

Azorín, un dramaturgo de vanguardia

Jerónimo López Mozo

No parece que, a primera vista, el teatro estuviera entre las preferencias literarias de Azorín. Del casi centenar de títulos que integran su obra, sólo once pertenecen al género dramático. Tampoco los estudiosos han prestado, por lo general, demasiada atención a esta parcela creativa del polifacético escritor alicantino. A la profesora María Martínez del Portal no le faltaba razón cuando afirmó que «la crítica acepta plenamente al Azorín ensayista, le pone trabas al novelista, ignora casi al cuentista y suele rechazar, cuando no silenciar, al dramaturgo»¹. Sin embargo, las características de esas piezas y el contenido de los numerosos artículos que publicó clamando por una revolución teatral, hacen de él un caso representativo de las dificultades a que se enfrenta el autor español cuando intenta aventurarse por nuevos caminos.

Para entender mejor al Azorín dramaturgo, es oportuno hacer un repaso, siquiera somero, sobre la situación del teatro español en los albores del siglo, cuando nuestro autor estrenó *La fuerza del amor*, su primera obra. Tocaba a su fin, desplazado por el tremendo empuje del joven Benavente, el reinado que Echegaray había ejercido sobre la escena española a todo lo largo del último tercio del siglo XIX. Empezaba una nueva época en la que el artificio y ampulosa del teatro al uso eran barridos por las propuestas innovadoras del recién llegado. Convertido enseguida en dueño y señor del teatro español, pronto dio por concluidos sus afanes modernizadores, imponiendo una nueva rutina. A ella se apuntaron, o ya lo estaban, autores como Linares Rivas, Eduardo Marquina, los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Gregorio Martínez Sierra, Luis Fernández Ardavín y Muñoz Seca. Para ellos, que estrenaban con regularidad y hasta tenían dificultades para atender la constante demanda del medio centenar de compañías teatrales que recorrían España, el teatro vivía otro Siglo de Oro. Pero un rastreo por las páginas de la prensa de la época nos permite comprobar que eran muchas las voces que se alzaban contra el optimismo de que hacían gala los autores en boga. A su juicio, el teatro español estaba entre lo cha-

¹ Azorín, Teatro, «Estudio preliminar», María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 15.

bacano y el empalagoso sentimentalismo. De esa opinión participaba Azorín y así aparece reflejado en numerosos escritos suyos.

De Echegaray dijo, en 1903, que representaba en la vida intelectual de España un estado de espíritu que era un deber de patriotismo dar por terminado definitivamente. Estimaba que el lirismo desenfrenado del que pronto recibiría el Premio Nobel de Literatura suponía un pesado lastre para la vida intelectual española posterior al desastre colonial.

Que las ansias de renovación de Azorín y de otras gentes de teatro apenas calaron, queda de manifiesto en la insistencia de sus denuncias a lo largo de los años siguientes. En 1906 acusaba a los empresarios de complacerse en presentar obras arcaicas y vetustas. Once años después su discurso no había variado. Con motivo del estreno de su obra *Brandy, mucho brandy* dijo que la fórmula dramática que se había venido usando durante los últimos veinte años estaba gastada. En su opinión, los actores y los empresarios, temerosos de lo nuevo, no se arriesgaban a introducir cambios. «En esta perplejidad –afirmaba– pasan los años [...], mientras ya en toda Europa son fórmulas vivas, fórmulas auténticas, fórmulas innegables aquellas que emplean los dramaturgos que obedecen a las nuevas tendencias»².

¿Pero cuál era la alternativa que proponía Azorín? Un teatro distinto que condujera al público a la disconformidad y a la heterodoxia, que demostrara que, en arte, las herejías son fecundas. En su opinión, era imprescindible apartarse de la realidad. En lugar de reproducirla, el nuevo teatro debía crear un ambiente de fantasía y de ensueño. A ese teatro le llamó superrealista. Era el que estaban haciendo en Europa dramaturgos que empleaban fórmulas vivas y auténticas. Aunque Azorín identificara superrealismo con surrealismo, no encontramos en su obra, ni dramática, ni ensayística, rasgos coincidentes con las ideas que, desde París, difundían los miembros del joven movimiento literario y artístico. Azorín no hablaba de André Breton, ni de Paul Eluard o de Antonin Artaud. Los autores que él citaba con más frecuencia eran, entre otros, Pirandello, Lenormand, Pellerín, Rainer María Rilke, Giraudoux, Cocteau, Simón Gantillon, al que definió como dramaturgo de la ilusión y de las nostalgias, y el ruso Evreinov, que desarrolló en el primer tercio del siglo el concepto de «panteatralidad».

