



Universidade de Santiago de Compostela

Curso académico 2013-2014

Brandy, mucho brandy (1927), de Azorín, en
su contexto histórico. Aspectos estéticos,
sociológicos e ideológicos

Iris Fernández Sueiro

Traballo de Fin de Grao dirixido polo Dr. Arturo Casas Vales e presentado
na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela para
a obtención do Grao en Lingua e Literatura Españolas

Brandy, mucho brandy (1927), de Azorín, en
su contexto histórico. Aspectos estéticos,
sociológicos e ideológicos

Iris Fernández Sueiro

Traballo de Fin de Grao dirixido polo Dr. Arturo Casas Vales e presentado na
Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela para a
obtención do Grao en Lingua e Literatura Españolas

Sinatura da alumna



Iris Fernández Sueiro

Sinatura do director do TFG



Arturo Casas Vales

Índice

I. INTRODUCCIÓN. MARCOS TEÓRICO E HISTÓRICO	3
1. Presentación.....	3
2. Teoría literaria: el arte social y su relación con las vanguardias.....	3
3. Idea del teatro.....	6
3.1. Situación del teatro español a principios del siglo XX.....	6
3.2. Azorín y el teatro europeo de la época	8
II. ASPECTOS ESTÉTICOS	13
1. Texto literario y texto espectacular: escenografía y acotaciones	13
2. Identificación de teatro y diálogo. Características	18
3. Dualidad	20
3.1. Tradición y progreso	20
3.2. Realidad y sueño	21
III. ASPECTOS IDEOLÓGICOS	23
1. Materialismo e idealismo: la paradoja	24
2. Felicidad y tristeza	25
3. Edad. Otros valores reconocibles en la obra.....	27
IV. ASPECTOS SOCIOLÓGICOS.....	30
1. Resolución de los conflictos y proyección de una nueva subjetividad	30
1.1. Habitus: destino, azar y evasión	30
1.2. Proyección y fracaso de la nueva subjetividad	33
V. CONCLUSIONES	35

I. INTRODUCCIÓN. MARCOS TEÓRICO E HISTÓRICO

1. Presentación

Para Azorín, la revolución literaria es la vanguardia de la revolución política y social. Ideas como las de evolución, progreso o pragmatismo encontraron en la función social, estética e ideológica del teatro de las vanguardias la solución a un nuevo contexto histórico para responder al ahogo de la civilización industrial y materialista tras la Primera Guerra Mundial. Impregnado por la extensión y divulgación de nuevas teorías como el surrealismo o el psicoanálisis, Azorín presenta en su teatro del diálogo y el ensueño las ideologías que rigen la sociedad. Los textos de Martínez Ruiz centrados en el teatro —tanto la producción de dramas como la de ensayos, críticas y traducciones— se pueden condensar en poco más de una década (1924-1936), época en la que centraré este estudio. La preocupación del autor por el teatro y la labor que llevó a cabo en este ámbito como consecuencia lo sitúan no solo como uno de los pioneros junto con las experiencias dramáticas europeas de Valle-Inclán y Unamuno, sino que también lo consolidan como dramaturgo pese al escaso éxito en su tiempo y al posterior abandono de producción en este campo.

En este trabajo se estudiarán aquellos aspectos reconocibles en *Brandy, mucho brandy* que ayuden a comprender la función social que Azorín asigna al teatro y, específicamente, al de orientación surrealista. Se prestará especial importancia al marco teórico en el que el autor se movió así como a su personal propuesta dramática. También serán objeto de estudio las cuestiones ideológicas que parecen estructurar la producción teatral del autor y las relaciones sociales que de ellas emergen.

2. Teoría literaria: el arte social y su relación con las vanguardias

La teoría literaria azoriniana no está sistematizada a pesar de ser un tema recurrente en sus textos, que aparece en múltiples artículos, comentarios y obras del autor. Encontramos en *Notas sociales* una reflexión que señala claramente el curso por el que se encamina buena parte de su producción y que converge con

uno de los ejes principales de este trabajo: “Cuando en todos los órdenes de la vida se lucha, ¿cómo no habría de lucharse en el arte?”¹. Tras la Primera Guerra Mundial, Azorín desarrolló una preocupación acerca del género del que aquí nos ocuparemos, una preocupación que compartieron otros autores con experiencias históricas similares: no podía seguir haciéndose teatro como si nada hubiese ocurrido. Como indica uno de los especialistas en el teatro del autor, “Se necesita que los datos de la realidad cotidiana y de la realidad social en que se apoya ese conflicto [dramático] sean incommovibles” (Fernández Ladrón de Guevara 191).

Asumiendo el teatro como un experimento de vida social (Capdevielle Herrero 217) y no solo como una obra puramente literaria, con lo que ello implica de colaboración entre autor y público (Fernández Ladrón de Guevara 135), Martínez Ruiz cree que el teatro debe dirigirse a la educación del espectador², permitiendo así que este asuma tales cambios y acepte el progreso teatral como una forma más del progreso histórico, social, económico, político y cultural (119).

Las vanguardias visibilizan esta nueva sensibilidad vital que implica la existencia de una conciencia social. Por otra parte, y aunque no se haya teorizado profundamente sobre la cuestión o se considere que ninguna de sus obras obedece firmemente a algún movimiento concreto, Azorín habla en repetidas ocasiones de un *superrealismo* (traducción literal del término francés ‘surréalisme’) que nos acerca más a las características formales y artísticas de este nuevo arte social en el que él mismo se enmarca y al que también denominó ‘sobrerealidad’ o ‘sobrerealismo’. Su interpretación de dicho movimiento no se adecua a unos contenidos suficientemente precisos: lo caracteriza por una realidad formada por la abstracción de la realidad cotidiana, una manifestación del mundo del subconsciente a través del sueño y una imitación artística de la realidad surgida tras la crisis de valores ligados a la lógica y la condición sobre “lo objetivo” que supuso la Primera Guerra Mundial (Huerta Calvo 2254). Algunos vanguardistas llegaron a acusarlo en su momento de no haber entendido a Breton —Guillermo de Torre (2256) entre ellos—, por lo que en todo caso deberíamos incluir al Azorín dramaturgo en un concepto lo suficientemente amplio y flexible de lo que

¹ Se cita por la edición de las *Obras completas* de Azorín en la edición de Ángel Cruz Rueda (Azorín 1975: 105).

² No se puede obviar ante dicha afirmación su fuerte admiración por los dramaturgos Moratín y Benavente, si bien critica el carácter de sermón que tiene el teatro educativo de este último.

fueron las vanguardias. Curiosamente, niega que alguien sepa o vaya a saber nunca qué es exactamente el surrealismo (128), si bien se atreve en otras ocasiones a trazar algunas de sus particularidades. Desde una perspectiva más amplia, se trata de “prescindir de todo lo que anteriormente se ha producido” (Basalisco 87). El antirrealismo es su nota característica y definitoria (Fernández Ladrón de Guevara 128), ya que surge para dar expresión a otra realidad diferente de la observada por el naturalismo y rechazar de esta forma la realidad pretendidamente objetiva que en Europa y todo el mundo occidental se había manifestado con toda su crueldad con la Primera Guerra Mundial (Ruiz Ramón 162).

Azorín conoce el manifiesto surrealista de André Breton y ha leído a Freud³, lo que presupone una asimilación cuando menos parcial de conceptos tales como el de subconsciente. Dichas teorías, caracterizadas por la superación de la realidad o ‘antirrealismo’ (nuestro autor mantiene siempre cierto grado de verosimilitud) y la importancia de la acción interior, implican un interés por representar la conciencia y hacer visibles los contenidos de la mente, abrir en el escenario un ámbito interior donde surja directamente otro punto imprescindible: los sueños, las fantasías, los espectros y las alucinaciones (Fernández Ladrón de Guevara 129). Son típicos del surrealismo los elementos oníricos y la confusión de sueño y realidad, con la identificación que en ocasiones ello supone de la literatura con la vida y las ilusiones (133), al radicar su esencia en la poética del sueño (243). Algunos autores han visto la relación que esta temática guarda con el simbolismo y su afán por trasladar lo concreto de la experiencia al ensueño (Lozano Marco 126). Azorín conocía esta tendencia y la criticaba por complicada y oscura, así que trató de hacerla accesible al público (128), como más adelante podremos observar en la sencillez y economía expresiva, junto con otros elementos que acercan su retórica a la lengua hablada y popular⁴.

³ En los numerosos artículos y declaraciones en los que Azorín expresa su teoría teatral, cita a Breton en varias ocasiones, aunque en la práctica pocas eran sus coincidencias con el movimiento surrealista (Huerta Calvo 2435). Por otra parte, Ortega y Gasset había traducido ya las obras de Freud y ello repercutió no solo en el teatro de Azorín, en obras como *Angelita* y *Brandy, mucho Brandy*, sino también en otros autores como Ignacio Sánchez Mejías —*Sinrazón*— o Valentín Andrés Álvarez —*Tarari*— (2298).

⁴ Tenemos ante nosotros a un Azorín contradictorio que aprecia propuestas escénicas contrarias a su visión rupturista, como pueden ser las de Benavente, los hermanos Quintero o Muñoz Seca. El lenguaje de este último, basado en chistes y juegos de palabras de carga subversiva, repercutió en el uso que Azorín hizo del diálogo en su teatro (Huerta Calvo 2255-2256). En «Las acotaciones

Una de las causas por las que resulta tan difícil inscribir *Brandy, mucho brandy* en un movimiento concreto es la conciliación entre elementos puramente vanguardistas (como los juegos de luces) y otros de carácter tradicional (como la designación de ‘sainete’ o el registro coloquial del diálogo). No obstante, este último aspecto ayuda a desvincularlo del simbolismo —pese a que las vanguardias se reconocieron herederas del mismo— y a clasificar la obra finalmente como surrealista, atendiendo al propio juicio de Martínez Ruiz, quien presentó la pieza que aquí nos ocupa como puesta en escena de su teoría del teatro ‘superrealista’.

Esta catalogación nos dirige ya hacia el siguiente apartado a través de las propias palabras de Azorín “El teatro en España marchará hacia su transformación a impulsos del surrealismo” (Ruiz Ramón 162).

3. Idea del teatro

A continuación se dará paso a algunos de los juicios que Azorín expuso a propósito del teatro español, siempre en relación con el nuevo contexto artístico y social de las vanguardias, al ser nuestro autor, como ya se ha sugerido en estas páginas, un buen conocedor de lo que se estaba llevando a cabo en los escenarios europeos.

