

Denis Vigneron
(Université d'Artois)

AZORÍN, TRADUCTOR DEL TEATRO DE LA MODERNIDAD EN *EL DOCTOR FRÉGOLI O LA COMEDIA DE LA FELICIDAD*

Fecha de recepción: 30.12.2016 **Fecha de aceptación:** 01.05.2017

Resumen: La obra *El Doctor Frégoli o La comedia de la felicidad* que publica Azorín en 1928 es una adaptación (¿libre o fiel?) de una obra rusa de Nicolas Evreinov que, bajo el aspecto anodino de una comedia, contiene toda una reflexión sobre lo propio de la escritura teatral, la construcción de los personajes, la ilusión escénica, el libre albedrío. Divididos entre la mentira halagüeña y la verdad amarga, los personajes –a la manera de los de Pirandello que van construyéndose a medida que se escribe la obra– se refugian en la ilusión de la felicidad. Este artículo se centra en las condiciones de la modernidad y renovación del teatro deseada por el autor español José Martínez Ruiz *Azorín* entre los años 1926-1930. Respondiendo a un proyecto global que toma en cuenta tanto la escritura teatral como la puesta en escena, el papel de los actores o las luces, la obra *El Doctor Frégoli o La comedia de la felicidad* constituye un ejemplo, hoy olvidado, de lo que fue el teatro surrealista, mezclando teatro y teatro de la vida, y de su impronta en la creación actual.

Palabras claves: Azorín, Nicolas Evreinov, teatro español, vanguardia, surrealismo

Title: Azorín, Translator of the Theatre of Modernity in *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*

Abstract: The piece *El Doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*, which Azorín published in 1928, is an adaptation (free or faithful?) of a play by the Russian writer Nicolai Evreinov, which beneath the trivial aspect of being a comedy offers a complete reflexion on the process of writing plays, creation of characters, scenic illusion and free will. Divided between the promising lie and the bitter truth, the characters – just like with Pirandello where they create themselves while the play is being written – take refuge to the illusion of happiness. This article focuses on the conditions of modernity and the renovation of the theatre the way the Spanish playwright José Martínez Ruiz *Azorín* wanted it in the years between 1926 and 1930. In response to a global project which takes into account both the writing of plays and their being put on stage, the role of the actors as well as the lighting, the play *El Doctor Frégoli o La comedia de la felicidad* is an example, today forgotten, of what actually was a surrealist theatre, mixing theatre and theatre of life, and the strong impact it has on what is being created today.

Key words: Azorín, Nicolai Evreinov, Spanish theatre, avant-garde, surrealism

La obra *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad* llega al panorama teatral español en 1928 y, pese a una mala acogida de la crítica –reacción típica frente a una modernidad que va a menudo más allá de lo que puede aceptar/entender el público– confirma la adhesión de Azorín a la vanguardia europea. Consciente –como muchos intelectuales de su generación– de la necesidad de renovar el género dramático tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, tal y como lo escribe en su *Autocrítica* publicada en *ABC* el 17 de marzo de 1927, Azorín propugna la introducción en España del surrealismo y desarrolla a lo largo de una amplia campaña de prensa sus ideas para la invención de un teatro nuevo que preconice resueltamente un cambio radical e implante el teatro vanguardista. Además de su deseo de mostrar al público todo lo que contribuya a su renovación cultural, Azorín propone una amplia reflexión sobre todos los aspectos de la creación teatral: escritura, representación, puesta en escena, juego de actores, decorado, luces y acondicionamiento de los teatros. A través de sus artículos, podemos observar su gran ahínco no solo en explicar las razones de la crisis teatral sino también en encontrar soluciones para fomentar la imaginación creadora tal y como ya lo hacían en aquellos tiempos autores de la talla de García Lorca, Alberti, Bergamín, Sánchez Mejías, Rivas Cherif, etc.¹:

La imaginación lo es todo. Por falta de imaginación decaen, perecen también los periódicos de Madrid, ¡Qué crisis la de la prensa periodística! Análoga a la del teatro. ¡Imaginación, imaginación! ¿Cómo la procuraremos? ¡Ah, eso ya es cuestión más honda! Es cuestión de educación pública; es el problema de las humanidades. Sin humanidades no hay imaginación. Y véase cómo la crisis teatral, en último término, no es sino la crisis de las humanidades, de la educación y de la instrucción. (Azorín 2012: 473-474)

La reivindicación de la imaginación por parte de Azorín va mucho más allá del mero hastío que le produce la creación escénica del momento. De hecho, aspira a desbaratar todos los convencionalismos a los que los teatros han acostumbrado al público:

El público, a lo largo de treinta años, ha ido afinándose en sus gustos, ha ido haciéndose más exigente. Y a medida que el público se afinaba, los autores –en sentido contrario– iban aplebeyándose, avulgarándose. La literatura dramática se industrializaba; los autores tendían a ganar dinero. Para ganar dinero –pensaban ellos, ingenuamente–, lo que procedía era halagar los instintos bajos, groseros, del público. Y durante los últimos quince años, especialmente, hemos estado presenciando en Madrid –como digo– este espectáculo extraño, pintoresco absurdo, extravagante: el público

