

# LA TRILOGÍA DEL ADULTERIO DE LINARES RIVAS: NOTAS PARA UNA DIDÁCTICA DEL TEATRO BREVE

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Universidade da Coruña

El estudio del teatro de Manuel Linares Rivas, contemporáneo de Benavente y Valle-Inclán, es una de las lagunas más espectaculares de la crítica teatral peninsular. Angel Berenguer, el mejor especialista del teatro de la época, lo sitúa bastante certeramente entre los dramaturgos correspondientes al período de “institucionalización de la crisis” (1892-1917) entre los de tenencia novadora y conciencia progresista, junto a Pérez Galdós, Dicenta, Guimerá, Adrià Gual y Ramón Gómez de la Serna. Esta adscripción parece atinada, y el nivel y calidad de los autores que acompañan a Linares Rivas en esta relación, sin duda le hace justicia. Sucede que mientras Guimerá o Gual han sido estudiados en Cataluña con bastante atención, y sus obras han sido repuestas en los últimos años, y figuras como Gómez de la Serna o Galdós (un tanto incomprendidas como autores teatrales, quizá debido a la importancia de su obra narrativa) pertenecen a esa importante nómina de escritores de primerísima fila de las letras europeas, Linares Rivas es básicamente un dramaturgo. Un dramaturgo de notable éxito público en el primer tercio de siglo pero desatendido por completo tras la Guerra Civil. Las razones de esta desatención son muy complejas.

Un buen ejemplo de esto que decimos es el mero cotejo de las colecciones teatrales de los años 1910-1930 con las de los años 40. Linares Rivas publica su teatro de manera muy asidua en las colecciones más populares anteriores a 1936: además de la publicación de varios volúmenes de su obra en la Editorial Hispania, aparece en las colecciones “Los contemporáneos”, dirigida por E. Martínez Olmedilla, “La farsa”, “Comedias”, de la editorial SIGLO XX, dirigida por Andrés Guilmán, “La novela teatral” o “El teatro moderno”. En esta última colección resulta muy fácil cuantificar la popularidad del teatro de Linares Rivas: la colección la inicia una obra de Benavente, *Lecciones de buen amor*, y el número 2 es *Cobardías*, de Linares Rivas. Hasta llegar al número 39, *El pan de cada día*, escrita por Marcelino Domingo, el célebre ministro de instrucción de la república, los dos autores más publicados son Benavente, con cuatro obras (*Lecciones de buen amor*, *La virtud sospechosa*, *La malquerida* y *La otra honra*) y Linares Rivas con cinco (*Cobardías*, *La garra*, *El marido de la estrella*, *Fantasma*, *Como buitres*). Para entender la calidad de esta colección vale decir que están aquí las traducciones de *Un marido ideal*, y *Una mujer sin importancia*, de Oscar Wilde; *La hija de Iorio*, de Gabriel d’Annunzio; *La intrusa*, de Maeterlinck y *No hay burlas con el amor*, de A. de Musset. En esa colección, todavía en los años 20, publicará Linares Rivas *La fuerza del mal*, *La Raza* y *Como hormigas*. Si pasamos al decenio siguiente, todavía en 1936 se publica *Toninadas* en la colección “El teatro selecto”, donde poco antes ha publicado Benavente *Los intereses creados*, Unamuno *Todo un hombre* y Jardiel *Usted tiene ojos de mujer fatal*. A partir de aquí, en una colección como “Biblioteca teatral”, dirigida por Benjamin Bentura en los años 40 y 50, entre los 182 títulos no hay ni un sólo título de Linares Rivas.

Esto se entiende fácilmente ateniéndose a los rasgos genéricos de este tipo de teatro novador con conciencia progresista, que, en palabras de Angel Berenguer “se manifiesta

en una investigación formal que partiendo de una mentalidad radical progresista, expresa la necesidad de un cambio, a veces revolucionario. Y ello, en el plano estético (siempre que produzca un sistema coherente y rico de la experiencia humana en su totalidad, modificando radicalmente el marco de su representación imaginaria), o en el plano ideológico (cuando el autor crea una obra cuya totalidad crea, en el plano imaginario, una estructura que revoluciona el proyecto social del sistema conservador dominante en un período histórico determinado)”.

Estas palabras son perfectamente aplicables al tipo de teatro que cultiva Linares Rivas en obras como *La cizaña*, *El ídolo*, *Añoranzas*, *El abolengo* o *Cristobalón*, y sin duda *La fuerza del mal*, *Sangre roja* y *Todo Madrid lo sabía*. Sin embargo, además de esta veta social realista crítica e innovadora, Linares Rivas ha cultivado también el teatro simbolista de corte expresionista en una espléndida obra escrita en verso en 1920, y representada por la compañía de Margarita Xirgu: *Lady Godiva*. Obra, ciertamente muy superior a cualquier otra del teatro poético de la época, típico de Marquina, Fernández Ardavín o Villaespesa. Cultiva también la parodia humorística en una obra como *Toninadas* (1914) inspirada en el estilo del cómico Tony Grice, contemporáneo de Chaplin y los hermanos Marx, y en la misma onda de parodia bufa de las convenciones del género cinematográfico que por entonces había encumbrado a actores como Maurice Chevalier. Esta obra, que no es ajena a la idea esperpéntica de Valle-Inclán, y que sin duda tiene que ver con la concepción teatral de un Jardiel Poncela o de un Azorín, representa una parte del teatro de Linares Rivas que coincidiría más bien con lo que Berenguer sitúa en la época de la ruptura (1921-1936) como “la innovación desesperada”, en la línea del rechazo de “los cánones estéticos...y los caminos formales del teatro al uso” que Berenguer señala en Azorín y Jardiel. Nótese que la obra se escribe y representa en 1914 y se publica en 1936. Básicamente esa obra es la que hubiera podido escribir un Jardiel “animado de una postura ideológica progresista”.