3.1. Situación del teatro español a principios del siglo XX

“Al escritor español, por regla general, le falta el sentido de la evolución”. Es así como Azorín se hace eco en *Anarquistas literarios* (*Obras completas* 93) del anquilosamiento de las letras españolas⁵. Centrado ya en el teatro, reconoce como uno de sus grandes males la falta de conexión con la realidad (Fernández Ladrón de Guevara 191), pues “han cambiado las condiciones de la vida. Y si la

teatrales» (*Ante las candilejas*) apunta que “en el diálogo, sin llegar a la vulgaridad, naturalmente, caben todos los recursos, las incidencias, las interpolaciones de la conversación corriente” (100).

⁵ No será el único que reflexione acerca de las necesidades del teatro español, coincidiendo su voluntad renovadora con la de Jacinto Grau, Unamuno o Baroja, entre otros.

sensibilidad es otra, el teatro debe ser también otro” (Basalisco 87). A propósito de esto mismo realiza estudios de carácter sociológico en los que atiende a la clase social y a la nueva modalidad teatral que observa en los años que nos interesan. Es el caso de “El teatro futuro” (*Ante las candilejas* 107), artículo de 1926 publicado en *ABC* en el que reflexiona acerca de la situación del teatro español en ese momento. Asegura que “la función de tarde está agotando las antiguas modalidades teatrales” ya que “satura, harta” al espectador, quien demanda “obras ligeras, rápidas, tenues” (107), en consonancia con el nuevo estilo de vida industrial. Sostiene así la idea de que esta mudanza en los gustos está relacionada con el nuevo público que asiste a las funciones. En el mismo artículo añade:

Pío Baroja y yo hemos hecho muchas veces una observación en nuestro paseo, al atardecer, por la Carrera de San Jerónimo. [...] De 1900 a 1926 la transformación del personal circulante por la indicada acera [...] ha sido radical. [...] Otro personal distinto al de 1900 pasea por esa acera. ¿Pasea? No, no; corre, se atropella [...] (108).

Esa nueva clase social se encuentra entre la antigua burguesía y el obrero. Es fruto de “la rapidez y facilidad de las comunicaciones, el incremento de la agricultura, el desarrollo de la industria y de la minería, etc.” (109). Disfruta además de unos ingresos que le permiten “la satisfacción de ciertos goces sociales”, por lo que resulta decisiva en el teatro de la época, respondiendo este a sus gustos, sentimientos e ideas, ya que “el teatro nace condicionado por el entramado sociocultural”. En palabras de Azorín, “El teatro no es una obra puramente literaria: es también una obra social; no es el autor solo, aislado, autónomo, el que hace teatro, es también el mismo público que asiste a la representación el que lo hace” (Díez Mediavilla 51)⁶. Observa entonces la persistencia de un teatro inmovilista que pretendía y conseguía agradar a su público, con gustos e ideales difíciles de modificar (Fernández Ladrón de Guevara 189). Sin embargo es justamente en este marco en el que cree que los autores teatrales deberían trabajar, aprovechándolo para introducir las innovaciones técnicas:

⁶ Una de las reflexiones más citadas de Azorín en los estudios sobre su teatro (“el teatro es la manifestación más directa del sentir de una sociedad”) lleva a Huerta Calvo a deducir que quizás por ello también represente el retrato más fidedigno y cruel de dicha comunidad (2366).

cuanto se haga por remediar el estado actual de la literatura dramática española será completamente inútil; sería preciso, para que el teatro cambiase, que cambiase la estructura íntima de la sociedad española. Debemos, pues, aceptar la nueva modalidad teatral, impuesta por la sociedad misma, y tratar, dentro de estos moldes, de sacar de ese estado el mejor partido posible (*Ante las candilejas* 109).

Queda patente que nuestro autor siente un gran respeto por varios de los clásicos españoles, como demuestra su labor como crítico en *Moratín* (1893) o en *Rivas y Larra* (1916), así como su conocida admiración por Tamayo y Baus, Marquina, Narciso Senra, Echegaray, Benavente, Arniches, Muñoz Seca o los Quintero⁷. Otra notable influencia fue Galdós y el drama social que este llevó a cabo en obras como *Electra*, debido a la identificación de las circunstancias histórico-sociales (Huerta Calvo 2011). No obstante, la visión del teatro español que interesa en este trabajo es otra; en concreto la que pone de manifiesto el contraste con el teatro que se estaba representando en los escenarios europeos de la época. De esta manera, resulta obvia la caracterización del teatro español como un teatro ajeno a las nuevas corrientes estéticas. Ello provocó que Azorín mostrase su desencanto por dicha escena y defendiese la necesidad de una renovación, sin dudar en atacar a cuantos estamentos consideró responsables⁸.

⁷ Ciertamente, se encuentran entre sus publicaciones menciones a autores muy diferentes resultado de su eclecticismo y de la propia evolución que su teoría teatral experimenta. Serviría de ejemplo el caso de Echegaray, al que no duda en criticar pese al respeto que por él siente (Diez Mediavilla 49).

⁸ Azorín se mostró contrario a la creación de un Teatro Nacional, pues pecaría de restrictivo, mantenedor del canon caduco que él mismo denunció. Por otra parte, cree que las instituciones deberían encargarse de otros aspectos de la vida social, como el bienestar, y no de la producción cultural, cuyo carácter popular defiende (Fernández Ladrón de Guevara 118). En esta misma línea escribe "Teatro y pueblo" (1930), donde insiste en sacar al teatro "de estas cuatro paredes en que se va muriendo" y aboga por un drama que "tenga la vitalidad y la amplitud que tenía en la Edad Media, y que el pueblo verdadero, el público que se entusiasma y llora, se asocie, en un raptó de fervor, a los actores" (*Escena y sala* 150).

3.2. Azorín y el teatro europeo de la época

3.2.1. Conocimiento, traducción y crítica

Azorín permaneció atento a los últimos movimientos estéticos del teatro europeo —Pirandello, Maeterlinck, Pitoëff, Cocteau, Pellerin, Meyerhold, Gaston Baty...— y se quejó del desconocimiento que sufrieron estos autores en España. Intentó acercarlos tanto al público como a los autores mediante su crítica (que no se reduce solo a las tendencias del momento, encontrando también entre sus publicaciones de este tipo *Racine y Molière*, 1924) y sus traducciones, entre las cuales encontramos *La intrusa* (1896), de Maurice Maeterlinck; *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad* (1928), de Nicolás Evreinoff; y *Maya* (1930), de Simon Gantillon. Todas fueron estrenadas pese a las dificultades⁹, trabajo que lo consagra como el introductor en España del teatro de la evasión¹⁰. Además de mantener contacto epistolar con los autores, veía en estas obras un ejemplo de sus ideas sobre la reforma dramática y del teatro superrealista que estaba triunfando entonces por Europa (Capdevielle Herrero 208-222).

Asimismo, Azorín —al igual que Lorca, Valle-Inclán, Bergamín, Gómez de la Serna o Alberti, entre otros— afirmó una y otra vez la necesidad de romper con el inmovilismo de la escena española, transformando no solo la temática y la técnica de la obra dramática, sino además la estructura total del espectáculo teatral: decorados, luminotecnia, montaje, etc., lo que nos sitúa frente a sus propuestas para la regeneración de este género.

⁹ Se convierte en algo característico desde finales del siglo XIX que los escritores se ocupen también de la traducción: es el caso de Unamuno, Valle-Inclán, Marquina, Benavente y otros (Huerta Calvo 2576).

¹⁰ Así lo ha recogido Alfredo Marquerie, refiriéndose en concreto a la traducción de la obra de Evreinoff (210), que junto al interés por otros autores del vanguardismo ruso como Meyerhold, ponen de relieve de nuevo la importancia de lo social —esta producción aúna la revolución social y estética—. Siguiendo a Ortega y Gasset en su clasificación de la obra de Pirandello *Seis personajes* como primer «drama de ideas» (Huerta Calvo 2591), Martínez Ruiz también se puede considerar precursor de este tipo de teatro en España, teniendo en cuenta que su teoría dramática tiene como uno de sus pilares básicos la acción interior.

3.2.2. Teoría teatral del autor. Propuestas

La preocupación de Azorín por el teatro no es algo esporádico, como se ha llegado a afirmar en ocasiones tachando al autor de oportunista, sino que se ha dado a lo largo de su vida tal y como lo confirma su producción como crítico, autor dramático y traductor. Ya se ha expuesto anteriormente que sus escritos teóricos sobre teatro se encuentran diseminados, si bien la mayor parte de sus artículos teatrales están recogidos en *La farándula*, *Escena y sala*, *Ante las candilejas* y *ABC*.

Huerta Calvo presenta a Azorín como el escritor con “la actitud más rupturista frente a la concepción tradicional del teatro entre los intelectuales de la generación finisecular” (2254), por lo que no resulta extraño que sus propuestas se sitúen muy cerca de las expresadas por los diferentes movimientos vanguardistas. Quizás nos ayude a comprender estos planteamientos comenzar por la diferenciación que lleva a cabo entre lo que la semiología teatral denomina actualmente ‘texto literario’ y ‘texto espectacular’, como hace en «La estilización en el teatro» (*La Farándula* 121-126), y las posibilidades que en ello encuentra para ubicar los distintos componentes teatrales (Fernández Ladrón de Guevara 124). El texto espectacular incluiría los aspectos de la representación, aquello que ayuda a la materialización de la escena: los decorados, el montaje, la actuación, la luminotecnia; mientras que en el literario residiría el lugar para el diálogo y las ideas que en el texto se manifiestan a través de la escritura¹¹. Resulta necesario en este punto recordar que la incorporación de las ilusiones y el subconsciente se manifiesta como el procedimiento preferido para huir y superar el modo de representación naturalista y mimética, mostrando un teatro más acorde a los nuevos tiempos. Ruiz Ramón recoge las palabras de Azorín en las que explica este nuevo enfoque: “Los grandes problemas del conocimiento constituyen, a la hora presente (Azorín escribe esto en 1927), la materia más duradera y fina del arte” (162).

Para Azorín, la renovación es inevitable y constante en todos los géneros literarios. Observa que el teatro español no ha sabido progresar a la par del

¹¹ Este tipo de teatro será etiquetado por el propio autor como “teatro concéntrico”: aquel en el que las ideas y el mundo interior logran materializarse a través de los personajes (Capdevielle Herrero 231).

européico, cuando cualquier intento por renovarlo tendría que asumir estas nuevas corrientes filosóficas y estéticas. Esto supone un rechazo del canon nacional que no sería posible de no haber fijado antes la mirada en los escenarios extranjeros. Debido al poder que ejerce la influencia del drama europeo del momento, podemos citar uno de los referentes franceses con el que Azorín comparte buena parte de sus ideas, Gaston Baty¹²:

¿Qué debe ser el teatro? Un conjunto armónico de diversos elementos. ¿Cómo se rompe o no se logra este concierto? No se logra o se rompe siempre que uno de los elementos componentes del teatro, de la coherencia armónica teatral, predomina sobre los otros. Y ¿cuáles son los elementos del teatro? Son, entre otros, [...] el texto de la obra, el gesto del actor, el decorado, la luz, la música —si la hubiese— (Capdevielle Herrero 221).