¹ Es de notar, sin embargo, la trayectoria solitaria de Azorín, como lo muestra Christian Manso: “Es más, nunca Azorín formó un grupo, nunca se incorporó a un grupo con objeto de experimentar la escritura automática, los sueños hipnóticos, etc.; su experiencia de *surrealista* –paradójicamente– es la de un ser aislado, de un hombre solo, aun cuando en España, en Madrid precisamente, jóvenes como Lorca, Alberti, Buñuel, Dalí, que cultivan una fuerte amistad y que forman un a modo de grupo reducido, sensibilizados al surrealismo en la Residencia de Estudiantes, ese foco por excelencia de efervescencia y ebullición creadoras y espacio de intercambios intensos y fructíferos, empiezan cada cual con una forma particular, a manifestar su adhesión a las ideas surrealistas” (Manso 1987: 209).

pidiendo finura y arte en el teatro, y los autores dándole bazofia indigesta y grosera. El resultado –después de lo dicho arriba– había de ser fatal, lógico: el público huye de unos teatros en donde, durante tres horas de suplicio, se le ofrece –a precios elevados– un espectáculo aburrido, gris, tosco y soez (exceptúo, naturalmente, las obras de unos pocos autores, estimables, nobles, dignos de loa y aplauso). El público se aburre en los teatros; el público está hartado de ver una misma cosa en todos los teatros. “¡No hay obras!”, gritan los empresarios. “¡No hay obras!”, repiten desolados. Y es verdad: no hay obras... y tienen a su disposición un caudal enorme, formidable, de obras. Lo que no hay es imaginación. (472-473)

Contra los convencionalismos Azorín propone que se ensanche el teatro y que la libertad vuelva a ser el motor de la imaginación y de la creación. Su credo se basa, obviamente, en el surrealismo de André Breton, para quien no hay otra manera de llegar a conocerse a sí mismo sino a través del onirismo y de la imaginación. Así pues, Azorín defiende esta idea de libertad en sus escritos. ¿Qué quiere él sino –tal y como lo escribe en *Superrealismo*– “la autonomía de las palabras; la libertad de las palabras cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. [...] No tener miedo a liberrar palabras” (2000: 23)? Libertad, audacia, anticonformismo: he aquí los elementos paradigmáticos de la vanguardia. Azorín desea renovar el teatro y, fiel a los preceptos de todos los creadores vanguardistas, propugna que se añada fantasía al mismo. Un artículo publicado en *La Prensa* en mayo de 1926 es muy interesante para entender cómo el autor asume la transición del realismo a algo mucho más innovador que aún no nombra como surrealismo. Cuando escribe que “[e]l reinado del realismo en la literatura dramática, se acaba. Hace falta un poco de fantasía” (2012: 477), muestra no solo la caducidad de un modelo sino la orientación a seguir. Fantasía es más que una palabra, es el concepto de la novedad teatral. Y Azorín precisa: “Fantasía quiere decir, en suma, irrealidad. Rompamos los antiguos cánones. No sólo existe una técnica dramática anticuada, arcaica, cansada, sino también toda una ideología que es preciso desechar” (477).

En este artículo de mayo de 1926, el autor revela una personalidad muy moderna y preocupada por las inquietudes vanguardistas y todas las correspondencias entre las nuevas formas de expresión artística como el cine que acaba de irrumpir en el panorama cultural, siendo este nuevo lenguaje para él un modelo a seguir para entender el papel que puede desempeñar la fantasía en la creación: “Cada vez la producción dramática es más intensa, y cada vez son más agudos los lamentos de toda la grey teatral. Y es que, en tanto que en el cinematógrafo se cultiva intensamente la fantasía, en el teatro permanecemos sujetos a la gleba de la tradición” (477).

Hay que romper y acabar con esta tradición falsamente cómoda. Ser vanguardista es para él inventar, o sea, desviarse de la realidad para encontrar otra, y el teatro es para él el medio idóneo para revelar y divulgar su propio programa estético. También porque es el medio que más renovación necesita para contribuir a una mayor europeización de la cultura española. Azorín no solo se conforma con diagnosticar el retraso de la creación dramática sino que impone realmente con sus experiencias una revolución. Renovar el teatro significa ante todo para él renovar la cultura, y así lo escribe en *La Prensa* en julio de 1926:

En la novela y en poesía, lo moderno, lo verdaderamente selecto, es también una excepción. Pero, mientras en la novela y en la poesía la falta de cultura es menos perceptible, en el teatro –manifestación literaria, clamorosa, tangible– es evidentiísima, manifiesta. Y esta tonalidad de la literatura dramática se refleja en todo: en el arte del actor, en el decorado, en la producción literaria. Y en tanto que en el resto de Europa marcha por determinados derroteros, a grandes pasos, en España, a causa de este defecto de cultura general, camina lentamente, a considerable distancia de los otros teatros europeos. (2012: 480)

Moderno, selecto, excepción: son tres palabras que caracterizan la entelequia de la inquietud vanguardista de Azorín, y que a partir de 1926, con la publicación de su obra *Old Spain!*, van a traducir todas sus intenciones.