Todas ellas son obras que requieren una revisión crítica urgente que sitúe a su autor dentro de la perspectiva teatral de los dramaturgos hispánicos del siglo XX. Para entendernos: el valor de la obra de este autor está en consonancia con su calidad como **dramaturgo**, calidad que, si nos atenemos a los principios críticos con que se estudia la obra de Wilde, Feydeau, Sudermann o Chéjov, es muy satisfactoria; sucede que, como es sabido, las obras de teatro no suelen juzgarse en España con criterios teatrales, sino con criterios meramente literarios. Medio siglo después de su muerte, la obra de Linares Rivas mantiene vigentes los valores que la hicieron en su época el teatro alternativo a la fórmula benaventina, siempre dentro de lo que entendemos como teatro de gran público. Para nuestro trabajo actual, que tiene entre sus objetivos el de elaborar una propuesta didáctica sobre lo que son los elementos teatrales, vamos a servirnos de una obra breve, *En cuarto creciente*, estrenada en el teatro Lara el 24 de noviembre de 1905, y publicada en Madrid, el 6 de enero de 1918. Según el propio autor se trata de un “Juguete cómico en un acto y en prosa”.

La condensación de la acción en un sólo acto y en un escenario requiere sin duda un manejo muy notable del diálogo y una concepción teatral muy precisa. En un acto no se puede pretender elaborar ninguna teoría del personaje. Está claro que se trata de desarrollar teatralmente una situación. ¿Qué situación y cómo se desarrolla? Naturalmente, el título nos da alguna pista interesante. Señalaré, por cierto, que este título *En cuarto creciente* debe de ser de los más largos en la obra de Linares Rivas. Está claro que el título **debe ser completado** por el lector o espectador por una obligada referencia a la Luna, que es el referente habitual de ese sintagma. Así pues, el lector/espectador debe completar esa especie de adivinanza facilita. Pero una vez completado esto, ¿qué puede esperar?

¿Una comedia con lunáticos? ¿O se tratará de la Luna de Valencia? Locura y Amor, como posibles asociaciones a la idea que tenemos de la Luna. Que aquí está “en cuarto creciente”, por lo tanto en una de sus fases. Si está en cuarto creciente es que la cosa va a ir a más. Bien. ¿Qué es lo que va a ir a más?

Bien pertrechados de esa hipótesis lunar que nos ha hecho entrever el título entramos en la sala y nos topamos con el decorado que indica la obra:

*Un gabinete de confianza. Sillería, sofá, butacas, sillas volantes. Muebles modernistas. Alfombras. Aparato de luz eléctrica, apagado. Es de día.*

En 1905, “muebles modernistas”. Es decir, a la última. La abundancia se expresa por esa minuciosa ocupación del espacio, ese **horror vacuú** en donde el espacio está ocupado por todo tipo de asientos, muebles y alfombras. El aparato de luz eléctrica, apagado (es de día), apunta, por un lado, al confort. Por otro lado, escénicamente, a algo innecesario. Se trata de un elemento connotador de un status social, pero que curiosamente el autor ha tenido buen cuidado de hacer notar en la acotación. El aparato de luz eléctrica es igual que la luna del título. Ni la luna, ni la luz eléctrica son necesarias para la acción, pero están evocadas, connotadas, presentes en el subconsciente. Ya nos vamos dando cuenta de que la luna y la luz eléctrica tienen algo que ver. Pero pasemos ya a la obra.

En el escenario está Elvira, la dueña de la casa, y Cesáreo, un criado. Vamos a ver las primeras réplicas:

ELVIRA.- ¿Has cerrado el baúl?

CESAREO.- (*Entregando las llaves.*) Sí, señora.

ELV.- ¿Y la manta?

CES.- En sus correas, con el abrigo fuerte, el bastón y el paraguas.

ELV.- ¿Y la gorra de viaje?

CES.- En el bolsillo del gabán que llevará puesto el señorito.

Todo esto corresponde a la primera microunidad semántica: la primera réplica de Elvira nos habla de un viaje, a través de un objeto (el baúl), que no está en escena. En escena vemos a un criado que entrega unas **llaves** a la joven señora de la casa. Las siguientes réplicas confirman lo del viaje, y, dadas las prendas de abrigo evocadas, parece ser un viaje de cierta entidad. La obra, pues, comienza con una **partida** que se anuncia. Alguien va a marcharse de inmediato. La tercera réplica de Cesáreo nos ilustra algo más. Se marcha el señorito. Ahora bien, el espectador debe empezar a hacer cábalas: ¿se marcha el señorito solo o acompañado? ¿La señorita será la esposa o una hermana? ¿Por qué se marcha? ¿Para cuánto tiempo se marcha? ¿Qué relación hay entre Elvira y Cesáreo? El espectador se hace todas estas preguntas de forma consciente o quizás inconsciente. La **bienséance**, el **decoro** teatral nos impide formular la posibilidad de una **liaison** entre la señorita y el criado aprovechando la ausencia del marido. Es decir, esta pregunta puede quedar larvada en el subconsciente, pero no nos la podemos formular. Y, de hecho, ¿por qué no nos la podemos formular? Muy sencillo. La fórmula teatral ortodoxa nos dice que la **liaison** entre dos personas de diferentes sexo y condición social sólo puede producirse en el contexto Don Juan. Esperamos que si la señora de la casa se va, el señor puede implicarse, voluntaria o involuntariamente, en un vodevil con la criada. La situación inversa es impensable. Pero el crítico moderno es una cosa tremenda y ha leído a Freud, así que el acto inicial en el que Cesáreo le entrega las llaves a Elvira, le lleva a pensar en algo que Góngora, sin haber leído a Freud, ya sabía, al escribir sus celebéri-

mos versos: "Pensar que uno solo es dueño/ de puerta de muchas llaves... Puerta de Elvira en Granada y en Córdoba doña Elvira."