Llama la atención que Azorín no llegara a definir la nueva tendencia. Se justificó diciendo que, cuando una estética está gastada y se siente la necesidad de crear otra, lo de menos son los documentos que expresan la doc-

² Primer Acto, número 6, enero-febrero de 1958, p. 44.

trina nueva. A él, como a otros, no le era difícil señalar los defectos del teatro al uso. Menos fácil le resultaba definir el que debía sustituirle. De ahí que, del rastreo de sus escritos sobre la materia, obtengamos poca información útil para conocer de forma amplia y clara sus propuestas dramáticas.

En líneas generales, apostaba por un teatro ligero y rápido, corto y fácil, adecuado a una vida cada vez más vertiginosa, contradictoria y compleja. Quizás por eso amó tan apasionadamente el cine. Sin duda veía reflejado en el nuevo arte cuánto él soñaba para el de Talía. De ahí que pidiera, buscando una vía de renovación, que se diera entrada en la escena a los recursos de la industria cinematográfica. En otro orden de cosas, confiaba en el director de escena y pedía, para él, más atribuciones de las que tenía. Pero siendo Azorín un escritor, es en el campo de la literatura dramática donde hay que buscar sus aportaciones más personales e interesantes.

El escritor apostaba por un teatro en el que la intriga estuviera ausente y su lugar lo ocupase la imaginación. En cuanto a los temas, consideraba que debían buscarse en el mundo interior, donde habitan las ideas. Pero en lo que más hincapié hizo fue en destacar la importancia del diálogo y la inutilidad de las acotaciones. Le parecía ridículo que, en éstas, los autores se refirieran a la psicología de los personajes y censuraba que se describieran en ellas los lugares en que la obra se desenvuelve. «En el diálogo, en lo que dicen los personajes, debe estar todo lo que el director y el actor necesiten para disponer la escena o caracterizar al personaje», decía. Y añadía: «¡Qué bien hacían los antiguos cuando, al comienzo de un acto, ponían sencillamente: bosque, o salón, o campo, o calle! Nada más, y con esto era bastante»³. Sobre la estructura y duración de las obras hizo algunas propuestas curiosas, fruto, tal vez, de su *sui generis* vena anarquista. Así, consideraba que, en el primer acto, el autor debía plantear el problema a resolver; en el segundo, tal problema debía quedar resuelto; de ese modo, el tercero resultaba superfluo y, por tanto, era posible sustituirle, si se quería, por otro acto distinto⁴. En otra ocasión, con motivo del estreno de su obra *Angelita*, se planteó la posibilidad de que los actores interpelaran a los espectadores para saber si les apetecía que la representación se alargara algunos actos más⁵.

Pero veamos de qué manera se reflejan en su obra dramática sus innovadoras ideas. Para lo que aquí nos interesa, el Azorín dramaturgo nació en 1926, con el estreno de *Old Spain!* Tenía cincuenta y tres años y ya era un

³ Azorín, *La farándula*, Madrid, Librería General de Zaragoza, 1945, pp. 174-175.

⁴ Azorín, Valencia, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1948, p. 101, tomo VI.

⁵ Azorín, *Heraldo de Madrid*, 14 de octubre de 1929, p. 1.

escritor plenamente reconocido que ocupaba desde 1924 un sillón en la Real Academia Española. Dejamos de lado, pues, su primer título, *La fuerza del amor*, fechado en 1901, una recreación de los temas de capa y espada del siglo XVII, cuyo único valor es que pone de manifiesto la gran erudición de su autor. Tampoco trataremos de un drama de 1926 titulado *Judith*, no representado, del que Margarita Xirgu comentó que se alejaba de la técnica habitual de las comedias de entonces, resultando algo complicado, distinto y extraño, con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos personajes⁶.

Old Spain! fue el primer aldabonazo que dio nuestro autor en las puertas del teatro español con la pretensión de introducir en él los aires nuevos que soplaban en Europa. En esta obra, Azorín abre un debate entre el pasado histórico y el progreso; aquél representado por el marqués de Cilleros, que habita en un pueblo castellano; éste, por un multimillonario americano de ascendencia española. El marqués se siente espectador de la corriente de las cosas y apenas se preocupa de cualquier asunto por el futuro, por la evolución como mejor forma de que la civilización progrese. El autor resuelve el enfrentamiento entre ambas filosofías sin que ninguna de ellas se imponga. El anuncio de matrimonio del multimillonario con la hija del marqués con que concluye la comedia, simboliza la fusión de la tradición y el progreso.