El artículo *Autocrítica*, que sirve de prólogo a la obra *Brandy, mucho brandy*, proporciona un buen compendio de las ideas que rigen su proyecto experimental de renovación. Azorín declara allí: “El teatro de ahora es superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad” (*ABC*: 17/03/1927). La nueva vanguardia teatral exige precisamente un cambio en este sentido, huyendo de la realidad imperante hasta entonces en la mayoría de los autores. El ideal de la vanguardia queda resumido así: para él, la ruptura de la mimesis –lo que tan bien definió Ortega en *La deshumanización del arte* en 1925– corresponde con los principios del surrealismo. Y Azorín asume perfectamente este legado, mencionándolo en una entrevista para *ABC* el 21 de marzo de 1927 (cf. Manso 2013: 103) y explícitamente en el epígrafe que encabeza la obra de 1927, *Brandy, mucho brandy*: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l’on peut ainsi dire” (André Breton, *Manifeste du surréalisme*)².

La referida obra independiza la creación teatral de todos los convencionalismos, y en la producción dramática azoriniana ocupa un lugar determinante del cual el mismo autor era ya consciente, como lo afirman estos comentarios pronunciados en una conferencia para el periódico madrileño *La Nación* el 23 de marzo de 1927 y recogidos en *La farándula*: “En España nos encontramos con un periodo de transición, periodo de honda desorientación. [...] La fórmula dramática que se ha venido usando durante los últimos veinte años, y que ha producido un teatro considerable, digno de atención y de admiración, está gastada” (1945: 197-219).

En la historia del teatro español, Azorín inicia entre los años 1926 y 1930 (fechas que enmarcan la casi totalidad de su producción dramática) el proceso de la renovación del género. Publica unas obras abiertamente demoleadoras y fieles a las nuevas corrientes que aparecen en Europa: el simbolismo, el surrealismo, el expresionismo, etc. Se trata de una ruptura con el realismo, siendo el surrealismo la tendencia que más le interesa. Así lo proclama Azorín cuando defiende el teatro antirrealista como “superación de la realidad” (Diez Mediavilla 1993: 156), lo que está en sintonía con la reflexión de Ortega:

² Este epígrafe no aparece en ediciones posteriores.

Lo importante no es que el artista coincida con la realidad, sino que coincida con su obra. Lo importante es que el lienzo o la página no nos presenten sólo la máscara de las cosas, su apariencia fugitiva, la mueca insulsa que nos hacen al pasar por delante de nosotros, sino que traigan, por decirlo así, escrita en la frente su genealogía, y de un golpe percibamos su fisonomía y su génesis. (1987b: 329)

Esto significa que a partir de ahora el teatro debe ser diferente y centrarse en otros aspectos más que en el mero texto teatral. La reforma del teatro, como lo resume el estudioso Francisco Ruiz Ramón, debe considerar tanto “la temática y la técnica de la obra dramática, [como] la estructura total del espectáculo teatral: decorados, luminotecnia, montaje, actuación” (1995: 162). No es de extrañar, pues, que Azorín sienta con tanto fervor la necesidad de una renovación cuya esencia encuentra en el surrealismo francés de André Breton, como lo muestra con entusiasmo Christian Manso en el prólogo de su traducción al francés de la obra de 1929, *Superrealismo*, en que Azorín desarrolla, liberando las palabras, su novedoso proyecto estético:

En France, le surréalisme arrive à maturation avec la publication du *Manifeste*. Azorín, qui n’a pas cessé de se tenir informé de la production des lettres françaises dans toute leur diversité, se lance, tout seul, dans l’aventure surréaliste. Il devient rapidement un propagandiste en même temps qu’un divulgateur du surréalisme en Espagne. Lui, qui n’avait que fort peu abordé la scène jusqu’alors, écrit avec enthousiasme et ferveur des pièces d’essence surréaliste et les fait représenter, au grand scandale de la critique et d’un public qui lui était acquis. (Manso 1989: 15)

Dicho de otra manera, se trata de romper el inmovilismo y abrir nuevos cauces para la escena española. Azorín, cuya curiosidad intelectual sigue siendo notable en su madurez tal y como corresponde a un académico de prestigio, se empapa realmente de todo lo que puede llegar a su conocimiento desde el resto de Europa. Maeterlinck, Pirandello, Pitoëff, Cocteau, Pellerin, Meyerhold, Gaston Baty, y también Lenormand, Gantillon, Bernard, Romain, Sutton Vane y Evreinov suscitan en Azorín un verdadero interés que aparece en varios de sus textos y que hacen de él un autor ecuménico, con el universalismo que la palabra conlleva.