Martínez Ruiz suscribe por tanto la idea de ‘teatro total’, que pretende abandonar el dominio del texto en una apuesta a favor de todos los componentes, y por ello denuncia en varias ocasiones lo insuficiente que resulta el acto de la lectura, abandonando la flexibilidad que los recursos dramáticos alcanzan durante la representación (*Escena y sala* 43). Esto lleva directamente a las apreciaciones que Azorín hizo de los distintos elementos compositivos¹³ y que a nivel técnico consiste en lo que pasaré a desarrollar.

El teatro tendría que inspirarse, según Azorín, en los adelantos técnicos que lo rodean —como el cinematógrafo, que evidentemente supone lo más revolucionario e innovador del momento—, al mismo tiempo que debería incorporar espectáculos como el *music-hall* o el circo. Destaca así la multiplicidad de los códigos que se da en el género dramático, alcanzando su máximo exponente en la luminotecnia¹⁴, pues “en la luz —en el llamado *cuadro de luz*— reside la superioridad del moderno director de escena sobre el antiguo”

¹² Edward Gordon Craig escribe en 1911 unas palabras similares en *On the Art of the Theatre*: “The Art of the Theatre is neither acting nor the play, it is not scene nor dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of scene; rythm, which is the very essence of dance” (Grande Rosales 114).

¹³ Debido a los abundantes juicios contradictorios característicos de Martínez Ruiz, y a que la multitud de escritos sobre el tema se han ido incorporando a lo largo de los años, he decidido mencionar las particularidades que el autor asigna a cada elemento en la segunda mitad de la década de los 20 —su etapa más rupturista—, coincidiendo con la fecha de elaboración de *Brandy, mucho brandy*, lo que servirá para el posterior análisis de la obra.

¹⁴ En *Brandy, mucho brandy* (al igual que en *Angelita* o *Lo invisible*), los juegos de luces se emplean para crear la atmósfera de misterio y fantasía diferenciándola de la realidad (126).

(Fernández Ladrón de Guevara 127). Defendió también una sala completamente iluminada donde el público y los actores fuesen partícipes de un acto comunicativo completo¹⁵ que respondiese a los valores de comprensión mutua y educación.

Por otra parte, se muestra contrario a las acotaciones, las cuales a su juicio deberían eliminarse o ser mínimas (Ruiz Ramón 162)¹⁶. Este vacío sería llenado entonces por los actores y el director de escena¹⁷, quienes disfrutarían de una importante libertad creadora. Azorín cree que el escritor no debe preocuparse por las decisiones que estos tomen, pues lo principal en el texto literario debe encontrarse en el diálogo. Gracias a él, los actores gozan de una autonomía que los convierte en elemento principal de la escena:

El teatro es diálogo; en el diálogo debe estar contenido todo. El carácter de los personajes, la escena, el traje, las costumbres, las particularidades de tal o cual hombre o mujer; todo, en fin, se debe deducir del diálogo. El teatro vale y brilla por el diálogo (Basalisco 88).

En aquel momento Azorín consideraba el diálogo, pues, parte fundamental no por ser un elemento superior al resto, sino por todos los componentes que en él confluyen. Debe además respetar las características de la oralidad: la inmediatez, las incidencias, los retrocesos y la brevedad acercan el parlamento teatral a la

¹⁵ Esta idea también la ha tomado de Gaston Baty, para quien la luz es “un factor de primer orden” (91), uniéndose inevitablemente con esa deseada vuelta a los orígenes medievales donde la colectividad lo es todo para el teatro —aunque esta iluminación completa de la sala se mantuvo hasta los cambios teatrales producidos en el siglo XIX. Seguirá a Evreinoff a la hora de destacar la labor del teatro aficionado y cooperativo, fuera de la mercantilización y la profesionalización que para Martínez Ruiz, degradan el género (127), considerando el teatro un arte industrializado, sujeto a las leyes del mercado. Así lo recogió en «Los aficionados», donde destaca el ambiente lejano a lo industrial: “el teatro es hoy una industria [...]. Los aficionados no van a ganar dinero; disponen de todo el tiempo que quieran; no necesitan apresurarse. [...] La obra en su totalidad es lo que les interesa [...]. De modo que lo esencial en la representación de una obra de teatro, se da con los aficionados” (*Escena y sala* 133-134).

¹⁶ Este gusto es compartido también por uno de los renovadores del teatro europeo más importante, Edward Gordon Craig —innovador en el empleo de la luminotecnia y filtros de colores—, para quien las acotaciones son un “intrusismo intolerable” (Grande Rosales 176). Por otro lado, el inglés da mayor importancia a la acción, frente al privilegio indiscutible que el diálogo alcanza en Azorín.

¹⁷ Toma el uso de esta técnica donde todo está en el diálogo de Shakespeare y Lope (184). En cuanto a la figura del director teatral —que empieza a gozar de cierta representatividad e importancia en esta época— cabe recordar su admiración por Gaston Baty, Meyerhold o Evreinoff, a quienes menciona en sus escritos.

experiencia real del lenguaje, apartando de él los discursos reflexivos, extensos y demás excesos que vuelven falso el diálogo¹⁸ (Ruiz Ramón 163).

Esto, unido a que ya no es el mundo exterior lo reflejado en la escena, sino el mundo interior (el de las ideas, el de los problemas del espíritu y el de la imaginación), provoca varias reflexiones acerca de la decoración, llegando a considerarla uno de los componentes menos importantes. Esta declaración puede llegar a malinterpretarse o a considerarse una incongruencia, teniendo en cuenta el modelo de teatro como espectáculo total que sigue, pero no es que le reste consideración al decorado, sino que se da un cambio en la forma de comprenderlo y concretarlo: ya no será más una copia exacta de la realidad, se trata ahora de una representación o bien sintética —impresionista, que desprecia la exactitud y simplifica a través de los rasgos esenciales la realidad— o bien fantástica —deformándola, modificándola— (Capdevielle Herrero 226).

II. ASPECTOS ESTÉTICOS

1. Texto literario y texto espectacular: escenografía y acotaciones

La focalización en lo escénico por parte del teatro de principios del siglo XX, como contrapunto a la tradición más puramente literaria que se pretendía dejar atrás, también se manifiesta en Azorín, quien recoge en su dispersa teoría una de las cuestiones más tratadas en la semiología teatral a lo largo del siglo pasado: la diferenciación entre lo escrito y lo representado, cuestiones que tratan en sí mismas de definir la creación dramática como obra y como forma de comunicación¹⁹. Señalaba entre las propuestas de nuestro autor la clara caracterización del texto escrito y del texto escénico que podemos hallar de forma

¹⁸ En «Sobre el teatro» (1926), publicado en *ABC*, se trata este y otros asuntos relativos a los elementos componenciales del teatro, con especial interés en el tono y la adecuación del diálogo (*Ante las candilejas* 88-89). Señala también Díez Mediavilla el rechazo a un “diálogo rápido, ágil, fiel reflejo del habla habitual” (64) por parte de los actores, que preferían lucirse con otro tipo de parlamentos —por ejemplo, el modo recitado—.

¹⁹ También habían trabajado sobre la dimensión espectacular Appia, Craig, Meyerhold, Stanislavski, Artaud, etc.

un tanto desorganizada en *Ante las candilejas*, *Escena y sala* y *La Farándula*, así como la idea perseguida de teatro total —la suma en igualdad de condiciones de la obra escrita y la representada, que traerá como consecuencia el denominado ‘texto dramático’²⁰—. Recordemos entonces que para Azorín el texto literario es el signo lingüístico, lo textual en cuanto al arte de la palabra, pensado para la lectura y su consecuente intemporalidad. Es también el primer soporte del diálogo, del cual todo debe emanar²¹. Por otra parte, el texto escénico hace referencia a los elementos de la representación, a los signos gestuales, espaciales, en definitiva, no verbales²², pensados para la contemplación inmediata. Puede parecer que Azorín dote de mayor importancia a este último, ya que se muestra a favor de las modificaciones en el texto literario, pero la autonomía de la creación escénica es vital cuando se le ha otorgado tanto peso al director y a los actores²³. No es de extrañar entonces la consideración concedida a estos últimos y especialmente a las actrices, pues el papel protagonista de las obras azorinianas es femenino principalmente: en «La renovación del teatro» (1927) elogia a la actriz María Tubau —a la que califica de “no castiza, no tradicional” (*Escena y sala* 111)—, destacando de ella su interés por lo extranjero y su afán por introducir esas novedades en la España del momento. Se trata por tanto, a los ojos de Azorín, de una renovadora más del drama. El texto escénico es también la pieza clave donde insertar los avances técnicos con los que intentó nutrir el teatro español. En efecto, la semiología del teatro ha ido definiéndolo más como un espectáculo que como un texto escrito²⁴.

²⁰ Escribe sobre este tema en «Contra el teatro literario» (*Ante las candilejas* 195-199), artículo en el que hace referencia a Gaston Baty.

²¹ Es importante la caracterización del diálogo como texto literario y al mismo tiempo como fuente de los elementos de representación. Azorín detesta las acotaciones —donde se introducen los datos referentes a la puesta en escena, y que por tanto, carecen normalmente de intención literaria o estética—. Este hecho provoca que la fusión entre lo literario y lo escénico sea más evidente: el texto dramático debe encajar sus piezas a la perfección.

²² Como he citado anteriormente: la luz, el sonido, el decorado, el atrezzo, los elementos quinésicos, la voz, sus registros y otros modos de expresión. Se considera espectacular todo lo que se ofrece para ser observado.

²³ En «Las cuartillas y el escenario» se encuentra una detallada descripción de los aspectos literarios y escénicos, así como referencias a la libertad creativa de actores y director (*Escena y sala* 40-44).

²⁴ Kowzan se refiere al teatro con las siguientes palabras: “El término cubre ampliamente, de un lado, la literatura dramática, y de otro, el espectáculo, es decir, la representación teatral” (19). En este último residen las características propias del hecho teatral que permiten su completa comunicación, planteamiento apoyado en la noción de Rey-Debove de ‘comunicación multimodal’: la que se lleva a cabo mediante signos pertenecientes a diversos sistemas y por

La idea de teatro total ayuda a aclarar las confusiones que puedan surgir de estos juicios en principio aparentemente contradictorios. Y es que ambos textos no pueden entenderse como opuestos totalmente sino como dos elementos en simbiosis: el texto literario funciona como pauta, cediendo parte de su dominio a los demás artífices de la obra teatral resultante, dándola por inacabada hasta el momento de su representación, y el texto espectacular encuentra en aquel la idea básica a partir de la cual medrar (Fernández Ladrón de Guevara 126).