En esta primera obra ya se plantea una cuestión crucial: si un escritor falto de oficio teatral y de las características literarias de Azorín era el más adecuado para crear una obra dramática de corte vanguardista. La opinión más generalizada era que no. Algunos iban más lejos. Se planteaban, no ya si sería capaz de hacer un teatro nuevo, sino simplemente de escribir teatro.

La respuesta está en el siguiente diálogo entre Don Joaquín, que así se llama el multimillonario, y Mister Brown, un estafalario personaje que, en esta escena del primer acto, aparece vestido de payaso:

MISTER BROWN.- ¡Turidu!

DON JOAQUÍN.- «Old Spain!» (*Se abrazan canturriando. Don Joaquín le pone su sombrero a Mister Brown. Éste le pone su montera a Don Joaquín. Don Joaquín le pone la montera a mister Brown, y éste su sombrero a Don Joaquín. Luego, se sienta cada uno en el respaldo de una silla, frente a frente, con los pies en el asiento*). Me aburro, mister Brown.

MISTER BROWN.- Y yo también, don Joaquín.

DON JOAQUÍN.- La vida es triste.

⁶ Declaraciones recogidas en *La Esfera*, 3 de abril de 1926.

MISTER BROWN.- Donde no hay extravagancias, no hay alegría.

DON JOAQUÍN.- La vida sin extravagancia es despreciable.

MISTER BROWN.- ¿Quién es usted, don Joaquín?

DON JOAQUÍN.- Yo soy un multimillonario, mister Brown.

MISTER BROWN.- ¿Cuántos millones tiene usted, don Joaquín?

DON JOAQUÍN.- Tiento treinta millones de dólares, mister Brown.

MISTER BROWN.- Présteme usted dos pesetas, don Joaquín.

DON JOAQUÍN.- «Old Spain!», mister Brown.

MISTER BROWN.- ¡Turidu, don Joaquín!⁷

Este diálogo muy bien hubiera podido firmarlo el autor que seis años después escribiría *Tres sombreros de copa*: Miguel Mihura. Azorín estaba en el buen camino. Así lo entendieron críticos tan prestigiosos como Díez-Canedo y Antonio Espina. Otros, sin embargo, fueron severos en sus juicios sobre el nuevo autor y su obra. Falta de solidez dramática en los diálogos y carencia de teatralidad en la emoción intelectual fueron las acusaciones más repetidas. El crítico de *Heraldo de Madrid* resumió el sentir general con esta frase: «'Old Spain' o la paradoja del teatro que no es teatro»⁸.

En *Brandy, mucho brandy*, estrenada unos meses después, Azorín no se apartó del camino iniciado. En ella también se produce un enfrentamiento. En este caso entre el deseo y la realidad. Aquél se manifiesta a través de una familia de clase media que espera algún suceso extraordinario que la saque de la estrechez en que vive. La realidad llega en forma de herencia por la muerte de un lejano y olvidado pariente. Mas, para recibirla, hay que satisfacer algunas exigencias incluidas por el finado en el testamento: que su retrato presida el comedor familiar y que, una vez al año, celebren una cena en su honor. La nueva situación no trae la felicidad sino el desasosiego familiar.

Esta vez las críticas fueron más ácidas. Se pedía que el telón cayera fulminante y libertador cual guillotina de las impaciencias del público. Se hablaba de antiteatralidad, de monotonía en los diálogos, de reiteraciones innecesarias, de un andar a ciegas, a tentones, en busca de efectos y novedades que Azorín no comprendía ni conocía. No faltaron quienes, al hilo de este fiasco teatral, consideraban que el problema de Azorín era que,

⁷ Azorín, *Old Spain!*, Teatro, ed. cit., pp. 128-129.

⁸ Rafael Marquina, «'Old Spain' o la paradoja del teatro que no es teatro», *Heraldo de Madrid*, 6 de noviembre de 1926, p. 4. Para todo lo relativo a la acogida de los estrenos madrileños de Azorín, consultar María Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, *Fundamentos*, 1997, pp. 209 a 266.

siendo un gran prosista, carecía de las dotes de inventiva que requieren los géneros de ficción. Torrente Ballester lo sintetizó diciendo que veía mejor que imaginaba⁹.