Así pues, uno de los objetivos de este artículo es mostrar cómo Azorín se apodera del gran éxito parisino titulado *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*, del autor ruso Nicolas Evreinov (1879-1953), y la adapta al castellano para aportar al público madrileño las nuevas tendencias de las artes escénicas en el resto de Europa, lo que revela no solo la intención pedagógica de Azorín, sino también su voluntad estética de estimular la imaginación creadora. Ya en un artículo de *ABC* del 12 de enero de 1926, el autor anuncia con indirectas su intención de presentar al público español el trabajo del ruso:

Nicolas Evreinov ha introducido en la representación de comedias antiguas españolas una variante original. Evreinov es un gran admirador de España. Con Shaw, con Pirandello, con Lenormand representa hoy Evreinov lo que podríamos llamar el “teatro europeo”. [...] Nicolas Evreinov vendría con gusto a España a poner en escena obras

de Lope, de Calderón, según su manera. ¡No habrá nadie que pueda satisfacer los deseos del gran autor y director de escena! El amor a las cosas de España ¿no será tan intenso en algunos corazones que haga realizarse este ensueño? (1947: 20-21)

Azorín admira a Nicolas Evreinov, comulgando decididamente con su programa educativo y estético. Este escritor, músico, director de escena de teatro y ópera, teórico e historiador del teatro, a principios del siglo desempeña un papel importante en el contexto de la vanguardia rusa. Hijo de una pianista francesa, Valentine de Grandmaison, y de un aristócrata ruso, alumno de los compositores Rimski-Korsakov y Alexandre Glazounov, amigo de Sergueï Prokofiev (cf. Moisson-Franckhauser 1981), Nicolas Evreinov es considerado como un renovador del género teatral no solo ruso sino también europeo. En un libro que aparecerá en su versión francesa en 1930, *Le théâtre dans la vie*, Nicolas Evreinov desarrolla sus nuevas teorías para el género. En sintonía con las observaciones de sus contemporáneos, el autor ruso aboga por un retorno a lo esencial del arte escénico, a los verdaderos principios de la teatralidad, lo que significa para él romper con el realismo a todas luces aburrido, así como con “el ideal meticuloso de la puesta en escena fotográfica” (1930: viii).

Es la idea general compartida, a principios del siglo XX, entre los renovadores del teatro, que tienen el deseo de “pulverizar la tradición” (Azorín 1947: 55) y las concepciones miméticas y fotográficas del arte. El teatro nuevo, llamado ahora simbolista, desarrolla nuevas características que, según Serge Salaün, incluyen los universos atemporales, irracionales u oníricos, espacios difíciles de identificar, personajes irreales (Arlequín, Colombina, personajes de la Commedia dell’arte) o un Eros intenso asociado a impulsos metafísicos alrededor de la Muerte, de la Vida, del Amor (2011: 61).

Deseoso de difundir estos principios que representan una verdadera novedad, Nicolas Evreinov participa en 1907 en Moscú en la fundación del “Starinnyi teatr” (Teatro antiguo), que se aplica a poner en escena un nuevo teatro acorde con el simbolismo –movimiento intelectual, artístico y poético muy activo en Rusia– y también con los aportes teóricos del dramaturgo Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Evreinov aboga en realidad por lo que él llama el realismo escénico (1930: 154). A partir de entonces se tratará en teatro de solicitar la intuición del público.

El programa del *Teatro antiguo* consistió desde sus orígenes en continuar con la tradición del teatro europeo para “redescubrir el secreto de una teatralidad apasionante, íntimamente ligada a la vida social” (1930: viii). Evreinov alude primero a Erasmo, cuando, en pleno renacimiento, el pensador de Rotterdam define la vida humana como una representación continua en que todo pasa bajo distintas máscaras y en que cada uno desempeña un papel (48). El escritor ruso busca, pues, en el planteamiento de Erasmo la inspiración de su teoría del arte en la vida, de la teatralización de la vida y de lo que él llama el *teatro para sí*. Pero más que el pensamiento del filósofo, le llama la atención el proyecto dramático del teatro londinense, The Globe Theater, donde fueron creadas la mayoría de las obras de Shakespeare. La inscripción en la fachada del edificio “Totus Mundus Agit Histrionem”, es decir, “el mundo entero es un teatro”, hace eco para él de estas palabras de Shakespeare sobre la identidad de la vida y del teatro en su drama *A vuestro gusto*: “El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simple-

mente comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo representa muchos papeles” (49).

Si Erasmo y Shakespeare son, de alguna manera, el punto de partida de la reflexión estética de Evreinov, es en Cervantes, o mejor dicho en don Quijote –que representa para él la “protesta sincera y calurosa contra la agresiva realidad” (91)– donde encuentra un parangón del *teatro para sí*. Don Quijote es para él un modelo del ser no-realista en medio de las realidades, y Evreinov sigue escribiendo que el personaje inventado por Cervantes es “la más completa expresión de la vocación natural por el hombre” (97). En este propósito de remontarse a los orígenes del teatro europeo el autor ruso considera el teatro español como de máximo interés. Si bien es verdad que él hace un distingo entre el “teatro para sí” de Cervantes y el “teatro para los demás” de Lope de Vega, España representa para Evreinov el país del teatro con una “historia ultra-teatral” (108). Los autores clásicos españoles Lope de Vega y Calderón son para él, además de los mayores autores dramáticos del siglo XVII, el modelo de una renunciación al mundo dictada por un instinto de transformación que no es sino una teatralidad disfrazada (108). Esta idea la defiende también Azorín cuando escribe respecto al nuevo teatro francés que se da en las salas parisinas en aquellos años:

