

Trabajo Fin de Grado

El teatro *superrealista* en la literatura española:

La parodia literaria en *¡Usted es Ortiz!*

de Pedro Muñoz Seca.

The *surrealist* theatre in Spanish literature:

The literary parody in *¡Usted es Ortiz!* by Pedro Muñoz Seca.

Autora

Silvia Belenguer Sipán

Directora

Dra. Ángeles Ezama Gil

Facultad de Filosofía y Letras

2017

ÍNDICE

RESUMEN	p. 3
INTRODUCCIÓN	p. 4
CAPÍTULO I: Algunas notas sobre el surrealismo	p. 5
CAPÍTULO II: El surrealismo en el teatro español	p. 13
CAPÍTULO III: El teatro <i>superrealista</i> de Pedro Muñoz Seca	p. 21
CAPÍTULO IV: <i>¡Usted es Ortiz!</i>	p. 28
CONCLUSIONES	p. 46
BIBLIOGRAFÍA	p. 47
ANEXO	

ANEXO I: Carta de Azorín a José Alfonso

ANEXO II: Listado de representaciones de *¡Usted es Ortiz!*

ANEXO III: Ilustraciones de la edición de 1928

RESUMEN

El presente trabajo parte del *surréalisme* francés y llega hasta la obra del dramaturgo Pedro Muñoz Seca. ¿Qué unión hay entre estos dos vértices aparentemente irreconciliables?.

En primer lugar se expondrá qué es el *surréalisme*, cómo surgió en Francia y su camino hacia el teatro europeo. Seguidamente, cómo llegó a España y la acogida que tuvo entre los escritores del primer tercio del siglo xx. También se razonará la repercusión que tuvo en las tablas y la producción teatral que emergió alrededor, con Azorín a la cabeza.

Me centraré luego en el teatro de Pedro Muñoz Seca, en particular en las cinco obras que él mismo calificó de *superrealistas* y se intentará llegar al por qué de esta denominación.

Por último, se analizará con mayor detenimiento, la *caricatura superrealista* ¡*Usted es Ortiz!*!, un éxito poco conocido del autor.

Palabras clave: André Breton, Surrealismo, Azorín, Yvan Goll.

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de este trabajo es una obra poco conocida de Pedro Muñoz Seca titulada *¡Usted es Ortiz! caricatura superrealista*. A través de tal adjetivo llegué hasta el *surréalisme* francés, el teatro *surrealista* francés y, seguidamente al teatro *superrealista* español.

He investigado, apoyando mis juicios en la bibliografía consultada, cómo surgió el surrealismo, cómo llegó a España y cómo fue su desarrollo en el teatro. El surrealismo no fue una corriente literaria con una presencia notable entre los escritores españoles, sin embargo sí que hubo algunas implicaciones y manifestaciones importantes que recojo en este trabajo.

Por último, estudio la presencia del *superrealismo* en la obra de Pedro Muñoz Seca, y más concretamente en *¡Usted es Ortiz!* que analizo como parodia del *superrealismo* y de otras cuestiones de la actualidad.

Con todo ello quiero señalar la vasta dimensión de la obra dramática de Pedro Muñoz Seca, que va más allá de *La venganza de don Mendo*. Un dramaturgo de gran éxito en su tiempo que parece condenado al olvido al igual que Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero y otros dramaturgos cómicos. Por mi parte, solo me queda seguir investigando acerca de tan ingenioso dramaturgo y este estudio es solo el inicio.

CAPÍTULO I: Algunas notas sobre el surrealismo.

El siglo XX fue la cuna del nacimiento de las vanguardias literarias. Durante los años de la Primera Guerra Mundial, surge en Francia una conciencia de reacción frente al arte decimonónico anterior. Sin entrar en explicaciones sobre los ismos, de sobra conocidos, voy a centrarme en uno de ellos el cual, aunque tuvo una repercusión muy fuerte a nivel mundial, todavía quedan rincones por explorar y asuntos que definir.

Me refiero al surrealismo español o, como se conoció en la época, *superrealismo*. Pero este término ha tenido un abanico de denominaciones según los críticos y los propios usuarios. Lo podemos encontrar como *superrealismo*, *surrealismo* y, también, *suprarrealismo*, *antirrealismo*, *hiperrealismo*, *hiporrealismo*... Estos dos últimos términos los acuña Dámaso Alonso en su obra *Poetas españoles contemporáneos* analizando el uso y los nombres del término: «El *surréalisme* tuvo probablemente su éxito más considerable en la elección de su nombre. Cuando se haga la historia de nuestro período creo que ha de resultar claro que la palabra superrealismo (*surréalisme*) conviene a muchas otras manifestaciones de la literatura actual. Para evitar la posible confusión llamo “hiperrealismo” a esta tendencia general contemporánea»¹, y lo sigue delimitando como «una superación del realismo naturalista del siglo pasado»² definición que explica su uso aún cuando algunos autores no sabían que estaban escribiendo dentro de esta estética.