Funcionan asimismo por separado. Sin ir más lejos, este estudio tiene que centrarse en el propio texto, debido a las escasas representaciones y documentación casi inexistente relacionada con estas. En cuanto a la autosuficiencia del texto espectacular, destaca el final de la obra: una larga didascalia²⁵ dirige el desenlace que director y actores deberán llevar a escena.

Pasaré a continuación al estudio de las acotaciones como guía escenográfica, dejando el diálogo para un análisis posterior, ya que este suma otros aspectos principalmente literarios que pueden entenderse mejor por separado.

A lo largo del primer acto se advierte sobre el espacio: “Sala modesta” con balcón (*Brandy, mucho brandy* 3), puerta (6) y pasillo junto a ella (19). Resulta curioso que se diga mucho más adelante, al final de este acto, que “la escena se supone que pasa en un tercer piso” (19), con la consecuente cuestión acerca de la necesidad de este dato. El atrezzo indicado en estas páginas se reduce a una “camilla” (3), el retrato al óleo en manos de mister Fog (15) y un papel que trae este mismo (17). También el vestuario viene señalado en las didascalias, aunque solo el de don Cosme, con “sombrero puesto, el cuello del gabán levantado” (4), y el de mister Fog, cuyo traje se describe como “de tipo inglés tradicional” (12). Los gestos —“las manos en los bolsillos” (4); “le pone [...] las manos en las mejillas” (5); “se levanta, se yergue, se cuadra y saluda militarmente” (19)—, movimientos —“da unos pasos por la escena” (4); “se aproxima [...] por detrás” (5); “se

canales diferentes, interpretación defendida por Kowzan como “perfectamente apropiada para el fenómeno teatral” (139).

²⁵ “Se marcha LAURA. RAFAEL la ve alejarse en la oscuridad desde la puerta que da al jardín. Después permanece un momento pensativo, con la cabeza inclinada. Se dirige a la puerta del comedor para marcharse. Y aparece silenciosamente LAURA en la puerta por donde se marchó. De repente, como por un aviso telepático RAFAEL se vuelve y la ve. Con lentitud se dirige hacia ella y la coge delicadamente entre sus brazos; LAURA, inerte, anonadada, gemebunda, apoya su cabeza en el hombro de RAFAEL” (47).

marcha” (6); “se ponen a bailar” (12); “se levantan los dos, van a un ángulo de la casa” (15)— y los temperamentos de los personajes —“fingiendo distracción”, “permanecen indiferentes” (4); “rígido y tétrico” (12); “escandalizado” (13)—, así como los sonidos —“canturreando” (4); “Se oye en este momento sonar el timbre de la puerta” (6); “canturrean” (12); “gimotean y lloran todos” (19); “Suenan [...] la música alegre y viva de la murga”—, encuentran su base en las acotaciones. Por si esto no fuese ya suficientemente contradictorio con la teoría dramática de Martínez Ruiz, se dan varios casos donde resultan innecesarias, repitiendo su contenido en el diálogo. Es, por ejemplo, la ocasión en la que Dorotea llama a Paula para comunicarle que en el caso de que llegue un inglés, lo haga pasar rápidamente (12), interviniendo esta a continuación: aun así, se introduce una acotación en medio del diálogo para hacer sobreentender que Paula entra. Ocurre también con la entrada y salida de mister Fog en escena, anunciadas ya en el diálogo (16). La lectura del testamento (17), el cuchicheo de mister Fog y doña Dorotea (18), así como la entrada de Paula en escena (19) son repeticiones de la información obtenida del diálogo.

Si bien es cierto que no se encuentran acotaciones con voluntad de estilo literario, pues Azorín apuesta por una sintaxis natural y sencilla que lo aleje de los peligros de este, abusa de ellas en perjuicio de su teoría teatral.

Es extremadamente llamativo el inicio del acto segundo en cuanto a las acotaciones, que ocupan más espacio en el texto escrito que los parlamentos de los actores. Parece importante recordar el teatro de ideas: este mayor número y extensión de las didascalias (que supone una disminución del diálogo) dota a la escena de mayor dramatismo: Azorín deja atrás su teoría según la cual todo debería estar en el diálogo para cambiar la escena por completo, pues lo que se intenta transmitir no es verbal y la acción recae sobre la interpretación gestual y quinésica de los actores. La acción interior que supone aquí el inicio del conflicto, no se materializa ni se exterioriza con palabras, ya que se acentúa algo que ocurre por dentro, cayendo todo el peso en la interpretación de los actores. Se da paso plenamente entonces al diálogo, que fluirá sin interrupciones salvo para hacer alusión a las copas servidas, en lo que se hace especial puntualización. Atmósfera y actitudes quedan claramente indicadas al inicio del acto, reservando las acotaciones, ahora casi telegráficas, para hacer referencias de tipo espacial (las primeras palabras, “Comedor elegante” (21), advierten ya del cambio producido y

el nuevo estado de cosas²⁶; así como a las estancias de la casa, entradas y salidas de los personajes y sus movimientos por el escenario); gestuales e interpretativas; o las relativas a los cambios de luces, las cuales no entran en juego hasta el final del segundo acto, apagándose de golpe para dejar la iluminación a cargo de unos candelabros (34), que junto a los rumores y gritos cuyo origen se desconoce, aumentan el ambiente de misterio de la noche de Difuntos. También se incluyen en este segundo acto elementos de la danza, pues ante la noticia de la herencia y mientras esperan la llegada de Míster Fog, la familia, que rebosa alegría, opta por ponerse a bailar y cantar —sin más especificaciones— desentonando con la amargura que acompaña al inglés en su entrada, quien no puede creer lo que está viendo.

Una vez desarrolladas en parte las inquietudes y estados de ánimo de los personajes, la luz cobra mayor importancia para complementarlas. Se recuerda al inicio del tercer acto que la sala sigue en tinieblas (36), lo que será aprovechado para centrar la comprensión de la obra a través de los colores de los focos con la aparición de los fantasmas: “se supone que LAURA, dormida tiene un ensueño. Aparece en la puerta un viejecito. Le envuelve un vivo foco de luz verde. Va vestido de negro” (37). Algo similar ocurre cuando Laura divisa al don Lorenzo joven: “Un nimbo de luz roja rodea su persona. Viste con arreglo a la moda romántica” (40)²⁷. Poco se indica sobre el vestuario, si bien el autor resalta algún aspecto cuando este tiene especial interés para la interpretación de la trama, pues ayuda a construir o a reforzar las personalidades y el mundo interior de los personajes, reflejándolo. Apenas se encuentran más didascalias, que se reducen al máximo en este último acto, si bien como explicaba anteriormente la escena final se desarrolla sin diálogo, dejando que los movimientos, gestos e interpretaciones de los actores conduzcan el desenlace.

Por otra parte, no se ofrece casi ningún dato acerca de la decoración en las notas escénicas, pues el autor quiso apostar por una ornamentación ‘eléctrica’, esto es, sirviéndose de los avances de su época en cuanto a los cuadros de luz (Capdevielle Herrero 226), convencido de que es el procedimiento de decoración

²⁶ Esta se opone radicalmente a las notas escénicas que inician el primer acto: “Sala modesta” (3).

²⁷ Recoge Fernández Ladrón de Guevara las observaciones de Montero Alonso en las que reflexiona acerca del uso del color con valor simbólico: rojo para el júbilo, azul para lo romántico... que iluminarían a los personajes según su estado de ánimo (210-211).

fantástico el que más posibilidades brinda al director de escena. Azorín dedicó varios artículos a estos temas, entre ellos «Decoraciones», donde afirma:

La decoración es cosa importante, esencial. Pero, ¿es lo más importante, lo más esencial en el conjunto del arte escénico? No demos demasiada importancia a las decoraciones. El arte del decorado es uno de tantos elementos en la representación escénica. Y acaso, entre todos los elementos de la escena, de la totalidad de la obra teatral, sea el menos importante (Fernández Ladrón de Guevara 125).

2. Identificación de teatro y diálogo. Características

Dejando de lado aquellos aspectos que el diálogo pueda mantener con relación a la puesta en escena (todo lo que se pueda deducir de él sin tener que ser expuesto en una acotación), la identificación de este con el teatro también se puede abordar a través de la asociación del arte con la vida misma. El lenguaje empleado en las representaciones no se correspondía con el real, situando la esfera cultural lejos de las experiencias cotidianas. Si Azorín pretendía un teatro unido a la sociedad que les permitiese beneficiarse a ambos de los avances y progresos, aquel debería abandonar cierto estilo literario para acercarse más a la oralidad, con su espontaneidad y sus vacilaciones, su simpleza y su fuerza caracterizadora. Muñoz-Alonso López recoge las declaraciones de Azorín acerca del diálogo, en el cual según nuestro autor deberían estar

«todos los recursos, las incidencias, las interpretaciones de la conversación corriente», por eso debe apelar a las repeticiones, «los retrocesos, las falsas rutas» «para dar viveza, animación, autenticidad al diálogo», pues «la coherencia perfecta de que usan nuestros autores, el todo seguido, todo recto de sus diálogos, queriendo ser verdadero es profundamente falso» (163).

De esta forma, se encuentran singularidades de la lengua hablada en su exposición, tanto en su estructura sintáctica como en la utilización de sentencias de carácter popular.

Es en el plano del texto literario donde debemos enmarcar estas características, puesto que es aquí donde el diálogo cobra total importancia llegando a funcionar como motor de la acción dramática. Por lo general se

encuentran construcciones breves, interviniendo unos personajes tras otros de forma fluida. En la imitación del diálogo informal se hallan así repeticiones, fruto de una situación de confusión y desconcierto como en la que la familia conoce la existencia del tío Lorenzo (7):

RAFAEL.— [...] ¿Ustedes no tenían un tío en Calcuta?

LAURA.— ¿En Calcuta?

DOROTEA.— ¿Un tío?

RAFAEL.— Sí, era primo de su padre de usted, señor Rasura.

DOROTEA.— ¿Tú un tío?

COSME.— ¿Primo de mi padre?

LAURA.— ¿Un tío en Calcuta?

Se introducen refranes —“Al mal tiempo buena cara” (4)— y abundan las interjecciones y expresiones de tipo coloquial como “¡Ay!”, “¡Jesús!”, “¡Dios mío!”, “¡Catapum!”, “Locos todos”, donde destacan las imprescindibles “¡Ao! ¡Yes!” con las que Mister Fog comienza casi cada una de sus intervenciones, aunque su muletilla más señalada es la que da nombre a la obra “¡Brandy, mucho brandy!”, formulada cada vez que algo se complica. Las conversaciones parecen no avanzar en ocasiones ya que cada personaje se encuentra preocupado por un motivo distinto, lo que dota de cierta comicidad al texto (13-14):

MÍSTER.— Yo querer llorar mucho.