Los directores de compañía, en Francia; los directores de teatros modernísimos, “literarios”, practican, sin saberlo, el procedimiento clásico español. Y hay algo más significativo todavía. Y es que la tendencia predominante en el teatro moderno francés es esa de los cuadros rápidos, breves, escuetos. El antiguo teatro español, acabamos de decirlo, es eso mismo precisamente; cada acto o jornada lo componen dos o más cuadros. (Azorín 1947: 96)

Además del teatro español, popularizado –como lo recuerda Evreinov– por la actriz del siglo XVII: Francisca Baltasara, el teatro francés del siglo XVIII es otro ejemplo del *teatro para sí* en que la “rivalidad entre la estilización teatral de la vida, por una parte, y del escenario, por otra” (Evreinov 1930: 108), hace imposible identificar cuál de las dos es más real. La originalidad defendida tanto por Evreinov como por Azorín radica en la redefinición (no se trata de ruptura) de las unidades teatrales: tiempo, lugar, acción. La yuxtaposición de cuadros rápidos y encadenados crea, dentro de la misma ilusión, más verosimilitud.

No es de extrañar, pues, que desde los inicios del Teatro antiguo moscovita Evreinov se haya empeñado en promover tanto el teatro francés como el teatro español. La temporada teatral 1911-1912 la dedica Moscú al Siglo de Oro, detalle que no es solo anecdótico, sino que refleja bien las inquietudes estéticas de una élite intelectual europea que comparte los mismos ideales. En nuestro ámbito del hispanismo, es poco frecuente observar la recepción en Rusia de la creación española, y Evreinov, gracias a la traducción de Azorín, es el ejemplo del vínculo real que existió entre los dos países en tiempo de las vanguardias artísticas. En Madrid, por ejemplo, su puesta en escena en 1930 de la ópera *Rouslan y Ludmila* de Glinka, según un poema de Pouchkin, fue un éxito, y se sabe también que proyectó, sin llegar a estrenarse, una puesta en escena para el Liceo de Barcelona de la ópera de Prokofiev, *El amor de las tres naranjas* (Moisson-Franckhauser 1981: 35).

El 20 de febrero de 1921 Nicolas Evreinov presenta al público moscovita del nuevo Teatro de la Comedia Libre, que dirigía la mujer de Gorki, su obra *La comedia de la felicidad*, originalmente titulada *Lo esencial*, que le proporciona en Rusia, Europa y América un gran éxito. En muy pocos años la obra fue traducida a 27 idiomas y representada en 25 países. En Italia Luigi Pirandello se encargó de representarla en su propia sala de teatro en 1924, y en París Fernand Nozière la tradujo y adaptó para el teatro de *l'Atelier*, donde se representó el 9 de noviembre de 1926. Charles Dullin firmó la puesta en escena.

Azorín tradujo la versión francesa de Fernand Nozière y la publicó en 1928 bajo el título de *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*. Esa traducción difiere ligeramente del texto original; pues, como lo apunta Roberto G. Sánchez, “Azorín, por su parte, se tomó mayores libertades. Los personajes de su traducción se expresan a menudo con modismos y giros castizos, dando con ello la impresión de ser tipos españoles” (1987: 274).

La obra en Madrid fue recibida con frialdad por la crítica, como lo atestigua un artículo del semanario *Buen humor*, del 12 de febrero de 1928, en que Manuel Abril, aunque reconozca el mérito de alcanzar al público español una obra extranjera y alabe también la labor de los actores, escribe el comentario poco elogioso en forma de aviso a Azorín: “las perlas de los chinos no son más apreciadas que las de verdad”. Pero Azorín entiende que su teatro pueda disgustar, es la condición de todos los creadores de lo nuevo.

Las reseñas que María Francisca Vilches y Dru Dougherty recogen en su estudio *La escena madrileña entre 1923 y 1931* no tienen el tono tan negativo que la de Manuel Abril (1997: 280). Los autores de este estudio ponen de realce la osadía de representar en pleno Madrid una obra contemporánea rusa que ya tenía éxito en París y Norteamérica. La crítica de la época quiso ver en esta pieza teatral el intento de aportar a la escena madrileña una novedad, insistiendo en el aspecto experimental de la obra rusa, por cuanto tenía para ellos algunos indicios de renovación teórica y de puesta en escena. También mostró cierta benevolencia para con la obra de Evreinov y supo convencer al público de su carácter vanguardista. Otros comentarios, como el de Ramón Gómez de la Serna, consagran el vanguardismo de Azorín: “Pero un día se despertó renovador, prohijando todo lo nuevo” (*apud* Diez Mediavilla 1993: 155).

Se insistió mucho en los comentarios de la obra sobre la ambigüedad que se instala entre realidad y ficción. A lo largo de toda ella, en que los personajes se esconden, se camuflan, cambian de identidad, incluso de sexo, no se ve bien en qué nivel de realidad se sitúa el argumento. La referencia al transformista y actor Leopoldo Frégoli, que pasaba de un papel a otro con gran facilidad, es más que evidente para demostrar los juegos de ilusión en que late, conforme a la estética surrealista, una confusión entre visibilidad e invisibilidad, entre vida y teatro. Pues bien: esas son precisamente las características “del teatro de evasión” (Sánchez 1987: 277).