Inmediatamente el dramaturgo hace desaparecer ese mal pensamiento en la siguiente microunidad:

ELV.- (*A Dolores al verla que sale por foro izquierda con un paquete y se dirige a la primera izquierda.*) Eso, en la maleta de mano. (*Vase Dolores por la primera izquierda. Cesáreo se la queda mirando embobado.*)

CES.- ¡Cómo anda!

ELV.- Cesáreo.

CES.- ¡Señorita!...

ELV.- El gabán ligero tráelo aquí. (*Mutis Cesáreo por la primera izquierda.*)

Obviamente, Cesáreo está enamorado de la criada, Dolores. Aunque es curioso que la expresión en tercera persona "¡Cómo anda!" en realidad puede ser aplicada a cualquiera de las dos mujeres presentes ante Cesáreo, tanto a Elvira como a Dolores. En todo caso, al hacer mutis Cesáreo aparece Antonio. Esta es la siguiente microunidad dramática:

ANTONIO.- (*Entrando con el sombrero puesto.*) No tengo paciencia para aguardar. Voy a llegarme yo mismo.

ELV.- ¿Por qué no mandas al criado?

ANT.- Me interesa llevarme esa certificación, y yendo a buscarla yo, aligerarán un poco en la Notaría.

ELV.- Como quieras.

¿Qué nos dice esta microunidad? Que Antonio se va a ausentar durante un rato. Es decir, una ausencia breve, previa a la partida. Seguimos sin saber si la marcha que requiere tanto gabán, baúl y maleta, afecta sólo al señorito o bien a alguien más. Aún no sabemos en este momento si Antonio y Elvira son marido y mujer, cosa que sabremos en la siguiente microunidad semántica, que consta de un brevísimo texto y de una detallada acción escénica en donde asistimos a la primera infracción evidente de los códigos de comportamiento teatral:

Ant.- Hasta luego. (*Con naturalidad, despidiéndose, da un beso a Elvira. Esto de la naturalidad queda a la discreción de la actriz y a la indiscreción del actor. Cesáreo por la primera izquierda. Al entrar, levanta el gabán, ocultándose a la presencia de Elvira y Antonio y haciendo como que limpia el gabán, muy serio.*)

Cesáreo no se está comportando como un criado normal. Está ejerciendo funciones de **voyeur** del beso entre Elvira y Antonio. Y Antonio está a punto de salir de casa, es decir, de ausentarse durante cierto tiempo, antes de volver a ausentarse por el viaje que conocemos desde que empezó la obra.

La siguiente microunidad dramática reaviva la sospecha inicial que habíamos empezado a descartar:

ELV.- Oye, Antonio, ¿no te será molesto preguntar en la misma casa del notario, en el segundo, cómo sigue Pilar Sierra?

ANT.- ¿Qué le pasa?

ELV.- Se le ha muerto el marido hace ocho días...

ANT.- Pues ya sabes cómo sigue: viuda.

ELV.- No seas gracioso, y entérate de cómo está Pilar.

ANT.- Obedeceré.

ELV.- Cesáreo, ¿habéis comprado la botella de cognac?

ANT.- (*Volviendo a besarla.*) Bueno, hasta luego.

ELV.- Hasta luego, marido.

ANT.- Adiós, mujercita...(*Abrazados hacen mutis por el foro derecha.*)

CES.- Así todo el día...¡qué días más desesperados paso en esta casa!

Primera observación, típica de lapsus freudiano: ¿por qué, en medio de la conversación con Antonio, Elvira le hace la pregunta a Cesáreo sobre la botella de cognac? Según la escena, Cesáreo está oculto por el gabán, y ninguno de los dos se dirige a él. No le ven. La prueba es que a esa pregunta no responde nadie. ¿Hay que interpretarlo como un lapsus en que Elvira le está preguntando a Antonio si han comprado la botella, y sustituye el nombre de Antonio por el de Cesáreo? ¿Es un lapsus de Linares Rivas? En todo caso, la microunidad termina con una réplica en que sabemos que Elvira y Antonio son esposos, y, por el afecto que escénicamente ponen de manifiesto, se quieren. Las sospechas sobre los sentimientos de Cesáreo se agrandan al comprobar su última reflexión.

En este momento las expectativas del lector/espectador van hacia un tipo de obra en que el criado está enamorado de la señora en secreto, y ella va a quedarse sola en casa. Una inquietante infracción de los códigos habituales del vodevil. No se puede decir que Linares Rivas no haya tenido cuidado de alentar las sospechas del espectador. ¿Será Cesáreo un nuevo Don Juan, o un Macías fuera de lugar?. Por otra parte, ¿qué sentido tiene la curiosa referencia de Elvira a la reciente muerte del marido de Pilar Sierra? ¿Es una expresión de los temores de Elvira a que el viaje de Antonio resulte fatal? En todo caso el espectador/lector recibe todas estas informaciones que el dramaturgo ha seleccionado, y esas informaciones, más o menos inconexas o libres, actúan en la memoria. En estas nos encontramos cuando entra Dolores, y vamos a enterarnos por fin de la relación entre Dolores y Cesáreo:

DOLORES.-(*Entrando*) Pon este pañuelo en el bolsillo. (*Cesáreo se lo guarda.*)¡En el gabán del señorito!...¡A veces parece que estás durmiendo!

