

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.