



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

astracán. De Astrajan, ciudad rusa del Cáucaso. (ing.: *astrakhan*; fr.: *astrakan*; it.: *astracan*; al.: *astrachan*; port.: *astracã*).

Variante del juguete cómico, propio del teatro español, que presenta como signo distintivo respecto al subgénero matriz una comicidad basada en los retruécanos y los constantes juegos de palabras, que pueden resultar muy rebuscados o excesivamente elementales y vulgares.

Estructuralmente presenta una enorme variedad de formas, desde piezas en un acto hasta otras en tres. Marcado por una querencia hacia el humor inverosímil, el astracán se alimenta de lo grotesco, lo bufo y lo paródico mediante un proceso de caricaturización de los personajes y las situaciones. La primera documentación del término *astracanada* data, según ha demostrado Ricardo de la Fuente, de 1901, como “sinónimo de revista y cercana al llamado género sicalíptico” (1994, 166); la palabra *astracán*, por su parte, data de 1911 —Ricardo de la Fuente ha señalado la impronta que, para la codificación de este subgénero, hubo de tener la forma de actuación de Emilio Carreras en el Apolo (1998, 70)—, aplicada, en una crítica firmada por R.R. para *El Debate* (20-XII-1911), a un “sainete en dos actos y prosa” de Enrique García Álvarez y Antonio Casero titulado *Las cacatúas* —“¡Por Dios, señor Casero, no vaya a ahogar en astracán su vis cómica!”—. Se trataba de una pieza corrosiva respecto del matrimonio —aun cuando en un viraje de todo punto inverosímil la unión entre Rodolfo y Clarita llegue a perpetrarse— y en la que se observan algunos de los rasgos apuntados. En primer término, los juegos de palabras:

LÓRIGA.- ¿Soltero o viudo?

BENITO.- Completamente soltero.

LÓRIGA.- ¿Su padre vive?

BENITO.- Sí, señor, pero mu malamente; se empeñó en casarse en segundas con una que la llamaban la Pedrisco, y no gana pa tafetán ni

Astracán

sublimao; y de resultas de esto, toos los años un crío. El mes pasao tuvieron uno...

LÓRIGA.- (Que sigue escribiendo sin hacer caso de lo que dice Benito.) Natural.

BENITO.- Legítimo.

LÓRIGA.- Natural, su padre.

BENITO.- Natural, mi padre.

MAXIMINA.- Que de dónde es su padre.

BENITO.- Ah, ¿mi padre? (1917, 4).

En segunda instancia, un léxico *achulao*, de resabios zarzueleros, que sirve como contrapunto a los humos sociales que se gastan mucho de los personajes, extremo al que se añade un humor rayano con el absurdo, basado en una capacidad proteica para la creación de un idiolecto tan falto de referencialidad como efectivo desde una perspectiva cómica: “BARINAGA.- ¿Y usted qué opina de esa boda, señor Cipriano? / CIPRIANO.- Hombre, tararí, tarará. / BARINAGA.- ¿Y eso qué es? / CIPRIANO.- Pues vertido al castellano, es chundaratachun. / BARINAGA.- Ah, sí; ya le entiendo a usted; que esta boda vine a ser una especie de jámala, jámala.” (1917, 18). Y, por último, una querencia continua a la parodia, en este caso proyectada contra el folletín, subgénero al que, explícita o implícitamente, se alude de continuo en el desarrollo argumental: “CLARA.- [...] ¿Qué es esto? ¿Qué chanzoneta es esta? ¿Qué resurgir de niños en la indigencia, madres desamparadas, hijas de porteras a dar avisos incongruentes, y grupos intempestivos, llamándote con señas imperativas?” (1917, 24).