CES.- Y a veces es verdad... (*Pausa.*) Dolores...

DOL.- (*Deteniéndose.*) ¿Cesáreo?...

CES.- ¡Yo no puedo más!

DOL.- ¿Qué te duele?

CES.- Que te quiero.

DOL.- Hace ya días.

CES.- ¿Y tú?

DOL.- Yo no. También hace ya días que te lo dije.

CES.- Pero yo me moriré.

DOL.- No fijando fecha, es seguro.

CES.- Por tu mala voluntad.

DOL.- Eso ya no es tan seguro.

CES.- Consumido...

DOL.- Válgame Dios.

CES.- Consumido, Dolores.

DOL.- Válgame Dios, Cesáreo...

CES.- Dolores...

DOL.- Que te alivies... (*Medio mutis.*)

CES.- Es horrible que tú no me quieras.

DOL.- Ten paciencia.

CES.- Pero aún es más horrible lo otro.

DOL.- ¿Qué otro?

CES.- Lo de la señorita.

DOL.- (*Volviéndose asombrada.*)¿Estás enamorado de la señorita Elvira?

Tras este veloz e ingenioso diálogo, Dolores ha terminado por decir en voz alta lo que el arte dramático de Linares Rivas había ido proyectando en el subconsciente del espectador. La obra está construida a partir de un sistema de elipsis y de equívocos que terminan aclarándose y no dejando aflorar algo que, de todos modos, el dramaturgo insiste en proponer como fondo de comedia de enredo o vodevil. Habiendo dos parejas en un mismo espacio escénico, la proyección cómica “natural” pide una sustitución de relaciones, bien consciente, bien inconsciente. Por otra parte, desde los estudios sobre el tema de Don Juan hechos por Otto Rank sabemos cómo funciona el mecanismo de proyección de amo y criado, de modo que (usando el título de otra pieza de Linares Rivas) estamos planteando aquí “lo posible”. Aunque lo posible corresponda a un nivel que sólo puede manifestarse a través del subconsciente por medio de actos fallidos. El siguiente diálogo clausura (creo) el sistema estructural de la obra, de modo que deshace, en el nivel consciente, los equívocos sobre los que el autor ha venido jugando:

CES.- No. De la señorita Elvira está enamorado el señorito Antonio.

DOL.- Para eso son marido y mujer.

CES.- Y del señorito Antonio está enamorada la señorita Elvira.

DOL.- Para eso son mujer y marido. Así debe ser.

CES.- ¿Que se quieran?...Bueno, esa es la ley de Dios...¡Pero es que yo lo veo, Dolores!

DOL.- ¿Qué ves tú, hombre?

CES.- Que se quieren.

DOL.- Cierra los ojos.

CES.- Es que oigo...

DOL.- Tápate los oídos.

CES.- Yo no resisto más. O me quieres y nos casamos enseguida, o no me quieres y no nos casamos.

DOL.- Conformes: no nos casamos.

CES.- Pues yo me voy.

DOL.- Buen viaje.

Es curiosa esta alusión al viaje. Del mismo que la pareja principal, también los criados se encuentran en una situación en la que el motivo **viaje** está relacionado con la historia amorosa. Es también curioso que la destinataria final de esta nueva **marcha** termine siendo de nuevo Elvira, una vez que Dolores desaparece de escena. La historia entre Dolores y Cesáreo, con las ambigüedades que hemos visto, termina planteando a Elvira una segunda marcha de un personaje masculino. El modelo técnico que usa Linares Rivas es el mismo que ha utilizado antes, y que da el tono de la comedia: réplicas vivaces con una frase larga que resume la resolución de un personaje; entre medias, se notará la técnica de introducción de una réplica inesperada respecto a la lógica del discurso, técnica ésta que es muy típica del estilo de comedia de Oscar Wilde:

ELV.- (*Entrando.*) No estéis de conversación, que hay muchas cosas que hacer. (*Vase Dolores por el foro izquierda.*)

CES.- Señorita...

ELV.- ¿Qué?

CES.- Deseo hablar con la señorita.

ELV.- Tú dirás.

CES.- Estoy muy contento de la casa.

ELV.- Me alegro. Nosotros también contigo.

CES.- Y quiero marcharme.

ELV.- No está muy bien explicado eso.

CES.- La señorita es muy buena.

ELV.- Gracias.

CES.- El señorito es muy bueno.

ELV.- Gracias.

CES.- La Dolores es muy guapa.

ELV.- Gracias, por ella.

CES.- Y yo tengo que marcharme de la casa, porque quiero a la Dolores y la Dolores no me quiere.