DOROTEA.— ¿Quiere usted algún cordial?

LAURA.— ¿Una taza de tila?

COSME.— ¿Manzanilla?

MÍSTER.— ¡Brandy, mucho brandy!

DOROTEA.— ¿Mucho brandy?

LAURA.— ¡Qué raro!

COSME.— Ya lo oís; mucho brandy.

MÍSTER.— ¡En Calcuta ser necesario mucho brandy!

DOROTEA.— ¿Por qué será necesario mucho brandy en Calcuta?

LAURA.— ¿Qué es brandy, papá?

MÍSTER.— ¡Ao, brandy, mucho brandy!

COSME.— Oye, ¿tenéis por ahí un poco de brandy?

DOROTEA.— ¿Estás loco?

LAURA.— Papá, no sé lo qué es brandy.

DOROTEA.— Yo creo, Cosme, que debíamos preguntar ya a cuanto asciende la herencia.

A estas alturas también queda reflejado el uso especial del castellano de Mister Fog, quien utiliza verbos en infinitivo y estructuras sintácticas muy simples y entrecortadas. Se trata de un personaje extranjero y en ocasiones la familia

utiliza frases parecidas para dirigirse a él, pensando que así serán mejor entendidos (28).

Por otra parte, cabe destacar que el autor se refiere a la obra con el nombre de *Sainete sentimental en tres actos*, por lo que no es de extrañar el interés por reflejar lo popular y lo coloquial, que junto a lo jocoso, caracterizan este tipo de pieza dramática.

3. Dualidad

3.1. Tradición y progreso

Azorín presenta *Brandy, mucho brandy* como práctica de sus escritos teóricos sobre el ‘superrealismo’, es decir, en el terreno de la innovación teatral. Sin embargo, la categorización como ‘sainete’ nos sitúa en el campo de lo tradicional, donde se representa la cultura, el habla, el ambiente y los personajes populares. La obra comienza con un cuadro que podría calificarse de costumbrista, en el que se manifiesta la problemática de una clase media empobrecida cuya temática y lenguaje reflejan los diálogos, al igual que los caracteres de los individuos y sus conflictos afectivos²⁸. Es aquí donde los elementos reformadores del drama, tanto en lo escénico como en la concepción de teatro concéntrico de ideas, permiten ir más allá de las estampas tradicionales penetrando en las preocupaciones, contratiempos y cuestiones que se ocultan tras las formas típicas superficiales y triviales como el sainete.

Gran parte de las críticas de Martínez Ruiz se presentan en desacuerdo con la tradición como principio que impide el avance del teatro. Ahora bien, esta oposición hace referencia al pasado más cercano —tanto a las formas como a la representación postromántica—, al mostrarse como un gran seguidor de las obras dramáticas del siglo XVII²⁹. Así lo hace ver en su artículo para *ABC* «La tradición dramática» (1917), en el que también protege a los grandes románticos del siglo

²⁸ Se utiliza el diálogo inicial para situar al espectador dentro de la acción, informándolo al igual que hacía el teatro tradicional. No es el único autor que se apoya en la realidad más popular o en los elementos de carácter sainetesco como sustento de la obra, empleados también por Arniches o Benavente.

²⁹ Época en la que se desarrolla *La fuerza del amor* (1901). Para Azorín, el siglo XVII es un inspirador perenne.

XIX —siendo un fuerte defensor de la renovación que Tamayo y Baus supone para el teatro de este siglo— (115). De esta forma, aunque Azorín identifica la tradición con lo patrio y el progreso con lo que queda más allá de las fronteras españolas, abre otro camino mediante la renovación de lo patrio a través de la propia tradición. Se presenta así un deseo de conciliación entre la tradición y el progreso que no solo afecta a lo formal, sino también a la acción y al contenido de la obra como se verá más adelante.

3.2. Realidad y sueño

Para contraponer ambos aspectos (tradición y progreso), Azorín se sirve de la oposición entre realidad y sueño, identificando lo ideal y espiritual con lo tradicional³⁰; y lo material, perteneciente al campo de la realidad, con el progreso. Para ensamblar los dos mundos, utilizará el segundo como cartografía desde la que trasladarse hacia el terreno del subconsciente³¹.

El principio de la obra caracteriza lo real, la situación socioeconómica y los temperamentos e identidades de los personajes en relación a esta. Lo material por excelencia, el dinero (presentado en forma de herencia) da pie a la introspección y a las reflexiones de Laura, personaje que encarna el conflicto en cuestión, mientras que el resto permanecerá en el terreno de lo tangible, de lo material. En Laura se proyecta la oposición entre ambas partes, las dudas acerca de lo conveniente “¿Verdad que la vida es ilusión? [...] ¿Verdad que todo es despreciable al lado de la vida generosa, espontánea y libre?” (28). El nuevo contexto industrializado plantea una necesidad de lo material contraria a la realización de los deseos e ilusiones personales. El mundo interior, donde estos residen, es el único capaz de hacerle frente: así, Laura se enfrenta a sus dilemas a

³⁰ Esta tradición no hay que asociarla con los valores recibidos, sino con el romanticismo y con la retórica que de este hereda la temática oriental, que se presenta como “un territorio propicio al sueño y a la imaginación” (Grande Rosales 134).

³¹ “Muchos autores utilizaron el sainete para «acceder a formas dramáticas de mayor entidad» e «invitarnos a ir más allá de las estampas de costumbres y penetrar en los grandes enigmas que se esconden tras la superficie del sainete». [...] las definiciones se han sucedido, con interpretaciones diversas, aunque todas, de un modo u otro, harían referencia a lo inconsciente, al ensueño, a lo onírico como forma de entender la comedia” (Fernández Ladrón de Guevara 204).

través de los sueños. Esto lleva a lo que José Paulino califica como drama de intriga psicológica, influencia de las teorías de Freud, ya que

el conflicto se muestra primordialmente a través de los discursos de los personajes. En sus parlamentos se anuncian las ideas sobre los sueños, la locura o el inconsciente que sostienen la problemática de la pieza sin que ese nivel interior de la conciencia sustituya sobre el escenario el plano de la realidad cotidiana (Muñoz-Alonso López 37).

Ese plano de realidad cotidiana se identifica con el retrato costumbrista que refleja las actitudes de la época y sirve de impulso para el siguiente nivel: Laura se queda dormida leyendo y es entonces cuando se da paso a las fantasías y conversaciones conflictivas, cuando tiene lugar el encuentro con los fantasmas de don Lorenzo³². Tanto José Paulino como Ruiz Ramón coinciden en que el enfrentamiento expresado en el diálogo, donde se manifiesta el mundo interior, nunca llega a solaparse con la realidad material. Sin embargo, Laura, después de haber hablado con el fantasma del Lorenzo viejo reflexiona en los siguientes términos:

LAURA. — ¿Esto es un sueño? [...] ¿Vivir? ¿Soñar? [...] ¿Estamos viviendo o soñando? ¿Es lo que gustamos un sueño o es la realidad de la vida? [...] ¡No saber cuál es la realidad, la verdadera realidad! ¿Lo es el sueño? ¿Lo es la vida despierta? (39-40).

Parece que Azorín ha elegido a Laura para formular sus ideas expuestas en *Ante las candilejas*, las que además parecen oponerse a la interpretación de los especialistas citados anteriormente:

¿Qué es la vida? ¿Cuál es la realidad que diariamente vivimos y cuál es el ensueño? El ensueño, ¿es una verdadera realidad? Ya uno de los teorizantes del superrealismo —Andrés Bretón— dedica la primera mitad de su *Manifiesto* al examen del ensueño. [...] Andrés Bretón nos dice que gran parte de nuestra existencia está embargada por el sueño y que el sueño es, por lo tanto, una considerable realidad... (115-116).

Azorín parece decidirse por la armonización de tradición y progreso tanto en lo formal (entre el sainete y lo 'superrealista') como en el contenido: y es que ni don Lorenzo puede resolver el dilema de Laura, apostando el joven por cumplir

³²La introducción de ilusiones y ensueños individuales mediante los innovadores métodos escenográficos permite llevar a cabo una separación clara entre ambos estados.

sus deseos de forma material, y el viejo por rechazarlo todo, sueños y dinero. Sin embargo, la decisión final de la protagonista rompe con el pretendido equilibrio.

III. ASPECTOS IDEOLÓGICOS

En la producción teatral de nuestro autor se observa cómo del par formado por ‘progreso’ y ‘sociedad’ derivan los enfrentamientos que articulan sus distintos dramas. Teniendo en cuenta que para Azorín estos dos conceptos van ligados al estilo, atacar el estilo artístico es también combatir los ideales a los que se asocia (Fernández Ladrón de Guevara 401).

De ellos se generan otras dualidades concretadas en lo ‘ideal’ y la ‘realidad’, siendo a su vez identificadas con ‘tradición’ y ‘progreso’ en *Old Spain*, ‘amor’ y ‘dinero’ en *La fuerza del amor*, ‘libertad’ y ‘opresión’ en *Judit*, ‘arte’ y ‘vida’ en *Comedia del arte*, ‘vida’ y ‘muerte’ en *Lo invisible* y ‘sueño’ y ‘vigilia’ en *Brandy, mucho brandy* (167-168).

Azorín otorgó gran importancia al contenido ideológico de las obras literarias y se encargó de insistir en la falta de interés que esta materia ha suscitado siempre entre los estudiosos literarios: “El lenguaje ha constituido la única preocupación de los críticos en el estudio de los clásicos. Un hecho significativo: en todas las antologías se ocupan sólo del estilo [...]. En ninguna se habla de significación ideológica de los clásicos” (Vilanova 41).

Según Ruiz Ramón, el teatro azoriniano consiste en contraponer dos valores enfrentándolos a través del discurso, por lo que califica esta acción de pasiva ya que “lo decisivo en ella no es ni el resultado ni la consecuencia del enfrentamiento, sino el enfrentamiento en sí, la presencia, en la unidad de la obra, de los dos términos que se enfrentan” (164). Considera que no existe conflicto puesto que estas dualidades no se opondrían en términos de exclusividad, sino que se complementarían³³. Frente a este relativismo también defendido por Vilanova, propongo un análisis de las tensiones dialécticas aquí citadas, que permita apreciar cómo estos sistemas de valores son controlados por uno dominante.