Para el principal estudioso de dicha variante, Ricardo de la Fuente, se emplea el término “por similitud de una prenda basta de este tipo y la vulgaridad y confección desaliñada de estos productos cómicos” (1997). Forma dramática controvertida, contó con notables detractores, tal el caso de Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, para quien es un “híbrido, porque es una mezcla de sainete, obra de género chico sin

música, y comedia cómica sin pizca de sindéresis y donde se erige en ley la libertad de misión de la gansada”; de Tomás Borrás, que hablaba de un “género cuadrúpedo”; el no menos desgarrador juicio del exquisito Ricardo Baeza, quien no duda en calificarlo como “el género más sandio y más innoble que pudiera imaginarse” y, claro está, de Díez Canedo, quien no duda en calificar la *astracanada* como “una degeneración de lo que en tiempos de Ramos Carrión y Vital Aza se llamó juguete cómico. [...] Los autores no se proponen hacer obra serie, es decir, obra literaria, porque la literatura es algo serio”; pero también con no menos destacables defensores. Manuel Machado lo defendió por cuanto, por vía de la exageración y el disparate, suponía un contrapeso estético a la rigidez de la escena contemporánea; el nada complaciente Valle-Inclán, personalizando género con su principal artífice, Pedro Muñoz Seca: “Quítenle al teatro de Muñoz Seca el humor; desnúdenle de caricatura; arrebaténle su ingenio satírico y facilidad para la parodia, y seguirán ante un monumental autor de teatro”; y en el mismo sentido identificador Miguel Mihura, quien reconoció la deuda de su humor inverosímil respecto de los resortes astracanescos de Muñoz Seca. Y lo cierto es que, más allá de haber copado el gusto del público entre el año 14 y el comienzo de la Guerra Civil, el *astracán* presenta defectos reseñables que la crítica, incluso la más rigurosa, ha sabido perfilar: “desde la tendencia la multiplicación y bifurcación de los acontecimientos, a la interpolación de sucesos innecesarios, la dilatación de escenas [...], la acumulación de retruécanos y juegos verbales [...], banalidad, simplicidad y producto de consumo” (De la Fuente, 1998, 73).

El máximo representante del *astracán* es, como queda dicho con anterioridad, Pedro Muñoz Seca, ya en solitario ya haciendo ñaque con Pedro Pérez Fernández y, posteriormente, con Enrique García Álvarez. Y eso a pesar de que él renegara de su invención, más interesado en un humor que satisficiera al público que en cualquier tipo de etiqueta: “Yo no soy el inventor. No sé lo que significa esa palabra... ni quién la trajo. No conozco más Astrakán que lo que está en los geógrafos y lo que ciertos comisionistas llevan en el cuello de sus gabanes... Es una de tantas inculpaciones que me hacen por lo que gano, porque triunfo. Si no ganase, ya no preocuparían mis éxitos”. Sea como fuere, el dramaturgo portuense llevó a cabo un proceso de dislocación del

Astracán

lenguaje conducente a su utilización lúdica y absurda —en el sentido de premeditadamente teatral— que, lejos de pretender un coqueteo con los lenguajes dramáticos de vanguardia, ansiaba aniquilar los convencionalismos del teatro realista, en especial de aquel apoyado en una base costumbrista de representatividad primaria, con la intención última de “desprenderse de la coartada moralizadora y afrontar la comicidad como algo que se justifica por sí mismo” (Ríos Carratalá, 2003, 2411). Una comicidad soportada en la escasa verosimilitud de las situaciones planteadas —ejemplos extremos de lo cual bien pudieran ser los fenómenos cuasi espiritistas de *Los extremeños se tocan* o *La plasmatoria* (1935)—, un escaso dibujo psicológico de los personajes, un recurso constante a la metateatralidad y a la parodia (Romero Ferrer / Cantos Casenave, eds. 1995) —el mundo del teatro desde dentro es materia, por citar tan sólo dos ejemplos, para *Los que fueron* (1916), a partir de las posiciones contrarias de dos actores veteranos, Benítez y González; *El sueño de Valdivia* (1917) aborda la desidia de un autor cómico más atento a la vida disoluta que a la culminación de sus comedias—, una hipergestualidad que hunde sus referentes en los grandes cómicos cinematográficos —véase, en este sentido, *Calamar*—, un ritmo dramático alocado, muy próximo a los registros circenses o, si se prefiere, a los entremeses del Siglo de Oro, con los que comparte su capacidad de sátira respecto de ámbitos del saber tales como la medicina —*Las inyecciones o el doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff* (1927)— y hasta de instituciones y leyes democráticamente establecidas —así *Anacleto se divorcia* (1932), diatriba contra la desunión matrimonial, y *La OCA* (1932), risotada descarnada contra las políticas sociales llevadas a cabo por la Segunda República—; y, obviamente, la sobreabundancia del chiste fácil y el retruécano, sobre todo el derivado de nombres y apellidos, como bien se sugiere, ya desde su título, en piezas como *La frescura de Lafuente* y *Pastor y Borrego*.