En este momento el lector/espectador se plantea si estamos asistiendo a una inversión de papeles en el código que subyace en toda comedia de tipo amoroso, en que los protagonistas, nobles o burgueses, asumen la trama principal y la función de los criados consiste en ayudar al propósito de sus amos. La alternativa cómica marcada por el código del teatro del Siglo de Oro consiste en que los criados desarrollen una intriga paralela secundaria que repite la de sus amos. La sospecha de que aquí se va a producir una inversión de códigos en que son los amos los que van a ayudar a llevar a cabo a sus criados la intriga amorosa se ve reforzada por el siguiente diálogo en donde culmina la escena entre Elvira y Cesáreo, escena en sí sorprendente en sus configuración formal, ya que es un diálogo a solas entre ama y criado en el que el tema central es el amor no correspondido del criado hacia una tercera persona. La resolución de esta secuencia nos propone a Elvira en posibles funciones de "tercera":

ELV.- Si no es más que ese el motivo, aguárdate y ya veremos de convencerla. Estoy satisfecha de los dos y me gustaría hacer vuestra felicidad.

CES.- Pero, ¿pronto?

ELV.- Descuida...¿Sabes si tiene novio?

CES.- En casa, no, señora.*[Nótese la ambigüedad de esta réplica, respecto, precisamente a la casa como espacio teatral]*

ELV.- ¿Y fuera?

CES.- ¿Y quién lo sabe?

ELV.- Ya hablaré yo con ella.

En ese momento entra Dolores, anunciando a la señorita Patrocinio, con lo que queda planteada la nueva situación dramática. Nótese que ha quedado en suspenso, como expectativa dramática única, la resolución del problema amoroso Cesáreo/ Dolores. En principio no parece que exista problema en la pareja Elvira/Antonio, y parece que hay que descartar la idea de un cruce entre ambas parejas. En cualquier caso la lectura de la obra hasta aquí nos habla de una ausencia inmediata y breve de Antonio, un viaje posterior de Antonio (¿Y quizás Elvira?) y una ausencia definitiva, pero aplazada de Cesáreo.

El exterior empieza a aparecer como un espacio dramático de orden psicológico que se opone teatralmente a ese confortable interior amueblado en estilo modernista. El exterior ha sido ya aludido por medio de signos escénicos (el beso de despedida, el baúl, el bulto para la maleta, el sombrero de Antonio) y textuales (la mención normal de Antonio, y la alusión, a manera de medio chantaje, de Cesáreo respecto a Dolores, más el uso sutil que hace Cesáreo del tema ante Elvira, que la lleva a ella a prestarse a intermediar en el conflicto amoroso de los criados). En esta secuencia dramática de tres microunidades basadas en los diálogos Antonio/Elvira, Dolores/Cesáreo y Elvira/Cesáreo, el dramaturgo ha conseguido por un lado socavar nuestra confianza en la aparente seguridad de los códigos teatrales y por otro lado construir hábilmente un espacio psicológico, gestual y textual, que es ese **exterior** del que ahora llega la primera mensajera, la señorita Patrocinio.

¿Cuál es exactamente el status dramático de esta señorita Patrocinio? Lo vamos a descubrir gradualmente: el primer rasgo escénico que advertimos es la familiaridad de trato, evidente en el hipocorístico “patro”, usado por Elvira, y en la sustitución del formal “Buenas tardes” por el distendido “hola”; el breve diálogo inicial nos ilustra además sobre algunas características de Patrocinio, entre las que no falta una cualidad típica del estilo Oscar Wilde: la ironía displicente sobre los códigos sociales:

PATROCINIO.- (*Entrando.*) Buenas tardes, Elvira.

ELV.- Hola, Patro.

PAT.- Ya veo que no sales. ¿Decididamente es hoy la marcha?

ELV.- Antonio no puede retrasarla si ha de llegar a tiempo.

PAT.- Los hombres llegan a tiempo siempre...

ELV.- ¿Para las juntas?

PAT.- Para todo. ¿Y aún te das la molestia de arreglarle el equipaje?...¡Qué tonta eres!...

ELV.- Una prueba de cariño.



PAT.- Que él aceptará con gratitud. Los pañuelos, bien plachados por la doncella, demuestran que la mujer quiere mucho al marido...

El espacio psicológico que representa el exterior se identifica ahora claramente con el motivo “viaje”, y Patrocinio actúa como la conciencia vigilante de Elvira, el subconsciente que expresa en voz alta alguna duda interior. Curiosamente Patro introduce, a través de los pañuelos, una proyección subliminal que propone un “menage à trois” entre Antonio (marido), Elvira (mujer) Dolores (doncella). El término usado, “doncella” va más allá de la función social que ejerce Dolores para introducir un elemento sexual larvado. A la intención de Elvira de favorecer la relación Dolores-Cesáreo le corresponde aquí la mención de Patrocinio de la doncella planchando los pañuelos al marido. Patrocinio, de cuya situación personal aún no sabemos nada, continúa proponiendo maliciosas interpretaciones, sobreentendidos, segundas intenciones, al hecho del viaje:

PAT.- Yo no tuve la suerte de que me advirtieran con tanta oportunidad. Créeme, Elvira: ¿se marcha?... Déjale ir, ya volverá, pero no te molestes en cuidados que no han de agradecerte. Y sabe Dios qué clase de juntas le aguardarán...

ELV.- ¿Temes que sea mentira?

PAT.- No. Los maridos inteligentes cuentan siempre la verdad. Por lo menos, una parte de la verdad; lo que es más inteligente todavía.

ELV.- Yo he visto la citación para el veintiocho...pasado mañana.

PAT.- No lo pongo en duda, pero precipita demasiado el viaje.

ELV.- Llega mañana; pasado, la junta, y al otro vuelve.

PAT.- Ya no te acuerdas de que los días tienen veinticuatro horas. Un par de ellas para la reunión; pongamos tres. Quedan veintiuna.

