dómine Lucas*, *De los hechizos de amor la música es el mayor*, *o el montañés en la corte*, *Juana la Rabicortota*, *El mágico de Salerno*,

equivocos de donde nace el personaje del gracioso o figura del contrapunto. Esta figura es, en efecto, la que aporta los momentos más decididamente cómicos a la obra, en tanto su comportamiento zaplán y burlesco con respecto al de su amo. Es un personaje egoísta, cobarde y comilón que contrasta con la elevación moral del amo y por eso mueve a la risa.

La mágica Nimega, La mágica florentina, etc., no.

Sólo a partir de la existencia de una clase burguesa que se sitúa en un nivel elevado, superior y distanciado totalmente del pueblo llano, aparece un género de comedia que haga reír a la burguesía, frente a un género paródico mucho más popular o, mejor dicho, populachero, ya que este género paródico será creado por la misma clase burguesa que produce el otro tipo de obras cómicas, solo que en la parodia harán una vulgarización como reflejo y remedo de la consideración en la que ellos tienen al pueblo llano. Será el mismo público el de unas y otras obras, porque están producidas en definitiva por la misma clase. Esto es lo único que explica las referencias continuas a otras obras serias sin el conocimiento de las cuales no se entenderían muchos de los chistes de las parodias.

Con el surgimiento y la ascensión de la burguesía al poder, con la construcción de edificios teatrales y el encarecimiento de la entrada y con la creación de una escena a la italiana que acabará con el teatro representado en plazas y lugares públicos, el público popular va desapareciendo poco a poco del circuito teatral, porque los espectáculos ya no responderán a los intereses ni al gusto del pueblo obrero. El denominado teatro popular no será más que una degradación por parte de la clase burguesa de su propia idea de teatro.

Consideramos que quien mejor describe qué es y en qué consiste el lenguaje de la parodia, al menos la parodia del núcleo del teatro clásico y decimonónico –en especial del teatro Romántico y del postromántico de Echegaray– y que se puede utilizar como prototipo para formarse una idea muy acertada de en qué consiste este género es Pedro Muñoz Seca en la aclaración que hace, tras el título de su obra *La venganza de don Mendo* a la que califica de: “Caricatura de tragedia. En cuatro jornadas, original escrita en verso, con algún que otro ripió”³. Con estas sencillas palabras el autor ha definido tanto la forma “cuatro jornadas [...] en verso”, como la intención y el estilo, que es lo que fundamentalmente a nosotros nos interesa, para detectar cómo se produce el *gag* chistoso y cómico en esta obra: “caricatura”, “ripios”.

En efecto, estas dos ideas van a ser los dos resortes fundamentales de esta parodia tan representativa del género. Es a partir de aquí desde donde se debe interpretar la elaboración de un lenguaje en el que se respeta la métrica y en el que aparecen las mismas figuras retóricas que nos podríamos encontrar en cualquier drama escrito en verso. Decimos esto porque muchas veces la crítica, al entrar a desenmascarar cuáles son los códigos de Muñoz Seca para producir la risa (los códigos de lo que se denominó

³ Los subrayados son míos.

*astracanada*⁴), empieza a enumerar figuras retóricas que, siendo cierto que aparecen en esta obra no son, desde nuestro punto de vista, exclusivos de su lenguaje paródico, ya que podrían aparecer en cualquier drama serio. Pero no así los elementos en los que nosotros nos estamos fijando.

En cuanto a la *caricatura* tenemos que decir que está íntimamente relacionada con la situación dramática, es decir, que lo que se caricaturiza es la situación de enunciación de los dramas románticos. Y ello se consigue a través de un lenguaje lleno de *ripios* que produce el chiste continuo y, por tanto, la risa descontrolada. Podríamos decir que el primer elemento es una meta y el segundo el arma para lograr esa meta.

Como lo que se caricaturiza es una situación, hay que tener muy en cuenta que este tipo de obras dramáticas más que nunca serán obras exclusivamente para ser vistas y no leídas, por una sencilla razón: en primer lugar porque, obedeciendo a lo que expondremos posteriormente, no alcanzan el estatus de obras serias que merezcan ser publicadas; en segundo lugar porque están muy en conexión y dependen mucho de la cultura teatral del público: éste estaba harto de ver todos los años el Tenorio y otros tantos dramas románticos de estas características; es la única manera de reír ante una escena como ésta, donde se alude a uno de los encuentros en la calle entre Don Juan y Don Luis Mejía:

MENDO: [...] ¿Quién se acerca inoportuno?

PERO: Uno.

MENDO: ¿Sabe qué suerte le cabe?

PERO: ¡Qué sabe! (Saca la espada)

MENDO: ¿Y qué le importa subir?

PERO: Reñir.

MENDO: ¿Dijo reñir o morir?

PERO: Reñir y matar si cabe,

que entré por ese arquitrabe

uno que sabe reñir.

MENDO: Morirás, ¡rayos y truenos!

PERO: Menos.

MENDO: Que mi espada cielos roba.

PERO: ¡Coba!

MENDO: ¿Eres juglar o escudero?

PERO: ¡Caballero!

