

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 aguarda<sup>10</sup>. En otro lugar, aludió, además, a la necesidad

<sup>10</sup> 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 eterna<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>.

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

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

<sup>12</sup> A. C., *ABC*, 12 de enero de 1936, p. 62.