

EL TEATRO DE AZORÍN: REFLEXIONES EN TORNO A *JUDIT* AL HILO DE MARIANO DE PACO Y ANTONIO DÍEZ MEDIAVILLA

ANA-SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE
Universidad de Cádiz

De la mano de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla viene una edición esmerada de la *Judit* (*Tragedia moderna*) de Azorín (Alicante, Fundación Cultural CAM, 1993), con un triple aliciente: es la primera vez que se publica este texto de manera autónoma, en una edición que contiene las dos versiones redactadas por el autor, y con un estudio preliminar sustancioso (algo más de cien páginas) que ilumina aspectos poco tenidos en cuenta a la hora de valorar el teatro azoriniano.

La preocupación primera de M. de Paco y A. Díez Mediavilla ha sido la de explicar el teatro de Azorín “desde dentro”: desde las intenciones del autor y las incitaciones que recibe en su contexto histórico. Una cuidadosa revisión de la cronología azoriniana, atenta a las fechas de composición de los textos, permite establecer los límites de la campaña de renovación teatral que lleva a cabo Azorín entre finales de 1925 y 1928. El propósito de los editores ha sido el de reivindicar que el teatro de Azorín debe entenderse no como un producto terminal de un hombre del 98 sino como la valiosa aportación de un autor preocupado por estar a la altura de la circunstancia europea. Este extremo viene confirmado por el respaldo que obtuvo Azorín de la juventud creadora y la confianza que en él depositó Margarita Xirgu, para quien fue escrita *Judit* (aunque finalmente no llegara a representarse).

Siguiendo a M. de Paco y A. Díez Mediavilla, dos son los modelos con los que Azorín quiso oxigenar nuestro teatro: el cine y el surrealismo de A. Breton, sobre los que se articula un código teatral que se define por cuatro características:

1) En primer lugar, un *superrealismo* entendido en un sentido muy amplio que permite abarcar las exploraciones del inconsciente que van de H. Bergson, W. James y S. Freud a Breton. Partiendo de la realidad, y sin romper nunca la verosimilitud de la representación escénica, Azorín se propone superarla dando cabida al mundo interior

de los personajes, un mundo subjetivo, onírico y fantástico que alterna con el otro en una dinámica que se inspira en el cine.

2) De aquí surge un nuevo concepto de la acción dramática: la fábula clásica se desintegra en una rápida sucesión de escenas que van rompiendo la linealidad espaciotemporal y lógica por medio de elementos mágicos, misteriosos o metateatrales, elementos que rompen las expectativas del espectador y que transforman a los personajes en figuras superreales.

3) Esta ruptura de la acción se apoya en dos modalidades novedosas y opuestas de diálogo teatral: a) un diálogo de frases breves que introducen rupturas con la lógica en una línea irracionalista afín al absurdo; y b) un diálogo de parlamentos largos, morosos, tan poco teatrales como inconfundiblemente azorinianos, donde los personajes dan rienda suelta a las imágenes que habitan y explican su mundo interior.

4) Por último, Azorín propone una escenografía no ya naturalista (el salón benaventino) sino estilizada: una simplificación idealista del espacio escénico que, conservando sólo lo esencial de la realidad, pueda acoger sin estridencia la presencia de lo otro, tal como se hacía en el extranjero, con una libertad de tipo simbólico y raigambre romántica.

Todo esto no significa negar la evidente distancia que hay entre el superrealismo de Azorín y el de Breton (recordada por Manuel Alvar en su reseña de esta edición para *Blanco y Negro*), pero sí supone una decidida apuesta por leer a Azorín dentro del marco de las vanguardias, que es el que le corresponde en esta fase de su periplo creativo.

Judit retoma la historia de la heroína bíblica, versionada entre otros por F. Hebbel (1840), para situarla en un contexto que sintetiza los conflictos vividos en España entre la huelga general de 1917 y la dictadura de Primo de Rivera. Azorín llevó a cabo dos versiones: la primera escrita entre finales de 1925 y principios de 1926, y la segunda y definitiva posterior a diciembre de 1927 y anterior a junio de 1930. M. de Paco y A. Díez Mediavilla observan que el resultado final supone una acertada condensación de un texto amplísimo, aunque las supresiones “implican también la casi total desaparición de la carga alegórica, la disminución de la denuncia social y política y la mengua de alcance trágico, junto a la pérdida de escenas o intervenciones metateatrales” (p. 84).

No pretenden los editores que *Judit* sea una obra maestra, pero sí apuntan que era demasiado novedosa para ser representada en su época, y que podría ser interesante llevarla a la escena con unos medios adecuados, basados en un juego con la luz de tipo cinematográfico que permitiera salvar las distancias entre el plano real y los planos oníricos. Es una valiosa sugerencia sobre la que volveremos después.

La lectura de *Judit* resulta un ejercicio fascinante por los interrogantes que plantea su extraña heterogeneidad. Sus tres actos tienen en común la intrusión en el ambi-

to de lo real de una superrealidad que transforma el conflicto inicial, de tipo social con ribetes románticos, en un conflicto de conciencia que nos atreveríamos a calificar de unamuniano.