Este es un buen momento para reflexionar sobre las diferencias estéticas entre el teatro de Benavente, el de Pérez Galdós y el de Linares Rivas. Ya hemos visto que ideológicamente, Berenguer agrupa a Pérez Galdós y a Linares Rivas en el mismo núcleo de escritores de conciencia progresista, diferenciados de lo que en este momento están haciendo en teatro autores como Benavente o Valle-Inclán, y todos ellos diferenciados, tanto estética como ideológicamente, de la generación de Echegaray, Leopoldo Cano y Eugenio Sellés. Conviene no olvidar que en 1905, el año de creación de esta obra, está muy reciente el premio Nobel de don José de Echegaray. Hace trece años que Pérez Galdós, cuyo renombre como novelista es ya universal, ha estrenado su primera obra dramática, el mismo año de 1892 en que Benavente, ya de la generación siguiente a Galdós y Echegaray, escribe también su primera obra. Hace muy pocos años que el mismo Benavente ha estrenado la que quizá sea su mejor obra de la primera época, *La comida de las fieras* (en donde Valle-Inclán representa el papel de Teófilo Everitt, poeta decadente y huraño), y está muy reciente la muerte de Oscar Wilde (1900) y de Antón Chéjov (1904) dos renovadores del teatro europeo del XIX. Aún vive Ibsen, que morirá en 1906, y Strindberg, que ha publicado ya *La señorita Julia*, *Jugar con fuego* y *El vínculo*, tiene en ciernes su Teatro íntimo.

El trío Echegaray, Cano y Sellés representa el teatro naturalista de corte efectista, basado más en la búsqueda de las soluciones técnicas que asombraran al público, que en la indagación de los factores del ser humano a través de una perspectiva simbólica, tanto en su vertiente espiritual como en su proyección social. Para entendernos, Echegaray, Sellés y Cano, son, como muy bien vio Pío Baroja en su momento, una prolongación del peor teatralismo de Alejandro Dumas. Frente a ellos Pérez Galdós levanta un edificio

teatral basado en el análisis de las relaciones humanas dentro de un sistema de reglas y limitaciones sociales que proponen una estética al mismo tiempo realista y objetivista; es decir, esencialmente naturalista. Benavente, cuya mirada sólo parece aguda para estudiar a una clase social muy concreta, la creciente burguesía, renueva esencialmente el lenguaje teatral en dos planos: la depuración de los elementos de la trama en un sentido más verosímil y natural que lo que perpetraban Echegaray y sus epígonos, y la búsqueda de una dicción más acorde con el nuevo tono teatral, con el nuevo estilo de representación que busca un acercamiento a “lo natural”; en cierto modo Pérez Galdós reanuda con una veta teatral procedente de *La Celestina*, del teatro cervantino y de algunos dramaturgos realistas del Siglo de Oro, mientras Benavente recoge la herencia de Lope, de Moratín y de Ventura de la Vega. En ambos casos la ruptura estética con los modos y maneras del pseudonaturalismo de Echegaray es clara.

¿En qué medida el teatro de Linares Rivas puede encuadrarse como un teatro de escuela, próximo a Benavente en la formulación técnica y a Galdós en los presupuestos ideológicos, y en qué medida representa una visión personal?

Para abordar este punto vamos a comparar la forma que tienen Linares Rivas y Benavente de abordar los diálogos en obras de extensión similar (acto único) y de época próxima: *En cuarto creciente* (1905), y *Sin querer* (1905). En ambos casos el personaje principal es una mujer. En la obra de Benavente, que sólo tiene cuatro personajes, frente a los seis de *En cuarto creciente*, la protagonista, que no abandona la escena en ningún momento, tiene un total de 80 réplicas, frente a las 224 réplicas de Elvira (que no siempre está en escena) en la obra de Linares Rivas. ¿Cómo es posible que con menos tiempo de escena, un tiempo de representación similar y con más reparto, la Elvira de *En cuarto creciente* tenga casi el triple de réplicas que la Luisa de *Sin querer*? Muy sencillo: porque el estilo de los diálogos de Linares Rivas, construido sobre réplicas breves, es mucho más vivaz que el de Benavente. Lo notable del caso es con diálogos más ligeros, chispeantes y humorísticos, el fondo ideológico de la obra es mucho más denso y complejo en Linares Rivas que en Benavente y los planteamientos estéticos, como veremos más adelante, son más elaborados y densos.

En el teatro breve de Benavente, tanto en *De cerca* (1909) como en *Teatro feminista* (1898) o en *Modas* (1901) hay una intención evidente de describir al personaje; en este sentido se aproxima al teatro costumbrista; hay también un evidente tono moralizante en el sentido de censurar algunas conductas y algunas convenciones sociales para proponer, como tesis explícita en la obra, un código de conducta más acorde con los nuevos tiempos. Esto produce, en situaciones que se prestan bien a la comedia ligera o al vodevil (algunos temas son próximos al teatro de Feydeau), una sobrecarga ideológica que pesa (a veces demasiado) sobre la técnica de la representación. Un ejemplo claro de esto lo tenemos en el siguiente diálogo entre los personajes principales de *Sin querer*:

PEPE.-¡Bah! Tantas sorpresas podría darte, y tú a mí, y los dos a nosotros mismos...¿Qué sabemos de la vida? ¿Cómo nos han educado? Con el sistema de los padres de España: de considerar a los hijos siempre como chiquillos; yo en mi casa soy siempre Pepito; tú Luisita siempre para tu padre; dos chiquillos de quien sólo se espera alguna travesura, de quien nada se toma en serio; nuestros caprichos, más o menos discutidos, satisfechos siempre; niños mimados por nuestros padres, mal dispuestos a ser maltratados por los demás en la vida. Cuando empecemos a vivir con nosotros mismos, pecaremos de osados o de tímidos; no sabremos ir con la tranquila seguridad que da la confianza en sí mismos porque nuestros padres nos han dicho: “No seas así”, o “Debes ser así”; pero “Así eres”, nunca. Yo no sé cómo soy, y a tí te pasará lo mismo.