³³ Puede que esta dualidad encaje mejor en el teatro idealista relacionado con el simbolismo, donde “se buscaba hacer valer una verdad dúplice y trascendental” (Grande Rosales 84).

1. Materialismo e idealismo: la paradoja

Ya ha quedado expuesta la forma en la que el teatro de Azorín se levantó contra las reglas de representación naturalista, a las que caracterizó de materialistas basándose en su fiel reproducción de la realidad física. Frente a la asociación entre realismo y materialismo, su teatro surrealista se opondría a lo material al ser un teatro de ideas. Martínez Ruiz define la tensión aquí tratada como caracterizadora de la producción dramática ‘superrealista’:

Otra realidad más sutil, más tenue, más etérea, y a la vez —y ésta es la maravillosa paradoja—, más sólida, más consistente, más perdurable. Y hemos llegado, desprendiéndonos de la materialidad cotidiana, a la realidad de la inteligencia. Los grandes problemas del conocimiento constituyen, a la hora presente, la materia más duradera y fina del arte (Ruiz Ramón 162).

En *Ante las candilejas* desarrolló esta idea estrechamente relacionada con el término ‘superrealismo’ o ‘ultrarrealismo’, al ser este una superación de lo que hasta ahora conformaba lo real. En el mismo texto manifestó la necesidad de “conocer exactamente la realidad para poder elevarnos sobre ella y formar —literalmente— otra realidad” para continuar más adelante “¿Qué es la vida? ¿Cuál es la realidad que diariamente vivimos y cuál es el ensueño?” (115). Reconoce que es el momento del idealismo, es decir, de la descripción de lo abstracto, del mundo interior (López García 189). Sin duda estas afirmaciones pueden vincularse con la huella dejada por el simbolismo como rechazo del naturalismo —representante del materialismo del arte burgués— al actuar como una “protesta contra el utilitarismo, contra las consecuencias de la sociedad industrial, contra la cosificación a la que ha quedado reducido el ser humano” (Lozano Marco 124-125). Prueba de ello es la calificación de la producción del simbolista Maeterlinck de “materialismo espiritualista” (Fernández Ladrón de Guevara 107), que sin duda coincide con la paradoja a la que hace alusión Ruiz Ramón. Podría haberse dado una conciliación entre lo material y lo espiritual³⁴ si Laura hubiese utilizado el dinero del que disfrutaba para hacer realidad sus sueños. Sin embargo, el materialismo y todos los valores que de él emergen

³⁴ De la misma forma que se halla armonía entre lo tradicional y lo renovador dentro de los aspectos formales.

logran vencer al idealismo del mundo interior de Laura cuando esta vuelve con Rafael renunciando a sus deseos.

2. Felicidad y tristeza

Directamente asociado a la tensión entre materialismo e idealismo se sitúa uno de los temas centrales de la obra: la felicidad, amparada en un poder económico que la sustente desde el inicio. Tras exponer la situación de pobreza en la que se encuentran, madre e hija desean y esperan un futuro lleno de prosperidad económica que las aparte de su desdicha:

DOROTEA. — ¿A veinte de diciembre? Yo en estos días próximos a Navidad es cuando más quisiera ser rica.

LAURA. — ¡Todos con tantos regalos por las calles!

DOROTEA. — ¡Tan alegres! ¡Qué vida esta!

Ya en *Charivari, crítica discordante* (1897), Azorín habló de un “optimismo materialista” (*Obras completas* 145), de una felicidad superficial también caracterizada como excesiva y absurda. Este tema se concreta en *Brandy, mucho brandy* bajo dichas propiedades, como permite contemplar la escena en la que reciben la noticia del fallecimiento de don Lorenzo y su correspondiente herencia:

DOROTEA. — ¿Y decía usted que era... era un señor muy rico?

RAFAEL. — Era, porque, desgraciadamente, ya no vive.

DOROTEA. — ¿Desgraciadamente?

RAFAEL. — Sí, para él. Para ustedes, afortunadamente.

LAURA. — ¿Afortunadamente, señor Ochoa?

RAFAEL. — Claro; ese señor ha muerto.

COSME. — ¡Pobre tío!

LAURA. — ¡Qué tío tan bueno!

DOROTEA. — ¡Lo que le queríamos!

LAURA. — ¿Y dice usted que era rico?

RAFAEL. — Millonario.

LAURA. — ¡Ay!

DOROTEA. — ¡Jesús!

RAFAEL. — Calma, calma.

DOROTEA. — ¿Oyes, Cosme?

LAURA. — Papá, ¡qué felicidad! Quiero reír; quiero reír. Ja, ja, ja.

La búsqueda de la felicidad se ve entorpecida por el afán de conseguirla, ya que la aceptación de las condiciones para cobrar la herencia conlleva la imposibilidad de gozar la alegría que supone la cantidad recibida. Antes de que los requisitos hagan mella en ellos son advertidos en cierto modo, pero hacen caso omiso de la experiencia de Mister Fog, quien define a don Lorenzo como un hombre triste y desgraciado pese a su solvencia, hecho que sorprende a la familia (15-16). Aunque desde el principio de la obra se dice de Laura que es una romántica porque “piensa a veces cosas absurdas” (5), es en este momento de la acción cuando dicho romanticismo empieza a concretarse:

MÍSTER. — Ser muy desgraciado, muy desgraciado.

LAURA. — ¿Teniendo tanto dinero era muy desgraciado?

MÍSTER. — El dinero no estimarlo él; no querer el dinero. Y toda la vida tener en el corazón un amor infortunado.

DOROTEA. — ¡Qué simpático!

LAURA. — Ahora le quiero yo de veras.

Al contrario que Mister Fog, que canaliza su tristeza³⁵ a través de la bebida al igual que les ocurrirá al resto de personajes una vez aceptadas las condiciones de la herencia, Laura se opone al optimismo materialista mediante el ensueño. Se trata de una tristeza fruto de imaginarse otras realidades posibles y no como consecuencia de haber cifrado su felicidad en el dinero, un romanticismo idealista que intenta dar salida a las pasiones que viven en su interior: “¿Romanticismo es tener una pasión, querer libremente, querer el ensueño y el ideal?”, “¿Verdad que debemos sacrificarlo todo a nuestro ideal?” (28) le pregunta Laura a Mister Fog. Inmediatamente este se queda a solas y reflexiona: “¡Ilusión, ilusión! La felicidad no existir. La felicidad ser el olvido... el olvido de todo. No acordarse de nada; no querer saber nada... ¡Brandy, mucho brandy!” (29). Sus anhelos son reprimidos con la bebida, ha tenido que dejar a un lado sus ilusiones para gozar de los bienes materiales y solo el alcohol le permite apartarlas, olvidarlas³⁶. Al mismo tiempo le proporciona una falsa felicidad, por ese motivo intenta animar a Rafael después de haberse servido varias copas, cuando este le habla acerca de su desdicha, pues no es correspondido en el amor: “Con mi posición tengo bastante, y me sobra, para vivir. El dinero no es la felicidad” (30).

³⁵ En el primer acto, Rafael lo define como un hombre “Un poco triste” (11).

³⁶ Azorín expone lo siguiente para caracterizar a Mister Fog: “El olvido es el mayor lenitivo de la existencia. El olvido es el recurso supremo para nuestras angustias, para nuestros conflictos íntimos” (*La Farándula* 209).

El afecto que sienten por Laura está teñido de cierto pesar³⁷, ya que reconocen en ella su juventud pasada y saben que la joven perderá esa ilusión al igual que todos —desde el propio don Lorenzo—. Esperan de ella determinado comportamiento³⁸, por eso Rafael se sorprende cuando encuentra a Laura dispuesta a marcharse: “¿Tú hablas así? ¿Tú, fuerte? ¿Tú, decidida?” (46).

Estos sentimientos se presentan de forma diferente en la esfera colectiva y en la individual. En su soledad, Laura es capaz de articular sus pasiones y a través del ensueño —es decir, del subconsciente— llega a su interior. Aislada, es capaz de oír su voz: “ir alejándonos poco a poco de lo que conocemos; ir desprendiéndonos poco a poco de lo que nos oprime” (44), pero entonces interviene Rafael y ella le echa en cara la confusión que le provoca: “Y tú ahora vienes a enturbiar, a manchar, a destruir este momento de ilusión que yo tengo” (46).

3. Edad. Otros valores reconocibles en la obra

En cuanto a la edad, se observa que los más jóvenes representan en grados distintos los valores asociados al idealismo, al ensueño y a la tradición —si bien esta es extranjera y se refiere al modo en que Oriente ha sabido cultivar “la perfección espiritual” (*La Farándula* 208) sin dejarse arrastrar por las fatalidades del progreso—; por otra parte, los personajes de mayor edad encarnan el materialismo, la realidad/vigilia y la vida mediocre asociada al progreso industrial.

En Laura caben todas las posibilidades, pues tiene la capacidad para dejarse llevar por su subconsciente y atender a aquellos deseos que emanan de su

³⁷ Míster Fog, al igual que don Cosme, sienten cariño por esta faceta de Laura “Laurita, yo querer a usted por ser un poco romántica” (28).

³⁸ Como expone Edmond Cros en *Literatura, ideología y sociedad*, “estos modelos de comportamiento, que convocan a los sujetos a la identificación, crean de igual modo expectativas de comportamiento; yo adopto tal actitud precisamente porque sé que es la que se espera de mí, víctima en esto de lo que podríamos llamar una interpretación ideológica” (75-76) y más adelante “Cada uno de nosotros pertenece, en un determinado momento de su vida, a una serie de sujetos colectivos [...]. Estos diferentes sujetos colectivos nos proponen, en el momento en que pasamos por ellos, sus valores y sus visiones del mundo a través de la materialización de las expresiones semióticas, gestuales o verbales, que los caracterizan [...]” (94-95).

interior. Incluso cuando su entorno no es favorable a su opinión, busca otras fuentes —como la lectura de *Viaje a Oriente* tras la fatídica noche de Difuntos.

Rafael reconoce ser infeliz pese a su buena situación económica y este hecho le sorprende tanto como que Laura entregue su corazón a un “señorito vulgar” (30). Este personaje es la antítesis de la protagonista: le falta el diálogo consigo mismo tal y como afirma en la conversación del acto segundo con Mister Fog “Devoro en silencio mi amargura” (30). Desconocedor de sus verdaderos deseos, pesan más los valores sociales sobre su forma de actuar y prefiere forzar la situación hacia la normalidad imperante. No se atreve a indagar en su interior porque si llegase a encontrar otro modo de ver el mundo tendría que asumir la posibilidad de que Laura se enamorase de alguien con una posición social más baja que ella, mientras que si elige el bando de las relaciones hegemónicas cabría la posibilidad de recuperarla. Asimismo, Azorín asumió este conflicto amoroso como un “pretexto”, pues “lo que la impulsa a marcharse es esa sugestión compleja y profunda” (*La Farándula* 209). El joven se escuda en el problema sentimental por lo que le resulta incapaz percibir las verdaderas pretensiones de Laura.