Por otra parte, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia recoge, a partir de 1956, el término *suprarrealismo*: «Tendencia a inspirar la obra de arte en los elementos figurativos tomados del repertorio de imágenes del delirio o del ensueño y sus enlaces fortuitos o incoherentes»³. Es a partir de 1984 cuando la Academia remite al término *superrealismo* para definir los términos *surrealismo* y *suprarrealismo*: «Del francés *surréalisme*. Movimiento literario y artístico que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional. [...] Sucesivamente se ha ido aplicando la misma palabra para ampliarla a toda la literatura, el arte, el pensamiento o la acción de signo libremente irracional»⁴. La fecha de incorporación tardía indica las divergencias que hubo respecto al acotamiento de la definición del surrealismo español.

1 Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 271.

2 *Ibidem*, p. 272.

3 Real Academia Española, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE RAE)*.

4 *Ibidem*.

Su origen es francés, y aunque se ha hablado de precursores de la talla de Rimbaud, Lautréamont y el Marqués de Sade, la primera vez que se usó el término fue de la mano de Guillaume Apollinaire en su drama *Les mamelles de Tiresias*, estrenado en 1917. Según Guillermo de Torre, ensayista, poeta y crítico literario, en su primera edición en 1925 de *Literaturas Europeas de vanguardia*, Apollinaire rechazó el término *suraturaliste* en favor de *surréaliste*, porque «el superrealismo debía significar para él un predominio absoluto de la fantasía, de las razones de la imaginación, que “la razón –pura– no conoce”, capaces de desplazar totalmente la vida real»⁵. En los años siguientes seguirá escribiendo y afianzando su opinión sobre esta discusión en varias revistas como, por ejemplo, en el *Mercur de France*, publicación en la que tuvo una sección fija llamada «La vie anecdotique».

Tras esta primera mención, varias personas afines al movimiento coinciden en que el superrealismo nació del dadaísmo, ya sea como una continuación, una superación o una reacción. En septiembre de 1924 aparecía publicado un artículo en *El Imparcial* titulado «Los dadaístas después de Dadá», en el que Pierre Picon, seguidor del movimiento, nombra a un grupo de poetas que alzarán la voz del surrealismo francés. Son, entre otros, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault y Benjamín Peret. Picon recoge una primera definición de superrealismo: «Es la reproducción voluntaria, por abstracción del mundo exterior, de un estado que corresponde bastante al del ensueño. En cierto modo es la obediencia absoluta “a la voz de nuestra conciencia” y a ese “dictado mágico” que nos impone»⁶.

En octubre de 1924 aparecen dos publicaciones importantes: La primera es la revista *Surréalisme*, en origen llamada *Le disque*, con Yvan Goll como director. Empieza el número con el «Manifeste du surréalisme», escrito en el que se resume la importancia de la imagen por encima de la palabra a la hora de elaborar poesía: «Ainsi, l’image est devenue l’attribut le plus apprécié de la poésie moderne. Jusqu’au début du xx siècle, c’était l’oreille qui décidait de la qualité d’une poésie: rythme, sonorité, cadence, allitération, rime: tout pour l’oreille. Depuis une vingtaine d’années, l’oeil prend sa revanche. C’est le siècle du film. Nous communiquons davantage par des signes visuels»⁷. Esta nueva concepción del arte la tienen como una necesidad frente a lo anterior. Le siguen una serie de *exemples de surréalisme* como «Mon bouquet au surréalisme» por Pierre Albert-Birot, «Surréalisme couleur du temps» por Paul Dermée, el cual también publica una carta que le dirigió Apollinaire en la que aboga por la utilización del término *surréalisme* en vez de *suraturalisme*: «Je crois, en effet, qu’il vaut mieux adopter surréalisme que suraturalisme que j’avais d’abord employé. Surréalisme n’existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus

5 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 228.

6 Pierre Picon, «Los dadaístas después de Dadá», *El Imparcial*, Madrid, 14/09/1924, p. 9.

7 «Manifeste du surréalisme», *Surréalisme*, París, 10/1924, p. 1.

comode à manier que surnaturalisme»⁸. En la revista podemos encontrar una variedad de textos y reflexiones escritos en prosa y verso en los que los colaboradores exponen la estética surrealista.

La segunda, acaecida en el mismo mes, es el *Manifeste du surréalisme*, en el cual, André Breton define y asienta las bases de este movimiento literario. Parte del antinaturalismo y el antirrealismo, de la negación absoluta de la realidad como base del arte. Aboga por la supremacía del sueño frente al estado consciente de la realidad. Defiende el superrealismo que define como «sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral»⁹. Exalta los derechos de la imaginación en contra de la esclavitud de la razón llegando a hacer apología de la mayor libertad: La locura. Anexa un texto surrealista llamado *Secretos del arte mágico del surrealismo. Composición surrealista escrita, o primer y último chorro*. En ella da exactamente las instrucciones a seguir para componer a la manera surrealista:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu [...] entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, [...] escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribir lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. [...] Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo¹⁰.