Solo al final de esta obra en tres actos, en que caen todas las máscaras de los personajes, se entiende que se trata de una farsa. Un personaje contrata a comediantes para aportar felicidad a una casa. El argumento y los personajes incluidos en el mismo son, en realidad, la fuente que emplea Evreinov para dilucidar en una única obra de teatro todos los elementos teóricos que reunirá después en *Teatro en la vida*.

La idea principal gira en torno a la noción de mentira, que es lo que permite crear ilusión. Para Azorín la vida entera es ilusión y disimulo, y su obra se vale de esta am-

bigüedad para mezclar varios niveles de realidad porque, como lo dice el protagonista, “los hombres nos vemos obligados a disimular constantemente... Disimulamos la pobreza, las enfermedades, los deseos, las aspiraciones... ¡Los hombres tienen el deber de mentir!” (Azorín 1928: 52). El mismo personaje dice en otro momento de la obra: “El hombre prefiere siempre la mentira agradable a la verdad cruel” (17). La ilusión teatral constituye el punto central de su reflexión estética. En *Le théâtre dans la vie* Evreinov explica su interés por la ilusión teatral que es, a fin de cuentas, lo que permite entender la realidad de la vida. El teatro es ilusión porque la vida también es una ilusión, y de este axioma el autor saca la conclusión de que la vida es teatro. Por eso, según él, el teatro es el lugar donde los actores trabajan “en la escena de la vida” (Azorín 1928: 30). Así se entiende la réplica del protagonista azoriniano: “Venid conmigo vosotros, los dueños de la ilusión. Se trata de la salvación de la humanidad, y yo tengo fe en la misión del artista” (30). Es decir, en Azorín el teatro debe significar para el público una huida de la realidad cotidiana y una estrecha comunión con la ilusión de vivir día a día, sin que los problemas de la vida diaria empañen la percepción de lo irreal. Estos han de ser la contribución y el compromiso del artista con la sociedad y el mundo que le ha tocado vivir. Todo lo cual supone una verdadera reflexión sobre el trabajo del actor, y *La comedia de la felicidad*, siendo un parangón de metateatro, propone este proyecto renovador desarrollado en el artículo “Decoraciones”, publicado en el *ABC* el 6 de octubre de 1927:

Lo principal, en una representación escénica, para nosotros, es el juego del actor, y el juego del actor necesita, requiere, pide, exige una decoración sumaria, elemental, que no distraiga del gesto, del ademán, del movimiento, de la palabra del artista escénico. El artista escénico lo es todo –en la escena– y él puede, con su arte, rechazar un texto paupérrimo y elevar a mayor riqueza y esplendor otro verdaderamente bello. (Azorín 1947: 145)

Estas líneas muestran la atención que presta Azorín al mundo del teatro. Sus numerosos artículos aprehenden, como ya hemos referido anteriormente, la actividad teatral en su totalidad: escritura, actores, decorados, puesta en escena, beneficios comerciales, arquitectura, etc. Hay en él una voluntad de despojar al teatro de los artificios tan característicos del teatro de intriga, afirmando así su ruptura –ya iniciada con sus primeras obras *Old Spain!* (1926) y *Brandy, mucho brandy* (1927)– y se centra en los resortes propuestos por los actores, buscando, de hecho, una espontaneidad muy cercana a la que proporciona el cine que tanto le influenció. Por eso limita el texto a lo esencial reduciendo al mínimo las acotaciones, dando así mayor libertad a los actores y directores de escena. Hay que tener en cuenta que el mundo del teatro se desarrolla en una caja escénica y no tiene la posibilidad, como el cine, de usar exteriores, de jugar con las escenas tan libremente, por lo que hay que utilizar la imaginación para usar en lo posible todos los recursos teatrales a disposición del dramaturgo, y así poder competir con el nuevo arte del cine, añadiendo –eso sí– la realidad de los actores que viven y respiran con el público, y en eso estriba su fuerza y su diferencia con el séptimo arte. Esto supone la recreación en escena de un clímax teatral mágico, ausente de la realidad, con personajes que solo se parecen pero que no son iguales a ese público que observa admirado, expectante,

y que se siente retratado en su vida diaria y en sus pasiones a través de un mundo onírico que le proporciona fantasía a su vulgar existencia. No en vano hay un principio básico: “El teatro vale y brilla por el diálogo”, escribe Azorín en el artículo “Las acotaciones teatrales” del *ABC*, el 12 de agosto de 1926 (1947: 100). A partir de ahí todo lo esencial debe estar contenido en el diálogo. La modernidad del autor consiste en despojar el texto de las acotaciones y confiar en el juego de los actores para darle fuerza, autenticidad y espontaneidad. Por eso escribe que “no son precisas las acotaciones. En el diálogo debe estar contenido todo. Con el libro en la mano el director de escena debe ir deduciéndolo todo: decorado, trajes, caracterización, etc., etc. Y luego, el actor, estudiando bien el papel, debe también percatarse de todo” (101). Así, lo que aparenta ser una antiescenografía –como escribe Guillermo Díaz Plaja en su “Introducción” al *Teatro* de Azorín– con “diálogos torpes” y “de una ingenua inexperiencia teatral”, no es sino el recurso azoriniano para crear la ilusión y despreocuparse de los efectos de naturalidad. En esto radica el superrealismo de Azorín.