Por último, el fantasma de don Lorenzo joven funciona como síntesis entre ambas posturas. Después de haber mantenido una charla con el fantasma viejo, el cual dice habitar una “región serena en la que no hay deseos, afanes ni quimeras” (39), Laura desea escuchar todo lo que don Lorenzo joven le pueda decir acerca de la libertad, o en palabras del propio Azorín “[...] esta niña ingenua, esta niña candorosa, un poco romántica, que mira y vuelve a mirar el retrato, siente germinar en su cerebro la idea de hacer ella lo que antaño hizo su deudo” (*La Farándula* 208). Cuando observan el retrato, don Lorenzo y Laura mantienen la siguiente conversación:

L.JOVEN. — ¿Ves ese retrato?

LAURA. — Sí, es tu retrato.

L. JOVEN. — Mi retrato cuando yo era joven como tú.

LAURA. — Así me gustas tú a mí.

Don Lorenzo joven debería cumplir las expectativas de Laura en cuanto a modelo de comportamiento, ya que fue capaz de huir a Oriente (Calcuta) en su juventud para cumplir sus sueños. Sin embargo y para sorpresa de la protagonista,

este menciona el dinero como fuente de independencia, recoméndandole por último ser “varia, múltiple y contradictoria” (42).

Por otra parte, los personajes de mayor edad no presentan dudas en su comportamiento y se caracterizan por sostener la idea de que la felicidad se encuentra en los bienes materiales. Dorotea lo basa todo en el trabajo, fuente de dinero para adquirir las posesiones que tanto anhela. No obstante, ella permanece en casa intentando moldear el pensamiento de Laura, tema que abre la obra:

DOROTEA. — ¡La una, y tu padre sin venir!

LAURA. — Ya vendrá, mamá.

DOROTEA. — Vendrá sin haber logrado nada.

LAURA. — ¡Cuánto trabaja el pobre!

DOROTEA. — Y sus trabajos no tienen resultado ninguno.

LAURA. — Después de todo, no nos falta nada.

DOROTEA. — Pero podríamos vivir mejor de lo que vivimos.

LAURA. — Yo ya estoy resignada.

DOROTEA. — No; tú no te resignas. Tú desearías, como yo, vivir en una buena casa; tener comodidades; no sentir lo ahogos que sentimos nosotros.

Don Cosme también cree que sus vidas mejorarán de la misma forma. Al igual que su mujer, no hace nada por alcanzar esa situación y la lleva hacia el extremo de la pasividad al creer que la casualidad será el detonante que cambie sus vidas: el destino está escrito y no se puede hacer nada por cambiarlo (Capdevielle Herrero 13).

Míster Fog se presenta como partidario de lo material y del olvido de las ilusiones, usando el alcohol para evadirse de la realidad. Es un ejemplo para los que desean una vida como la suya, y el resto de personajes lo imitarán, incluso los secundarios Alejo y Paula. Optan por la falsa felicidad, la fe y las esperanzas sin fundamentos.

Por último, el fantasma de don Lorenzo viejo no tiene ningún deseo, rechaza todo, tanto lo material —ya que el dinero no lo ha hecho feliz— como las ilusiones —pues el miedo lo paraliza y prefiere tener la posibilidad de autoengañarse más adelante, cuando estas ya no puedan llevarse a cabo.

En el desenlace de la obra, Laura se somete a las prácticas que rigen la realidad y abandona los deseos de su subconsciente. El ideal conocido a través del ensueño encuentra un obstáculo en la sociedad, cuyos valores colectivos se manifiestan en la realidad o vigilia. Lejos de complementarse como han sugerido algunos especialistas, los valores enfrentados se encuentran en una situación de

desigualdad y dominio. Para la total comprensión de esta decisión, resulta necesario hacer un análisis de las relaciones entre los agentes que aparecen en la obra, así como del lugar que ocupa esta derrota dentro de la función social que Azorín asigna al teatro.

IV. ASPECTOS SOCIOLÓGICOS

1. Resolución de los conflictos y proyección de una nueva subjetividad

1.1. Habitus: destino, azar y evasión

Se ha expuesto en el capítulo anterior el dominio de la ideología representada por los personajes de mayor edad, asociada a la felicidad basada en el materialismo, la realidad o vigilia y a la vida inmersa en el progreso industrial. Esta es definitiva para el desenlace de la obra ya que pesa sobre la decisión de Laura de volver con Rafael justo cuando la joven se disponía a realizar sus deseos.

En el entorno de Laura se hallan ciertas prácticas y discursos que adquieren constancia y garantizan su conformidad. En la terminología propuesta por el sociólogo Pierre Bourdieu, serían prácticas y discursos que “tienden a aparecer como necesarias, naturales incluso, debido a que están en el origen de los principios [schèmes] de percepción y apreciación a través de los que son aprehendidas” (Bourdieu 93-94). Nos referimos al *habitus*, esto es, a cómo uno se ajusta al medio en el que desea ser incluido³⁹.

Bourdieu entendió por *habitus* una serie de estructuras internas de percepción, pensamiento y acción que tienen relativa autonomía y cambian con lentitud. La aplicación de esta noción en el estudio sociológico de la obra permite precisar los usos y juicios que merman las aspiraciones de Laura. Es decir, posibilita el conocimiento de aquello que sustenta la ideología dominante.

Estos usos a los que se hace referencia se advierten en el texto a través de los parlamentos de los personajes como Cosme, Dorotea, Mister Fog o el

³⁹ “es lo que permite habitar las instituciones” (99).

fantasma de don Lorenzo viejo (representantes de los valores dominantes). Entre los pensamientos que estructuran las prácticas de los personajes/agentes, destacan la creencia en el destino, el azar y la conformidad que encuentra soporte en estos.

COSME. — Escuchad lo que os voy a decir... Cada hombre, al venir al mundo, tiene trazado el círculo de su vida. En diapasón que no sabemos dónde está —en el infinito—, se ha dado el tono a nuestra personalidad. Crecemos; las esperanzas hinchán nuestro corazón. Nuestra vida se va deslizando poco a poco, y el círculo de nuestra medianía no se rompe. No podemos romperlo; todo conspira, desde el diapasón sobre que hemos sido formados en la eternidad, para que ese tono mediocre se mantenga. Y los días se van sucediendo... Y llega la vejez (5).

Para el padre de Laura, este “círculo mediocre” de lo posible, lo imaginable, solo puede ser roto por la casualidad: “La casualidad existe. Y yo creo en ese elemento revolucionario. Por lo menos... el creer en él me sirve de consuelo. (...) ¿No ha venido carta hoy? Vendrá. ¿No ha llamado a nuestra puerta ningún personaje misterioso? Llamará” (6). Se podría pensar que Azorín apuesta por este modelo de conformidad con el destino si interpretamos que la carta se corresponde con la herencia y el señor misterioso es Míster Fog, pero ni el patrimonio de don Lorenzo ni la llegada del inglés cambian la dicha de la familia.

Las condiciones de existencia de cada clase imponen maneras de clasificar y desear lo necesario. Tanto los personajes con una posición económica más elevada —Míster Fog y don Lorenzo—, como aquellos que desean alcanzar ese poder adquisitivo —Cosme y Dorotea— asumen de forma ineludible una serie de situaciones que los hace infelices. En el caso de la familia Rasura, los requisitos que permiten gozar del poder económico son concretados en la herencia en forma de una serie de condiciones cuyo cumplimiento traerá desasosiego a la casa. Así, la evasión de los deseos ajenos a lo relativo con el dinero (29) es una práctica que estructura las vidas de los personajes desde la entrada de Míster Fog en la casa⁴⁰. En el segundo acto se observa que el consumo de alcohol como lenitivo se ha ido convirtiendo en un hábito:

ALEJO. — ¿Brandy?

PAULA. — Venga brandy. (*Se sirven sendas copas.*)

ALEJO. — ¿Has visto a los señores como que han entrado antes a tomarse una copa?

PAULA. — La centésima del día.

⁴⁰ “El maleficio es el que ha metido en esta casa el míster ese con su afición al brandy” (31).

ALEJO. — No pueden echarnos en cara nada a nosotros.

PAULA. — ¡Pobres señores! Todo el día bebiendo (22).

La imposibilidad de un amor entre personas de diferente estatus social también está presente y marcará la determinación de Laura. Míster Fog acusa a Paula de alcahueta, pero los dos criados creen que este tipo de relación es legítima y la defienden. Cabe destacar que están situados social y económicamente por debajo de los personajes que defienden la idea contraria, por lo que sus esquemas de percepción en este tema resultan distintos.

MÍSTER. — Tú ser la... ¿Cómo se dice? La confidenta... No, no, otra cosa más castiza, más respetable... (...) Tú ir y venir de la señorita a ese señorito; tú llevar recados, tú llevar cartas.

PAULA. — ¿Qué señorito?

MÍSTER. — El señorito que hace el amor a la señorita.

PAULA. — ¿Y qué culpa tengo yo de que el señorito esté enamorado de la señorita Laura?

MÍSTER. — ¿Y ella estar enamorada de él?

PAULA. — ¿Es que una mujer rica no puede estar enamorada de un pobre?

ALEJO. — Ese señorito es un joven decente. ¡Vaya que sí! Tan decente como el que más. ¿Que no tiene posición? ¿Y eso, qué? ¿Es que todos los que tienen dinero lo han tenido antes de tenerlo? Que vaya don Rafael, que es rico, a enamorar a una modistilla (23-24).

Dorotea también alude al conflicto si bien no llega a abordarlo claramente cambiando de tema. Se refiere al enamorado de Laura como “pelafustán” (25), término con el que apunta a su posición social, de lo que se deduce que su actitud es la misma que la de Míster Fog. Igualmente lo manifiesta Rafael “¿No sabe usted que Laura está enamorada, perdidamente enamorada, de un señorito vulgar?” (30). Esta práctica referente a la clase social adquirida básicamente en la familia es producto de una percepción entendida como objetiva, natural o necesaria que permite asimilar de forma inmediata las diferentes condiciones de las clases sociales.

1.2. Proyección y fracaso de la nueva subjetividad

En la obra se dan una serie de discordancias entre las condiciones objetivas expuestas en el apartado anterior (el *habitus*) y las aspiraciones personales de Laura. En el siguiente diálogo se observan las tensiones citadas a lo largo del trabajo de forma que quedan expuestas las posiciones encontradas:

RAFAEL. — ¿En qué piensa usted, Laurita?

LAURA. — En lo infinito.