Mucho debieron pesar en el ánimo de Azorín estos reproches para que en su tercera salida a los escenarios, a finales de 1927, diera marcha atrás en su afán innovador. Fue con *Comedia del arte*. La crítica progresista habló de claudicación y la conservadora, por su parte, celebró la mudanza que había eliminado, del teatro de nuestro autor, el rótulo de superrealista. Azorín había apostado claramente por ir en busca del público y no de un público. Pero el público también le dio, esta vez, la espalda. Si de *Brandy, mucho Brandy* se dieron trece representaciones, en esta ocasión no se pasó de diez.

El hecho tuvo, cómo no, consecuencias. Tan deprisa como Azorín había desertado del teatro comprometido, regresó a él. Y lo hizo con renovados bríos. El fruto fue la muestra más acabada del teatro azoriniano: *Lo invisible*, conjunto de tres piezas breves con el que el autor dio la espalda a la taquilla, al confiar su puesta en escena al grupo de ensayo *El Caracol*, dirigido por Rivas Cherif. Los títulos de las obras son *La arañita en el espejo*, *El Segador* y *Doctor Death, de 3 a 5*.

En todas ellas, la acción se sitúa en las fronteras de la muerte. En *La arañita en el espejo*, una mujer enferma espera impaciente a su esposo, que regresa de la guerra. Todo sugiere que el reencuentro no tendrá lugar: la tristeza de la joven anuncia la proximidad de la muerte. Pero ésta no vendrá a llevársela, como se supone. En realidad, a quien se ha llevado es al esposo, que nunca acudirá a la cita. Todos los personajes, excepto ella, conocen la fatal noticia y es que, obsesionada con su propia muerte, es incapaz de sospechar la de los demás. En *El Segador*, la joven viuda de un labrador, madre de un niño de meses, vive atemorizada por la existencia de un segador vestido de negro que anda por los contornos llamando a las puertas de las casas en que hay criaturas. Tras su visita, los pequeños enferman y mueren. Cuando una noche suenan tres golpes en la puerta, la mujer coge al niño en sus brazos y grita y llora amargamente. En *Doctor Death, de 3 a 5* se aborda el tema del tránsito de la vida a la muerte. La acción tiene lugar en la antesala desmantelada de la consulta del doctor Death, es decir, del doctor Muerte. Hasta ella llega una mujer enferma en busca de atenciones médicas. Pronto descubre que está a las puertas de la muerte. Se niega a aceptar la realidad. Quiere creer que ha sido víctima de una pesadilla, se rebela, trata de escapar y, cuando comprueba que es imposible, se resigna

⁹ Gonzalo Torrente Ballester, «Los frutos prematuros», Ensayos críticos, Barcelona, Destino, 1982, p. 498.

y cruza la puerta de la consulta pronunciando dos palabras: infinito y eternidad.

¿Qué razones hay para que *Lo invisible* pueda ser considerada como una propuesta renovadora en el panorama del teatro español de los años veinte? Bastaría con una: su radical alejamiento de los planteamientos temáticos y formales del teatro al uso. Además de la influencia de Rilke, esta obra bebe en Maeterlinck, en concreto en su obra *Interior*, aunque también hay aspectos que la relacionan, de alguna manera, con el surrealismo francés, sin que tal afirmación modifique lo expresado más arriba en cuanto a la escasa vinculación de Azorín con ese movimiento vanguardista.

Azorín introduce en los argumentos de las piezas que integran *Lo invisible* elementos misteriosos y siembra una relativa duda sobre lo que va a suceder. Relativa, porque el espectador sabe que la muerte, aunque invisible, aguarda a los personajes al final de la obra. Eso significa que no existe la incertidumbre suficiente para que el espectador se deje llevar por la emoción. Tampoco la proporciona el carácter simbólico que tienen los personajes, ni la sobriedad del lenguaje, muy medido y de una austeridad desconocida, entonces, en la escena española. Por eso se ha hablado, respecto al teatro de Azorín, de ausencia de tensión dramática y de conflicto y, en el caso concreto de *Lo invisible*, de cierta ingenuidad a la hora de plantear el tema de la muerte. Tales juicios, formulados hoy, cuando toda la literatura universal ha tratado en profundidad la cuestión, son injustos, porque no tienen en cuenta el momento en que escribía Azorín.

La crítica que venía aplaudiendo la aventura teatral azoriniana, se mostró, en general, fría y prestó escaso apoyo, por no decir ninguno, a la causa del autor. Para algunos, las posibilidades de que la renovación del teatro español llegara de la mano de Azorín empezaban a esfumarse. Se elogió la limpia expresión literaria mostrada por el autor y se apreció en *Doctor Death, de 3 a 5*, la pieza que mejor acogida tuvo, su hechura dramática y el soplo de misterio que contiene, pero se negó que la propuesta contuviera algo novedoso y se le censuró la incapacidad para trasladar al escenario sus intuiciones dramáticas.