LUISA.- Tienes mucha razón. No nos enseñan a conocernos. Y ahora, porque a nuestros padres se les antoja que todo se quede en casa, porque nos juzgan, además, incapaces de elegir por nosotros mismos, nos dicen, sin más ni más\_”A casaros”, y de buenas a primeras, novios un par de meses, y asunto concluído, y después, desgraciados para toda la vida...Si no estuviéramos de acuerdo para oponernos...Yo te confieso que no seré la primera en decir que no; tú debes ser quien...

Resulta muy difícil presentar esta forma de hablar (que incluye una esmerada hipotaxis y no pocas construcciones retóricas) como típica de dos jóvenes que unos momentos después anunciarán su matrimonio, resuelto reflexivamente por sí mismos. No hay ni una sola construcción coloquial o familiar, en un diálogo entre primos. En todo caso, el tono es manifiestamente reflexivo y moral, y la solución a este conflicto moratiniano será tan reflexiva y sensata como el previsto **coup de théâtre** final para satisfacer lo que el espectador desea. En total, en la edición que manejamos, estas dos réplicas ocupan 27 líneas. Vamos a comparar esto con la escena central de *En cuarto creciente*, en que Patrocinio, separada de su marido, se lo encuentra en casa de Elvira, que se ausenta:

UCE.- (*Después de una gran pausa.*) ¿Señora de Uceda?

PAT.- ¿Señor Uceda?

UCE.- ¿No le parece a usted que, como experiencia, ya pasa un poco de los límites?...

PAT.- No.

UCE.- ¿Que va siendo hora de que usted vuelva a su casa y a la mía?...

PAT.- No.

UCE.- En este pleito de divorcio por incompatibilidad de caracteres...

PAT.- Del de usted solamente.

UCE.- Bien, del mío. En este pleito yo me aferro a no ver más que malos consejos de tus padres y una chiquillada tuya.

PAT.- De usted.

UCE.- Tuya.

PAT.- De usted...que me trate usted de usted.

UCE.- Mira, Patro, estoy pensando en que debo tratarte de tú o en que debo no tratarte. Conque escucha y contesta. Eso sí: al contestarme, emplea el usted o el vucencia...

PAT.- Yo escogeré el tratamiento.

UCE.- A tu elección. Persuadido firmemente de que estas desavenencias no responden a una verdadera animosidad tuya contra mí, te sigo, te busco y te hablo con la esperanza de borrar pronto estos resquemores...

PAT.- ¿Estás convencido de que no mereces mi antipatía?

UCE.- Convencidísimo. En cuanto llegue a persuadirme de que entre tú y yo hay tu odio y tu desvío, en ese mismo momento tu mamá y tú os vais...os vais a donde os parezca.

PAT.- Gracias.

UCE.- Lo dicho, Patro. Basta de bromas pesadas...

PAT.- No.

UCE.- Vuelve a mi lado.

PAT.- No.

UCE.- Olvidemos torpezas y genialidades. Perdonémos, o si quieres tener la razón entera, perdona tú sola.

PAT.- No.

Como se ve, la estrategia de Patro es el laconismo. Seis de sus réplicas son monosílabos. Ha conseguido hacer que su marido exponga su pensamiento a base de manejar hábilmente el tratamiento, con calculadas ambigüedades (ese equívoco y malicioso “de usted”), que le permiten hacerse dueña de la situación al imponer el tratamiento que ella desea. Ha hecho que su marido se vea obligado a dar explicaciones y razonamientos por medio de circunloquios, cuando su intención al plantear el tratamiento de tú era un acercamiento. Es decir: Patro está y oye. Su marido hace todo el gasto. La reflexión sobre la conducta familiar, común al fragmento de Benavente que en *Sin querer*, da pie a un intercambio de educadas malicias.