MENDO: Entonces con más esmero.

PERO: Pues vamos presto a reñir,

⁴ Es un teatro que tiene como fin último la carcajada a través del chiste, y a la búsqueda del mismo, se supedita la acción.

que no os tenga que decir
menos coba, caballero (MUÑOZ SECA: 44-46)

Por último, porque es imprescindible la inmediatez es por lo que estas obras duran lo que dura el cartel y luego nadie se vuelve a acordar de ellas. Imaginen ustedes qué interés tendría que publicasen el manuscrito de las canciones de una chirigota gaditana del año 80, por ejemplo: se tratarían temas y se harían alusiones a aspectos que tenemos más que olvidados y que algunos, por edad, casi ni conoceríamos.

En cuanto a lo que hemos denominado ‘arma’ para llegar a la caricatura –el ripio–, se consigue en esta obra de múltiples maneras: desvirtuando una palabra y forzándola a rimar:

MONCADA: (Le da una daga [a Mendo])
Os la da un hombre de honor.
Ponedla oculta y salvaos
si ocasión para ello habéis;
y si la afrenta tenéis
de una muerte vil, mataos,
porque es tan grande la insidia,
la perfidia y la falcidia
del mundo, que casi envidio
al que apelando al suicidio
toma un arma y se suicidia (MUÑOZ SECA: 81)

Buscando palabras rarísimas o al menos muy poco frecuentes en el teatro que se parodia:

MENDO: [...] ¡Voy a verla! Sí. ¿Qué incoa
mi espíritu? Lo que incoe
ya mi cerebro corroe.
¿Mas qué importa que corroa?
¡Áspid que en mi pecho roe,
prosigue tu insana roa
que aunque soy digno de loa
no he de ser yo quien se loe! (MUÑOZ SECA: 85)

MENDO: Siempre fuisteis enigmático
y epigramático y ático
y gramático y simbólico,
y aunque os escucho flemático

sabed que a mí lo hiperbólico
no me resulta simpático (MUÑOZ SECA: 74)

Realizando eso que Unamuno denominaba “rima generatriz”, que consiste en relacionar mediante la rima palabras muy separadas semánticamente y que nunca se hubieran puesto en contacto y que Unamuno la proponía como vehículo para multiplicar el significado del poema, aquí posee un efecto de gran comicidad:

MENDO: [...] Acaso por salvarse aquella noche
aceptó del de Toro sin reproche
el amor y la fe y el galanteo...
Mas aquel “¡Pero míol!”, aquel sobeo
delante de mi faz, estuvo feo;
porque él llegó a palpalla,
que yo lo vi con estos ojos, ¡ay!
y ella debió oponerse, ¡qué caray!
al ver lo que yo hacía por salvalla (MUÑOZ SECA: 64)

Buscando el anacronismo:

NUÑO: Y don Pero hablóme
y afable y rendido tu mano pidióme,
y yo que era suya al fin contestelle;
y el agradecido besóme, abrazome,
y al ver el agrado con que yo mirelle
en la mano diestra cuatro besos diome (MUÑOZ SECA: 28)

Y a través de dilogías, como se puede apreciar en esta queja de Azofaifa a don Mendo:

AZOFAIFA: [...] La quieres, la adoras, suspiras por ella,
las nombras dormido, la besas despierto.
Magdalena, dices, al abrir los ojos,
Magdalena, dices al rendirte al sueño.
Y hasta hace unas horas, cuando en la hostería
te desayunabas, pediste al hostero
en vez de ensaimada, una magdalena
y eso fue una daga que horadó mi pecho (MUÑOZ SECA: 115-116).

No quisiéramos continuar nuestra exposición pasando por alto un término que Muñoz Seca coloca

justo en medio de la definición y que aparentemente podría sonar a rimbombante o casual, pero que en ningún caso lo es, pues nos puede ayudar a comprender mejor el funcionamiento de lo cómico que se produce a partir del siglo XVIII, es el término “original”. Es sintomático que aparezca, dado que ello demuestra algo que en muchas ocasiones se pasa por alto cuando se hace referencia a este tipo de teatro: la conciencia de autor que posee aquél que escribe la parodia. Habitualmente, en efecto, se considera la parodia como un género menor y a sus artífices como simples parásitos de los ‘grandes autores’ de aquellas obras de las que se hace burla. Solamente cuando esas parodias son escritas por gente muy reconocida pasan el estatus de simples burlas para convertirse en obras dignas de estudio. Ese es el caso, por ejemplo, de un Valle Inclán. Lo que Valle debe a este tipo de teatro caricaturesco es innegable, pero en qué pocas ocasiones se le relaciona con él, porque se tiende a toda costa a convertirlo en un autor serísimo, de una honda reflexión vital, existencial y política que plasmaría en sus deformaciones sistemáticas de la realidad y cuya lectura del esperpento se realiza muchas veces desde un plano casi metafísico, olvidando la base jocosa más inmediata. Así, una obra como *Las galas del difunto* (que es una clara deformación grotesca del mito de don Juan, como lo son otras muchas), al tratarse de un nombre como el de Valle, esta idea casi se disimula por parte de todos los críticos para centrarse en eso que da más juego que es la reflexión acerca de la visión amarga del mundo –y en concreto de la sociedad española– que supone el esperpento.