Aquellos años veinte, años de efervescencia estética, se ven reflejados en esta inspirada obra del autor ruso. El credo de la vanguardia era crear juventud, energía, fantasía, metáfora, y así manifiesta el doctor Frégoli el credo de la época: “El artificio tiene también sus encantos... La vida necesita que la embellezcamos” (1928: 51). De hecho, el teatro de Azorín obedece más bien a una concepción negativa del mundo que solo tiene una salida en la ilusión, el deseo, la mentira. Son temas muy perceptibles en obras como *Brandy, mucho brandy* o *La comedia de la felicidad*.

Hacer de la vida un teatro, hacer del teatro una vida y representarlo todo en una obra. Ese fue el reto de Evreinov al unísono de Jacobo en la obra de Shakespeare mencionada antes y recordada por el doctor Frégoli (52). La obra de Evreinov rinde por lo tanto un homenaje a las grandes obras del repertorio teatral: Shakespeare, Molière, Marivaux, entre otros, lo que confiere a la obra una dimensión reflexiva sobre el arte de escribir teatro, en el marco de una filiación estética.

Todas estas referencias adentran al público o al lector en el proceso de la escritura de la obra. Es la razón por la cual muchos críticos vieron inmediatamente el parentesco con el teatro de Pirandello. La realidad de la obra se va manifestando, y es justo en el preciso momento en que el lector acepta esa realidad cuando ésta se transforma en artificio y los personajes confiesan su condición de actor. En esto consiste el embuste. Dice uno: “Nosotros los hemos engañado a ustedes... Escúchenme... Esto es una representación... Cada uno de nosotros representa un papel... Cada cual ha traído su careta” (61). Pero el aviso de este personaje a otros interlocutores de la obra es también una advertencia al lector/espectador. ¿Qué nos dice el autor sino que estamos en la realidad de algo impalpable, en el artificio de una realidad, en la duplicidad? Azorín nos lleva así al dominio de lo abstracto, y “en lo abstracto, el juego de la pura inteligencia”, haciendo referencia aquí al dramaturgo italiano (2012: 486).

Son todos estos temas los que justificaron, a la sazón, la comparación con Pirandello. En Francia, la crítica de la época subrayó inmediatamente los parecidos entre Evreinov y el dramaturgo italiano. Sin embargo, la influencia que puede existir entre *La comedia de la felicidad* y *Seis personajes en busca de un autor* sería en todo caso fortuita, ya que la obra de Evreinov es anterior a la de Pirandello. A este respecto Fernand Nozière,

el traductor al francés, explicó la similitud por la admiración común de los autores por la obra de Bernard Shaw (Nozière 1928). Lo cierto es que la ambigüedad entre realidad y ficción, entre vida y teatro, son señales reales de un vínculo con *Seis personajes*, pero también con la obra de 1924 *Así es (si así os parece)*, en la que late la complejidad de la relación entre persona y personaje.

Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte* de 1925, definió muy bien el valor deshumanizante del drama *Seis personajes*, escribiendo que “asistimos al drama de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor” (1987: 79). Sin hablar de influencias –varios artículos de Azorín testimonian su admiración crítica por Pirandello–, hay entre los dos autores una sintonía de creación que refleja las aspiraciones estéticas de una época deseosa, tras el traumatismo de la primera guerra mundial, de transformar la cultura.

Así, después de sus experimentos de teatro surrealista –fríamente recibido por la crítica– Azorín ve perfectamente la posibilidad de contribuir, gracias a la traducción de un autor con éxito, a la regeneración del teatro. La obra *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad* es un acercamiento a lo que fueron los grandes credos de la vanguardia. La metáfora, la máscara, la ilusión, la subjetividad son tantas maneras de acceder a la realidad del hombre. Es el reto del doctor Frégoli que afirma, poco antes del final, que “si hemos logrado comunicaros el poder de la ilusión, veremos colmados nuestros deseos” (Azorín 1928: 68).

Para Evreinov, el arte teatral es pre-estético, ya que descansa en la transformación que es muy anterior a la creación estética. *La comedia de la felicidad*, a través del texto de Azorín, nos brinda un ejemplo cierto de teatro pre-estético, de teatro por el teatro, de puesta en escena de la ilusión. El personaje del director de escena lo afirma claramente, casi de manera programática, cuando proclama, en los últimos minutos de la obra: “Ya lo ve usted... Quiero presenciar el final de la comedia que está usted representando en el Teatro de la vida... El Teatro de la Ilusión” (68).