Bien; este tipo de teatro se basa en el mismo principio dramático con el que en el decenio anterior Antón Chéjov se está oponiendo a la fórmula postromántica que inunda el teatro ruso. El teatro de Chéjov se salvó gracias a la reflexión escénica que llevaron a cabo Danchenko y Stanislavski, buscando fórmulas teatrales que expresaran **en la representación** lo que el texto implicaba. La renovación chejoviana es muy sutil, y la explica Nina Gourfinkel a partir de la propia dialéctica de los montajes de Danchenko y Stanislavski: lo que en el teatro prechejoviano era asumido por los largos parlamentos de los personajes que explicitaban su pensamiento de modo discursivo, en Chéjov se resuelve en un uso del diálogo muy esmerado, que combina la exposición de lo esencial en el texto que los autores **dicen** y su complemento escénico, el espacio de la representación, el gesto, los tonos, el ritmo, ; por otra parte el tono de la obra chejoviana es muy complejo, fluctuando constantemente entre la comedia y el drama. Nina Gourfinkel recuerda este punto con las palabras del propio Danchenko: “Quand nous jouions *Les trois soeurs*, le public riait pendant les trois quarts du temps, et pourtant il se dégageait du spectacle une puissante impression de mélancolie. C’était l’art tchékhovien des clairs-obscur...” Este es el tipo de teatro que propone Linares Rivas desde su primera obra representada, con el revelador título de *Aire de fuera*. Benavente se opone a la generación de Echegaray modificando algunos ejes de composición de la fórmula neodumasiana de esa generación; Linares Rivas se opone a este tipo de teatro explorando el espacio escénico por medio del lenguaje, del diálogo, de la exploración de los planos simbólicos que esconde la trama, y, sin duda, del uso de ciertos conceptos que asociamos a la teatralidad. Hay que pararse aquí: no hay más teatralidad en *La gaviota* o en *El jardín de los cerezos* que la que hay en *Aire de fuera* o en *Lady Godiva*. Se trata de un tipo de reflexión dramática muy similar. El detallismo en la escena es similar en uno y en otro. Vale la pena extractar aquí lo que dice Raymond Williams sobre la representación de *La gaviota* en 1898: “This comment, apart from its particular descriptive relevance, is an indication of a general method: in its multiplicity of detail, each setting is designad to promote the general “atmosphere” of a play being performed. In addition to the visible scenery, the producer uses a large number of effects of sound and light. For example, at the beginning of the play: *Darkness, an August evening. The dim light of a lantern on top of a lamp-post, distant sounds of a drunkard’s song...*”

Esto hace pensar en algunas acotaciones de obras de Rivas, como el uso de la luz a lo largo de los cuatro actos de *Lady Godiva*, o la observación de la acotación inicial de *La razón de la sinrazón...*, según la cual tenemos “en una mesa, un jarro con claveles. Cuando no sea tiempo de claveles, se sustituyen con otras flores y en el diálogo se cambia la palabra por la que corresponda”.

Estamos en lo que algunos teóricos han dado en llamar “teatro ilusionista” que es la quintaesencia del naturalismo; en el caso de Linares Rivas el naturalismo en el análisis psicológico y en la propuesta de personajes y escenarios va acompañado por una evidente tendencia al simbolismo en la indagación del fondo mítico de los personajes y de la trama.

Si consideramos las tres piezas de teatro breve *En cuarto creciente*, *Lo posible* y *La razón de la sinrazón...*, como una trilogía temática nos damos cuenta de que pueden ser tomadas como tres fases de las relaciones conyugales: el adulterio rechazado, el adulterio descubierto, y el adulterio proyectado. Tres fases como las fases de la luna, y como los mismos tres momentos representados por cada una de las tres parejas de *En cuarto creciente*: la pareja principal Elvira y Antonio, se enfrenta al **viaje**, símbolo de la ausencia y del posible adulterio sugerido por la pareja que ya ha pasado por esa fase: Patro y Uceda, que se encuentran en fase de separación y regreso, es decir, “luna nueva”) y el adulterio larvado es el que representan, por medio de un cruce de papeles, la pareja Cesáreo-Dolores respecto a la pareja Elvira-Antonio. Tanto el primer tema como el segundo son los que sustentan obras como *Aire de fuera...* o *La jaula de la leona*. Está muy claro que los conflictos morales e ideológicos de este tipo de teatro no podían ser asumidos por el teatro español de la posguerra, muy ocupado en representar a Pemán, a Marquina, a Arniches o al Benavente menos problemático, y que tan sólo podía tolerar la obra de Jardiel debido al tratamiento humorístico que la arropaba.

Pero para rescatar la obra de Linares Rivas, tarea que es urgente si se pretende entender la compleja situación de la escena española en el primer tercio de este siglo (para entendernos: antes de la aparición del cine sonoro), hay que olvidarse de dos prejuicios que han estado deteriorando el espíritu crítico de los estudiosos y universitarios hispánicos: el prejuicio literario, según el cual se juzgan las obras de teatro con criterios no teatrales, sino literarios, y se promueven los estudios y análisis de obras que no resistirían la prueba de la representación real; y el prejuicio ideológico, según el cual una mentalidad progresista “pide” que la obra sea progresista, dada la adscripción ideológica de su autor, lo cual acarrea a su vez la selección crítica a base de planteamientos ideológicos.

Una evaluación del teatro de Linares Rivas desde presupuestos estrictamente dramáticos y cuidadosamente sociológicos nos habla de un autor con una densa y honda capacidad para levantar un edificio dramático enormemente sugestivo y coherente, en la línea de lo que se hace en los escenarios europeos en esos mismos años, y nos habla también del tipo de conflictos ideológicos y psicológicos que el espectador de comienzos de siglo desea ver puestos en los escenarios españoles.

Para terminar, una última observación: en la biblioteca personal de Linares Rivas, actualmente propiedad de la Biblioteca de Estudios Locales del Ayuntamiento de La Coruña, se conservan todavía las ediciones de algunos autores dramáticos que influyeron en la formación teatral de este autor: uno de ellos, Adrià Gual, no ha sido relacionado hasta ahora con Linares Rivas. Ya va siendo hora de sustentar las opiniones críticas a partir del trabajo de investigación, y no a base de repetir lo que otros autores han escrito. En principio la opinión de Dámaso Alonso, que seguramente tuvo ocasión no sólo de leer, sino de ver representado su teatro, es un buen punto de partida para estudiar su obra: “pertenece a la escuela de Benavente, pero con una nota personal de vigor y sátira; planteó problemas candentes y espinosos del mundo burgués en *La garra* y abordó el drama rural en *Cristobalón*”.