RAFAEL. — ¿Nada más?

LAURA. — Y en la lejanía.

RAFAEL. — ¿En ninguna otra cosa?

LAURA. — En un deseo eterno.

RAFAEL. — ¿No piensa usted en otra cosa?

LAURA. — Infinito, lejanía, deseo eterno...

(...)

RAFAEL. — Laurita, no esté usted tan pensativa.

LAURA. — ¿No quiere usted que piense?

RAFAEL. — Quiero que esté usted un poquito risueña.

LAURA. — ¿Risueña, cuando todos están tristes?

(...)

RAFAEL. — Laurita, ¿sigue usted con sus ensueños?

LAURA. — Soñar es vivir.

RAFAEL. — ¿Soñar en cosas bonitas?

LAURA. — Soñar en lo que no hemos visto nunca.

RAFAEL. — ¿Y si esas cosas que no se han visto nunca son tristes?

LAURA. — La tristeza es mejor que la alegría. (...) Porque cuando estamos tristes, lo desdennamos todo (33-35).

A través de esta conversación se deja ver el mundo interior de Laura, esa realidad interior de la que hablaba Azorín: el mundo del ensueño y los deseos. La percepción de la realidad de la joven se presenta como contraria a la vigente⁴¹ y tiene la capacidad de desestimar los valores dominantes. Sin embargo termina interiorizando lo social y las estructuras objetivas acaban por coincidir con las subjetivas.

Azorín estuvo interesado en la temática feminista como así lo dejan ver artículos como «Feminismo en el teatro» (*La Farándula* 141). En él recoge nombres de autores y obras cuya temática principal son las “inquietudes y anhelos

⁴¹ En el diálogo anteriormente citado se expone de forma resumida la preferencia de Laura por lo infinito, lo desconocido y la lejanía frente al mundo anodino en el que vive. Apuesta por un deseo eterno, esto es, que no se agote con la edad, fruto de conocer sus intereses y anteponerlos a las normas sociales imperantes. Para ello, está dispuesta a no ser feliz bajo dichas prácticas, pues son valores que desprecia.

femeninos” como *La mujer sola* de Brieux o *Teresa* de Clarín (141), para centrarse después en *La Révolte* de Villiers de L’Isle Adam. Los comentarios que hizo sobre este drama resultan de especial interés para comprender el desenlace de *Brandy, mucho brandy* y la intención de la propia obra. El drama del simbolista francés comienza con una escena en la que los protagonistas —un matrimonio— ponen en situación al público a través de la cuestión económica, al igual que ocurría en *Brandy, mucho brandy*. El marido es retratado como “bonachón, llano, pacífico; es un hombre como millones de hombres. No puede comprender nada que caiga fuera de su ordinario —gris y mediocre— carril” (144). Para Azorín, aquí reside el gran acierto de Villiers: no inspira antipatía, por lo que el conflicto reside en otro nivel, en el de la espiritualidad y el idealismo que presenta Isabel —su esposa—, quien enuncia su deseo de separarse de él. En palabras de nuestro autor “en la escala de la realidad, ante el problema de la vida, se halla en un plano superior, *espiritualmente*, al de su marido” (145). El personaje femenino se eleva por encima de la realidad conocida para formar otra, tal y como se aprecia también en el diálogo entre Rafael y Laura citado al inicio de este apartado. Este mundo interior de los personajes femeninos responde a la necesidad que veía Azorín de buscar esa otra realidad más sutil y relacionada con la inteligencia, que no se corresponde con la materialidad cotidiana.

Al igual que Laura, Isabel se marcha. Pero pasado un tiempo “abre la puerta y aparece otra vez Isabel. La esposa ha querido huir y no ha podido. Su orientación espiritual, su energía íntima, habían cambiado durante los años de matrimonio” (146). La misma situación se da en *Brandy, mucho brandy*:

Se marcha LAURA. RAFAEL la ve alejarse en la oscuridad desde la puerta que da al jardín. Después permanece un momento pensativo, con la cabeza inclinada. Se dirige a la puerta del comedor para marcharse. Y aparece silenciosamente LAURA en la puerta por donde se marchó. De repente, como por un aviso telepático RAFAEL se vuelve y la ve. Con lentitud se dirige hacia ella y la coge delicadamente entre sus brazos; LAURA, inerte, anonadada, gemebunda, apoya su cabeza en el hombro de RAFAEL (47).

Podemos aplicar entonces la opinión que Azorín expresó acerca de *La Révolte*, y es que a través de “esta vuelta de Isabel, en esta fatalidad, en esta ahogamiento del yo antiguo por el yo nuevo” (146) se llega a la misma resolución: la conformidad de la mujer.

V. CONCLUSIONES

Si consideramos el marco teórico en el que se movió nuestro autor y su propuesta dramática, *Brandy, mucho brandy* puede ser calificada de obra surrealista. Lo más relevante en esta cuestión es la temática onírica y la representación del subconsciente en escena, así como el interés por llegar a un conocimiento de la realidad a través de los sueños. Esta denominación hace referencia tanto a la escenografía —en la que destaca el innovador uso del cuadro de luces— como al contenido, donde podemos emplear también la etiqueta de ‘teatro concéntrico’ que el propio Azorín utilizó para referirse a la exposición de las ideas y el mundo interior que aquí manifiestan el ahogamiento del yo de la sociedad materialista posterior a la I Guerra Mundial⁴².

Martínez Ruiz propuso como pilar básico de su teatro el diálogo. Este elemento privilegiado al que se encuentra asociado el estilo, logra un equilibrio entre elementos renovadores y tradicionales fruto del estudio de autores de la tradición nacional combinado con un amplio conocimiento de las novedades dramáticas europeas de la época que su papel como traductor y teórico le otorgó. Otras piezas fundamentales en su teatro como la importancia creadora del director de escena y los actores o la concepción dramática de ‘obra total o completa’, lo sitúan como uno de los escritores más significativos en el desarrollo del teatro español.

Asimismo, la denominación de ‘sainete’ que Azorín utilizó para referirse a la obra favoreció, junto al consenso entre tradición y progreso mencionado anteriormente, una interpretación de la pieza como síntesis de valores opuestos en la que no existe el conflicto para predominar finalmente una visión de conformidad. Sin embargo, esta contradicción podría atribuirse a un gusto por lo paradójico dentro del teatro surrealista. Así lo ha expuesto Blanco Dávila con respecto a *Sinrazón* y su designación como ‘juguete trágico’⁴³, idea que se podría aplicar también al caso que nos ocupa.

⁴² González Gómez recoge como características e intenciones del teatro surrealista estas y otras propiedades: “comportamientos que testimonian a ambivalencia do soño; (...) humor; ironía; (...) irrupción do marabilloso; teatro en certa medida máis vocal que escénico” para destacar también la “renovación do tipo de actor (actor que é á vez autor)” (90). Esta serie de elementos están presentes tanto en la teoría dramática de Azorín como en el caso de estudio concreto.

⁴³ “Así pues, al elegir esta modalidad dramática del juguete, Sánchez Mejías anuncia que la obra ha de ser inevitablemente corta, liviana, intrascendente (...). Pero también, al añadirle el

Por otra parte, la exposición dialéctica de los aspectos ideológicos que *Brandy, mucho brandy* presenta, controlados por un sistema dominante, no se corresponde con una preferencia hacia la resignación. Para esta lectura es preciso el apoyo teórico de los ensayos que Azorín publicó en fechas próximas a su estreno, en los que la función social de su teatro queda claramente formulada. En «El teatro futuro» (1926), artículo publicado en *ABC*, Azorín afirma: “Acomodémonos a la realidad; no hay otro remedio” (*Ante las candilejas*, 111). Aunque esta declaración podría entenderse como justificación del conformismo, nuestro autor trató de proponer un teatro donde apareciesen reflejadas las características de la sociedad de la que formaba parte y escapar así de un vanguardismo elitista que no plantease cuestiones cotidianas. Para Martínez Ruiz, las revoluciones política, social y artística deben transcurrir de forma paralela e interconectada, esto es, “habría que cambiar la sociedad para cambiar el teatro” (*Ante las candilejas* 107). Esto explica que en el aspecto formal se hallen avances propuestos por los movimientos vanguardistas —recogidos también en su teoría dramática— y que al mismo tiempo el contenido no evite conductas inmovilistas, pues “el teatro, reflejo de la sociedad en que se desenvuelve, puede y debe vincularse a los principios en los que se sustenta esa sociedad” (*Ante las candilejas* 48).

Fuera del conformismo y la resignación posteriores, se advierte en esta obra al Azorín comprometido que encontró en el surrealismo la estética adecuada en la que compaginar las prácticas que sustentan la ideología dominante y aquellas nuevas subjetividades —para las que se sirve de las inquietudes y anhelos de personajes femeninos— que no llegan a realizarse debido a los obstáculos que en la propia sociedad encuentra.

calificativo trágico, trastoca el motivo cómico y vuelve paradójico el subgénero, porque si en la forma ha de ser breve y ligera, el asunto le dará una dimensión casi grotesca a su totalidad expresiva.” (348).

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín. *Ante las candilejas*. Zaragoza: Librería General, 1947.
- . *Brandy, mucho brandy*. Barcelona: Cisne, 1936.
- . *Escena y sala*. Zaragoza: Librería General, 1947.
- . *La farándula*. Zaragoza: Librería General, 1945.
- . *Obras completas*. Vol. 1. Ed. Ángel Cruz Rueda. Madrid: Aguilar, 1975.
- Basalisco, Lucio. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en Madrid 6-11 de julio de 1998*. Coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro. Vol. 2 Madrid: Castalia, 2000, págs. 86-93.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.
- Capdevielle Herrero, Ernesto. "Teatro poético contemporáneo: temas y lenguaje de la obra de «Azorín» y Pedro Salinas." Tesis defendida en el Departamento de Filología Española II de la Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.
- Díez Mediavilla, Antonio. *Tras la huella de Azorín: el teatro español en el último tercio del siglo XIX*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1991.
- Fernández Ladrón de Guevara, Miguel Ángel. "El teatro de Azorín." Tesis defendida en el Departamento de Filología Española II de la Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- González Gómez, Xesús. *Teatro e surrealismo*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1999.
- Grande Rosales, María Ángeles. *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Nuevo Siglo, 1997.
- Huerta Calvo, Javier. *Historia del teatro español*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 2003.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- López García, Pedro Ignacio. "Azorín y las vanguardias (su recepción de lo nuevo: 1923-1936)." Tesis defendida en el Departamento de Filología Española II de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. "Azorín y la sensibilidad simbolista." *Anales de literatura española*, 15 (2002): 123-138.
- Muñoz-Alonso López, Agustín. *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia, 2003.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1986.