En fin, el drama de Evreinov/Azorín no habla de la vida española sino de personajes que, como tales, llegan a ser la personificación de cualquier hombre. Bajo el aspecto de una comedia, la obra contiene toda una reflexión sobre la esencia de la escritura teatral: la construcción de los personajes, la ilusión escénica, el libre albedrío y demás condicionantes. Atraídos tanto por la mentira halagüeña como por la verdad amarga, los personajes, como los de Pirandello, se construyen a medida que se escribe el drama, refugiándose en una cierta ilusión de felicidad, cuando no se rebelan contra el mismo autor. Mucho camino se ha recorrido hasta ahora y quizás hoy parezca la obra vista y revista, pero no olvidemos que en el momento de su creación marcó un hito en la renovación del panorama teatral español y, por ende, europeo. Hoy solo espera que una puesta en escena la rescite, como ocurrió con éxito en 1968 para Televisión Española³, con el fin de recordar que en su momento fue verdaderamente vanguardia renovadora y ejemplo a seguir por distintos autores. Enseñanzas que han llegado hasta el teatro de nuestros días, cuyas semillas de modernidad se encuentran en Evreinov, Pirandello, Jacinto Grau y otros muchos autores que dieron a la escena un espíritu nuevo y que nos

³ Emitido el 2 de enero de 1968 en el programa Estudio 1 de Televisión Española.

remiten a nuestra condición de lector/espectador invitados por Azorín a preguntarnos siempre “¿Cómo podríamos definir una obra nueva, innovadora, en el arte en general, en el teatro especialmente?” (1947: 147), y aceptar, luego, que los artistas nos desorienten y nos hagan salir de nuestras propias verdades asfixiantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Manuel (1928) “Las comedias de la infelicidad”. *Buen humor*. 324: s.p.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1931) “Estudio sobre el teatro de Azorín”, En: Azorín, *Obras Completas: teatro, II*. Madrid, C.I.A.P. Renacimiento.
- DIEZ MEDIAVILLA, Antonio (1993) “Superrealismo y teatro en Azorín: *Old Spain!*”. En: *Actes du premier Colloque international «José Martínez Ruiz (Azorín)»*, Pau, 1985. Biarritz, J&D Editions: 171-188.
- EVREINOV, Nicolas (1930) *Le théâtre dans la vie*. Paris, Librairie Stock.
- MANSO, Christian (1987) “Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho brandy*”. En: Azorín, *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, Litoral: 174-175.
- (1989) “Avant-propos”. En: Azorín, *Surréalisme*. Paris, José Corti.
- (2013) “El substrato popular en el surrealismo de Azorín”. En: Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán Almería, Solange Hibbs-Lissorgues, Marisa Sotelo Vázquez (eds.) *Tradición e Interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 103-106.
- MARTÍNEZ RUIZ, Azorín, José (1924) *Una hora de España*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1927a) *Brandy, mucho brandy*. Madrid, Caro Raggio.
- (1927b) “Autocrítica”. *ABC*, 17/03/1927.
- (1928) *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*. Madrid, Prensa Moderna.
- (1945) *La farándula*. Zaragoza, Librería General de Zaragoza.
- (1947) *Ante las candilejas*. Zaragoza, Librería General de Zaragoza.
- (1998) *Obras escogidas*. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco, t. III. Madrid, Espasa.
- (2000) *Superrealismo*. Ed. Ricardo Senabre. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2012) *Cien artículos de Azorín en La Prensa*. Ed. Verónica Zumárraga. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MOISSON-FRANCKHAUSER, Suzanne (1981) “Evreinov et la musique”. En: *Nicolas Evreinov: l'apôtre russe de la théâtralité. Revue des Études Slaves*. 53 (1): 27-37.
- NOZIÈRE, Fernand (1928) “La Comédie du bonheur au théâtre de Atelier”. *La Petite Illustration*. 367: s.p.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987a) *La deshumanización del arte*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1987b) *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. Madrid, Clásicos Castalia.
- OSIŃSKA, Katarzyna (2014) “Recepción cultural del Siglo de Oro español en Rusia. El ejemplo del Teatro Antiguo en San Petersburgo (temporada 1911/1912)”. En: Karolina Kumor, Katarzyna Moszczyńska (eds.) *Del Gran Teatro del Mundo al mundo del teatro*.

- Homenaje a la Profesora Urszula Aszyk*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia: 209-219.
- (2015) “De los performance studies a la idea de la teatralización de la vida. El caso de Don Quijote”. En: Urszula Aszyk, Karolina Kumor, Marta Piłat-Zuzankiewicz (eds.) *El teatro español como objeto de estudio a comienzos del siglo XXI*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia: 125-141.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1995) *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- SALAÜN, Serge (2011) *Les spectacles en Espagne, 1875-1936*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1987) “Evreinov, Azorín y el teatro de evasión”. En: Gene Bell-Villada, Antonio Gimenez, George Pistorius (eds.) *From Dante to Garcia Marquez: Studies in Romance Literatures and Linguistics*. Williamstown, Williams College.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca; DOUGHERTY, Dru (1997) *La escena madrileña entre 1923 y 1931*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- WEINER, Jack (1988) *Mantillas en Moscovia. El teatro del Siglo de oro español en la Rusia de los zares (1672-1917)*. Barcelona, PPU.