Entre toda su vasta producción, cobra especial importancia la genial y celeberrima parodia de *La venganza de don Mendo* (estrenada el 20 de diciembre de 1918) (Amorós, ed., 1999; Huerta Calvo, ed., 1998). La pieza tuvo un éxito extraordinario que, de acuerdo a una tendencia mil veces repetida entre los nuestros, le fue

convenientemente censurado por alguna de las voces más sesudas de la crítica teatral, contra las que, justo es decirlo, aparecieron otras más ecuánimes. Es el caso de *El Caballero Audaz para El Fígaro*: “En el autor que nos ocupa veo un habilísimo comediógrafo, que domina por completo el género que cultiva y que posee el secreto de hacer reír al auditorio?... ¿Por qué, pues, enojarnos con él? Jamás se nos ocurriría enfadarnos con el amigo de buen humor que dulcifica nuestros sinsabores con unos cuantos chistes y bufonadas que provocan nuestra risa”; y también de Alejandro Miquis —para el *Universo*—, quien no duda en calificarla como “una parodia graciosísima de los dramas en que algunos escritores románticos de la segunda mitad del siglo XIX utilizaron la forma de los clásicos”. En efecto, uno de los rasgos diferenciadores de *La venganza de don Mendo* estaba en la parodia, orientación que quedaba marcada en el propio subtítulo de la obra, “caricatura de tragedia” (Crespo Matellán, 1998). Lejos de la intención de Muñoz Seca estaba circunscribir su objetivo paródico a un género específico entre los teatrales, sino, más bien al contrario, dirigir su dardo risible contra algunas de las escuelas más reconocibles en nuestra historia teatral, a saber: el drama poético modernista —del que toma, por ejemplo, el tema morisco y, sobre todo, su métrica forzada—, el drama romántico —con reproducción de toda su tópica imaginería: espectros, desmayos, torturas...—, la comedia clásica del Siglo de Oro —sobre todo en la utilización de personajes tipificados, tales el rey galante, la dueña, el padre como garante del honor...— y la tragedia, ahora sí, en sentido atemporal —género que es sometido a una inversión continua de acuerdo a una elevación artificiosa del estilo que, acto seguido, se devalúa en virtud de una amalgama de procedimientos (eufemismos, diminutivos, invención de palabras...), todos ellos apuntados por Andrés Amorós (1998, 52-53)—.

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS GUARDIOLA, Andrés, ed., Pedro Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999;

CRESPO MATELLÁN, Salvador, “Recursos paródicos en *La venganza de don Mendo*”, en *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, eds. Marieta Campos Casenave y

Astracán

Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 127-136;

FUENTE, Ricardo de la, "En torno al astracán", *Castilla*, 9-10 (1985), pp. 23-24; FUENTE, Ricardo de la, "La teatralidad del astracán y del sainete: A propósito de Carlos Arniches", *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Fundación Juan Gil-Albert, 1994, pp. 163-176;

FUENTE, Ricardo de la, "Muñoz Seca y el teatro de su tiempo", *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Universidad de Cádiz / Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 65-74;

HUERTA CALVO, Javier, ed., Pedro Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*, Madrid, EDAF, 1998;

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, "Arniches y el teatro cómico", *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, vol. II, *Del siglo XVIII a la época actual*, coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2393-2418;

ROMERO FERRER, Alberto y Marieta Cantos Casenave, eds., Pedro Muñoz Seca, *Entrada general*, Jerez, Fundación "Pedro Muñoz Seca" / Hogar Sur, 1995.

Emilio PERAL VEGA

Universidad Complutense (Madrid)