En la siguiente obra estrenada, *Angelita*, Azorín ahondó en un tema que le era muy querido, el del tiempo, del que ya se había ocupado en numerosas ocasiones. La protagonista vive preocupada por su transcurrir. A veces quisiera retornar al pasado; otras abolir el tiempo para colocarse en el futuro. En el prólogo a la obra, Azorín se refirió a la idea de tiempo y espacio que atormenta a los humanos, y a la angustia y obsesión que sienten ante el destino que les aguarda¹⁰. En otro lugar, aludió, además, a la necesidad

¹⁰ AA.VV., Teatro inquieto español, Madrid, Aguilar, 1967, p. 72.

de combatir el realismo feroz e intransigente imperante con una nueva estética dramática que mostrase una realidad más sutil, más verdadera y eterna¹¹. Sin embargo, este deseo apenas se ve reflejado en la obra. En este auto sacramental —así lo calificó Azorín—, las aportaciones formalmente novedosas son escasas. A la hora de referirse a la estética de esta obra, unos hablaron de un curioso ejercicio dramático poéticamente bien aderezado y otros, menos generosos, de algo muy próximo al sainete.

Con *Cervantes o la casa encantada*, escrita en 1931 y no estrenada, concluye la corta aventura vanguardista de Azorín. En ella se ocupó de nuevo del tema del tiempo mediante la escenificación del delirio de un poeta enfermo. La acción se traslada al siglo XVII, a la casa de Cervantes, pero Azorín no sacó provecho de las posibilidades del argumento.

Dos años después, en 1933, escribió *Ifach*, pieza que no estrenaría hasta 1942 bajo el título de *Farsa docente* y que ha merecido poca atención. Con *La guerrilla*, estrenada en 1936, en vísperas del estallido de la Guerra Civil, concluyó la actividad de Azorín como autor dramático. El tema era poco original: una historia de amor entre un oficial francés y una española en el marco de la guerra de la Independencia. Por otra parte, aunque sólo habían pasado seis años desde que escribiera *Angelita*, nada queda en esta obra postrera de sus inquietudes vanguardistas. Como prueba, estas palabras del crítico de *ABC*: «Huye de las antiguas modalidades del teatro cultivadas por el autor hasta aquí, para encajar perfectamente en las formas tradicionales de nuestro teatro: diálogo y acción lo más cercanos a la realidad de la vida, sin refinamientos metafísicos, ni abusos de símbolos; teatro de interés y de anécdota, no teatro de ideas ni lucubraciones, teatro de pasión y de drama, en algunos casos, demasiado teatro»¹².

Triste final para un autor que quiso modificar el rumbo del teatro español, sin lograrlo. Empezó su aventura en solitario, como otros dramaturgos de su tiempo, sin llegar a puerto alguno. ¿Esfuerzo inútil? No lo creo. Como tampoco lo fueron los de Unamuno, Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán o García Lorca. Si el tiempo ha hecho tardía justicia a unos y ha empujado a otros al olvido, es cuestión a la que ellos son ajenos. Para quienes creemos en la necesidad de las vanguardias como suministradoras de savia nueva que evita el anquilosamiento del arte y de las letras, eso basta. Hay que aceptar que Azorín, como dramaturgo, fue un fracaso. Sus ideas no triunfaron, ni encontraron seguidores. Pero dejaron huellas que otros, conscientemente o no, han pisado luego. En 1968, un año

¹¹ Entrevista de José Simón Valdivieso, *Heraldo de Madrid*, 8 de mayo de 1930, p. 1.

¹² A. C., *ABC*, 12 de enero de 1936, p. 62.

después de la muerte del escritor, Torrente Ballester escribió lo siguiente: «A la vista de varios fenómenos de la literatura contemporánea, uno no tiene más remedio que recordar a Azorín y, al recordarlo, añadir: ‘pero esto, algo como esto, y algo muchas veces mejor que esto, ya lo intentó, ya lo realizó Azorín entre 1920 y 1930’»¹³. Tal vez sea exagerada la afirmación de Torrente, pero de lo que no cabe duda es de que Domingo Pérez Minik tenía mucha razón cuando habló de que, la de Azorín, es una herencia aprovechable¹⁴.

¹³ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 482, 2ª edición.

¹⁴ Domingo Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.