Pero, ¿por qué unas obras paródicas acaban incluyéndose dentro de la literatura canónica, con lo que para ello siempre pierden algo del valor original de la risa, mientras que otras se quedan simplemente en eso, en parodia, con lo cual jamás serán admitidas en el conjunto inmaculado de las obras serias que es el de toda la historia de la literatura? En referencia a esto último baste citar el ejemplo más clarividente que es el del Quijote. Si esta obra se hubiese considerado tal y como la definía su autor, es decir, como una parodia de los libros de caballería, nunca hubiese podido entrar en el canon de la literatura.

Parodias del Tenorio ha habido muchísimas: *Don Juan José Tenorio* (de Silva Aramburu y Enrique Paso, publicada y estrenada en 1931); *Las desgracias del Tenorio*, *Las estatuas del Tenorio* (ambas de Lluís Millá Gracio y Salvador Bonavía, publicadas en 1903 y 1904, respectivamente); *Tenorio modernista* (que lleva como subtítulo: “Remembrucia enoemática y joconda en una película y tres lapsos” de la que es autor el “subintelectualente” Pablo Parellada Molas “Melitón González”, publicada en 1906); *Tenorio feminista* (de Antonio Paso Cano, Carlos Sevet y Fortuna e Ildefonso Valdivia Sisay), *La señorita Tenorio* (de Antonio Paso Díaz y Silva Aramburu), *Don Mateo Tenorio* (de Ángel de la Guardia)... y un sin fin de obras más, unas olvidadas en archivos y bibliotecas y otras ni siquiera publicadas en su día. Mas, ¿cómo entre la citada anteriormente de Valle–Inclán y todas estas existe una diferencia tan grande que obliga a abandonar en el olvido a todas estas, mientras que la otra es de sobra conocida, estudiada y representada

aún con éxito?

Estas preguntas que nos venimos haciendo no son más que un remedo de otra más trascendental y cuya respuesta atañe a valores sociológicos como los que se han expuesto en párrafos anteriores (en torno al intento de la clase burguesa de separarse del pueblo obrero y dado que es esa clase burguesa la que construye la Historia de la Literatura) y que nos darían una idea de por qué se intenta tapar siempre la risa.

Como ejemplo claro de esto que venimos diciendo podemos fijarnos en la manera de agrupar a los dramaturgos cómicos de una determinada época: así, se habla de “Generación simpática del 98”, marchamo con el que desde aquí expresamos nuestro más rotundo desacuerdo, porque, ¿qué es lo que ocurre: que hay una gente simpática y otra antipática dentro de la misma generación? ¿Alguien me podría argumentar razonablemente dónde está la antipatía de Valle-Inclán, Unamuno o Pío Baroja? Y porque considero bastante injusto que Antonio Paso, Enrique García Álvarez, Abati, Pérez Fernández y Muñoz Seca tomen su nombre de generación a partir y por contraposición de los autores considerados serios. Pero es que esto mismo ocurre con otra gran generación de humoristas, la denominada, desde uno de sus integrantes mismos, *La Otra Generación del 27*⁵. Ambos ejemplos no vienen más que a demostrar que el estudio de este tipo de autores se realiza siempre mucho más tarde, dado que primero se establece un membrete y luego se hace una especificación dentro del mismo; y que, por esa especificación misma, se considerarían gente rara, difícil de encasillar, que no encajan dentro del mundo ideal que intenta fabricar la filología desde la historia literaria. Mas, como hemos dicho al principio, la parodia y sus autores mismos siempre estarán ahí porque son intrínsecos a la literatura. Podríamos decir que incluso son la dimensión inconsciente de la literatura, la que siempre aflora de algún modo y solo se ve cuando aparece. Tomarse la risa más en serio, pero no desde el terreno de lo serio, sería un magnífico camino a seguir en la revisión de una historia literaria que a veces escamotea hacia un trascendentalismo demasiado rígido la intención inicial con la que muchos autores han trabajado su obra.

⁵ José López Rubio fue quien acuñó este término en su discurso de entrada en la Academia, para referirse a cinco autores: Miguel Mihura, Tono, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, y él mismo.

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1998.

BRUGUERA NADAL, María Luisa y FORTUÑO LLORENS, Santiago (eds.) *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaime I, 1998.

CANTOS CASENAVE, Marieta y ROMERO FERRER, Alberto (Coord. y direcc.). *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*. Madrid: Fundación Pedro Muñoz Seca-Universidad de Cádiz, 1998.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1994.

LÓPEZ RUBIO, José. *La otra generación del 27. Discurso y cartas* [Edición, introducción y notas de José María Torrijos]. Madrid: CDT, 2003.

MUÑOZ SECA, Pedro. *La venganza de don Mendo*. [Prólogo de Alfonso Ussía]. Madrid: Austral, 1987.

OLIVA, César y TORRES MONREAL Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2000.

TORRES NEBRERA, Gregorio. *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*. Madrid: Fundamentos, 1999.