El acto I se inicia cuando unos obreros en huelga, sitiados por las fuerzas del orden, se enfrentan al dilema que supone consentir que su líder espiritual, el moribundo Poeta, se entreviste por última vez con su hermano el Presidente, que es el tirano. Judit, esposa del Poeta y antigua novia del Presidente, media con los obreros abogando soñadoramente por la tolerancia, el amor y la concordia. El estado del Poeta se agrava, y el acto termina cuando se oyen disparos a lo lejos.

La simbolización de la división social en los dos hermanos resulta unamuniana, pero el sueño de la concordia (asociada luego a la naturaleza) pertenece de lleno a las inquietudes “franciscanas” de Azorín. Los parlamentos introductorios son excesivamente discursivos, y artificiales en su afán de poner al espectador en antecedentes. Por otra parte, la actitud de Judit no termina de encajar con la imagen que previamente han dado de ella los obreros: la romántica de la libertad guiando al pueblo. Este papel le viene grande a una mujer excesivamente vulnerable sumida en un problema personal: el espíritu de concordia que de manera general defiende Judit no procede del contexto social sino de su relación con el Poeta. La falta de acoplamiento entre lo individual y lo social, meollo dramático de la obra, genera, tal como lo plantea Azorín, una gran ambigüedad ideológica, porque no se puede dar sin más un salto “ejemplar” de lo privado a lo colectivo.

El acto II comienza cuando el Presidente contempla su ciudad natal desde una colina mientras dialoga con un Coronel que viene a contarle la batalla que se ha producido entre la tropa y los huelguistas. Entre los muertos se cuenta un niño obrero. Esto nos hace pensar en *Luces de bohemia*, pero Azorín da un quiebro a la situación cuando el Coronel habla de otro dolor: el suyo por un hijo pequeño enfermo al que los acontecimientos no le han permitido atender y que quizá en este momento ya haya muerto. La idea parece ser la de presentar el dolor y la vulnerabilidad ante el destino de los dos bandos, pero, como comentan M. de Paco y A. Díez Mediavilla, la desigualdad de las muertes es excesiva: la dimensión social de la primera choca demasiado con la índole privada de la segunda.

En esto aparece un Pastor que dialoga en términos aforísticos con el Presidente, a quien conoció de niño. El tema es el poder en el tiempo. Luego ven que la bandera roja que ondeaba en la casa del Poeta está a media asta, señalando su muerte. El Presidente decide bajar solo a la ciudad, y el Pastor se lamenta. Lo mejor de este cuadro I es el diálogo entre el Presidente y el Coronel, montado sobre la oposición, con ribetes poéticamente extrañadores, entre la cara pública y la privada del poder, entre el presente y el pasado, en una atmósfera de fatalidad. Hay incluso un asomo de tenue ironía en el contraste entre la palabra del Presidente, que desnuda una intimidad, y el esti-

lo protocolario del Coronel, que evidencia el fracaso de ese desnudamiento. Pero disuena el Pastor, que pertenece al ámbito de la alegoría poética y cuya última intervención resulta melodramáticamente romántica (algo así como los monjes espantados del *Don Alvaro* de Rivas). Esto no significa que el diálogo con el Pastor carezca de interés: su confrontación con el Presidente permite que aflore la idea de que todo hombre es víctima de un orden que le desborda, y la de que el paso del tiempo produce inevitablemente la alienación del poder con respecto a la realidad social y la alienación del poderoso con respecto a su pasado. Esta reflexión, que está en la base de las mejores “novelas de dictador” españolas e hispanoamericanas, es de imperecedera actualidad, pero lo estéticamente lamentable es que el Pastor introduce un “aroma de leyenda” que no armoniza con lo anterior.

El cuadro II del II Acto se abre con el entierro del Poeta. El primer y único encuentro entre Judit y el Presidente supone una inversión de papeles: ahora es ella la que rechaza la concordia amorosa que le ofrece el Presidente, lo que resulta “verosímil” pero echa por tierra la dimensión social (poco convincente, como vimos) de la Judit que en el acto I teorizaba sobre el amor y la concordia. Destaca la fragilidad infantil de la protagonista, pero el diálogo propende al histrionismo, quizá porque las palabras del Presidente están demasiado destinadas a “describir” a Judit, al margen de la situación que ambos viven. El cuadro pasa de lo real a lo simbólico cuando el dolor funerario de Judit se materializa y ella dialoga con las Parcas. Es el mejor pasaje del cuadro II considerado de manera aislada: una escena de factura muy bella y algunas conexiones con el teatro poético de Valle-Inclán.

