

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 ampulosidad 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.