Con el acto tercero volvemos a la dimensión colectiva: en una plaza se mezclan las voces de un Charlatán que proclama la victoria de los obreros, un Ciego y un Niño que recuerdan al Poeta, un Altavoz que anuncia la muerte del Presidente, unas Viejas que creen que Judit fue quien lo mató apuñalándolo, y unos Caballeros que ofrecen otra versión: el Presidente murió de muerte natural, porque ya estaba enfermo, pero el pueblo quiere su leyenda y su leyenda se llama Judit, la vengadora. Este cuadro es el más logrado y “moderno” porque Azorín consigue mezclar en diálogos breves y en un mismo plano los múltiples aspectos de la realidad, que en simultaneidad producen una impresión cubista de surrealismo poético, sin desnaturalizarse por la irrupción de lo sentimental o de lo simbólico-alegórico (dimensiones asociadas a Judit y al Presidente).

En el último cuadro un Joven llega a un sanatorio para estudiar las técnicas curativas de un Doctor. El mal moderno, del que padecen todas las clases sociales, se llama obsesión por el pasado, y el remedio del Doctor es el olvido. Allí lleva ya dos años Judit. El Joven ve una Judit distante, trágica, paseando a lo lejos por el jardín, pero el Doctor le revela que esa Judit no existe. En su lugar, el Joven conoce a la dulce y desmemoriada Ester. Cuando el investigador habla con Ester del Poeta y su Testamento,

ésta va recordando: ella es Judit, y se niega a olvidar porque sólo su memoria garantiza la vida del Poeta, porque vivir es recordar (ver volver). Al fin reaparece el Doctor, que arrulla a Judit para volverla a la infancia, al olvido sin dolor que es como la muerte.

Observan M. de Paco y A. Díez Mediavilla que la aportación más original de Azorín al tema de Judit es precisamente este desdoblamiento final, tan afín a Unamuno y Pirandello: la posibilidad de redimir a Judit, que liberó al pueblo judío matando a Holofernes, convirtiéndola en Ester, que liberó a su pueblo casándose con Asuero. En otro orden de cosas, comentan los editores que el refugio de la heroína en una infancia inocente estaba ya en la obra de F. Hebbel, que Azorín había reseñado años atrás. A este respecto cabría apuntar otra relación: la posible influencia de Azorín en una obra teatral de Alvaro Cunqueiro, *Palabras de víspera* (1974), donde un maquiavélico Obispo propone a Alfonso VI, a la hora de ir a jurar a Santa Gadea que no mató a su hermano Sancho de Castilla, que para evitar el perjurio se retrotraiga al estadio en que era un niño que jugaba con su hermano, porque en la infancia hay un Alfonso que sigue siendo inocente.

En líneas generales, el problema de *Judit* es que falta un tono unitario que haga creíble su diversidad, porque la diferencia es grande entre lo social puro que se deshace en psicologismo onírico (I acto), el intimismo poético que se desliza a lo alegórico (II acto) y el extrañamiento simbólico con elementos absurdos que acaba en lo patético (III acto). Retomando la sugerencia de los editores sobre una escenificación moderna de la tragedia, pienso que es muy viable, aunque habría que solucionar antes el problema de la unidad tonal. Una última reflexión, al hilo de Manuel Alvar, nos permitirá ahondar en este punto. Desde nuestra perspectiva, lo que aleja a Azorín de la vanguardia no es tanto la persistencia del realismo, el exceso de lógica o la falta de escritura automática como la presencia de la sentimentalidad. La vanguardia se aleja de la ligazón afectiva, y ésta es la ruptura básica para un teatro realmente subversivo: roto el sentimiento, se abre paso el humor, el humor negro. Azorín no logra esta ruptura, no ya por ser un hombre del 98, sino porque su personal evolución ideológica le lleva a la religación, a la religiosidad. Completamos así nuestra propuesta anterior. *Judit* es una tragedia con un fuerte ingrediente sentimental. Una representación fiel al espíritu de Azorín, si no nos equivocamos, privilegiaría como factor de cohesión la conciencia afectiva del personaje, lo que supondría releer el texto desde el acto II. En cambio, una representación fiel a la modernidad debería partir de la ruptura con el sentimiento individual, es decir, del material del III acto. La cuestión última es que tal vez sean incompatibles las nociones de tragedia y modernidad que luchan en el subtítulo de *Judit*: porque ya Valle-Inclán mostró la imposibilidad moderna de la tragedia, que es un género serio, de ligazón, y porque la modernidad camina hacia el ahorro de sentimiento que es el absurdo. Ahora bien, lo que tal vez no sería descabellado es conside-

rar que la *Judit* azoriniana supone una novedosa actualización, de inspiración vanguardista, de un teatro “poético” al que Azorín libra de arqueologías y anacronismos (entre ellos el verso), para dar la justa medida de una poesía de la conciencia en dolorida perplejidad, en soledad dolorosa, logrando momentos de gran intensidad lírica y también dramática.

Sea como fuere, lo cierto es que *Judit* resulta una lectura altamente estimulante, y su rescate editorial, en esta edición tan pulcra, tan amorosa, tan azoriniana en fin, no puede ser más oportuno.