Son las mismas que ejercita de forma anticipada en su obra conjuntamente escrita con Philippe Soupault *Les champs magnétiques* en 1920. El propio Breton dice acerca de su obra: «La práctica cotidiana de la escritura automática –a veces le dedicábamos, Soupault y yo, de ocho a diez horas consecutivas– nos llevó a observaciones de gran alcance, pero que sólo se coordinarían y se aprovecharían totalmente más tarde. Aun así vivíamos en plena euforia, casi en estado de ebriedad por descubrir sin cesar [...]. Una euforia no exenta del automatismo consumido o producido en dosis intensivas»¹¹. Entre las técnicas se encuentran la escritura automática, al azar y el cadáver exquisito. Como hemos visto, se trata de escribir sin pensar, de huir del pensamiento lógico y del presente, el aquí y el ahora, trasladar la mente a un estado de vigilia en el cual las palabras y las

⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁹ André Breton, *Manifestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 49–50.

¹¹ André Breton y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1982, contraportada.

frases vengan a su antojo y se sucedan unas tras otras. Esto daba lugar a juegos superrealistas como el mencionado cadáver exquisito: La unión en una frase de dos miembros irreconciliables: Una primera parte lógica y una segunda disparatada. Los textos son una sucesión de frases, a veces aleatorias, a veces traicionadas con el estado consciente, pero todas ellas crean en el lector una sucesión de imágenes, luces, colores y escenarios que completan el juego del automatismo. Un mecanismo que tenían para llegar a ese estado donde no entra en juego la conciencia, eran los sueños a los que llegaban gracias al estado de la vigilia. Los sueños resultaron ser una fuente desbordante de imaginación e inspiración. Sigmund Freud y su obra *La interpretación de los sueños*, publicada en 1900 fueron la mayor influencia para conocer y explotar las oportunidades de la vigilia.

En el segundo manifiesto, que fue publicado en 1925, Breton ofrece novedades temáticas como la astrología, la magia y la alquimia, e incide en la persistencia de la revolución ante todo y por siempre. Una revolución contra lo anterior, lo clásico, lo burgués y el razonamiento académico: «Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana [...] y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal»¹².

Cabe recordar las palabras que le dedica Louis Aragon en su obra *Le paysan de Paris*, en 1926, tras el segundo manifiesto, ya que definen y acotan una aproximación a la definición de superrealismo: «El vicio llamado superrealismo es el empleo irregular y pasional del estupefaciente imagen, o más bien, de la provocación sin albedrío de la imagen, a cada embate, invita a revisar todo el universo. Destrucciones espléndidas: el principio de utilidad se hará extraño a todos los que practiquen este vicio superior»¹³.

Los escritores no solo se quedaron en la producción poética. El surrealismo alcanzó otras disciplinas artísticas como la pintura, el cine y el teatro, la que ocupa este trabajo. En el marco del teatro europeo, un nombre muy sonado es el del poeta francoalemán Yvan Goll, que en su revista *Surréalisme*, publicó un anuncio de su teatro surrealista con la lista de autores que iban a participar en su proyecto representando sus obras y otra de los directores de escena que se harían cargo de la supervisión de las obras. En el anuncio incluía una nota buscando mecenas. Sabemos más detalles del proyecto por un artículo de Guillermo de Torre que apareció publicado en *El Heraldo de Madrid* el 15 de noviembre de 1924 bajo el título «El superrealismo en el teatro». De Torre cuenta cómo Yvan Goll había negociado con Irénée Mauget, director del teatro Albert I, para empezar su

12 André Breton, *op. cit.*, 1974, p. 162.

13 Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926 en Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 26.

nuevo proyecto de teatro surrealista con «obras que corresponden a un vasto plan de arte internacional: *Les mamelles de Tiresias*, por Apollinaire; *La rountala*, por Albert-Birot; *Mathusalem*, por Goll; *Les chants catalauniques*, por Bronnen; *Sancta Susanna*, por Stramm; *Du matin a minuit*, por Georg Kaiser; *L'angoisse des machines*, por Vasari; *La golem*, por Leiwik, y *Mystère-Bouf-fe*, por Majakowski»¹⁴.

Yvan Goll acaba de fundar el teatro superrealista. En él se van a representar las diferentes obras de teatro intensivo que la época presente ha inspirado a los poetas más descontentos del pasado artístico y que esperaron hasta ahora el escenario donde por lo menos el apuntador los tome en serio. [...] Concluimos esta noticia [...] agregando que los más audaces «metteurs en scène» de Moscú, Berlín y Roma aportarán al teatro superrealista sus interesantes inquietudes artísticas y darán a las obras nuevos modos de expresión¹⁵.

A continuación reseña el éxito de la primera obra estrenada en el teatro Dramatische Theater de Berlín, *Mathusalem* del propio Yvan Goll, que aunque tuvo el aplauso del público, también tuvo el descontento de los ultranacionalistas alemanes so pretexto de haber ridiculizado las costumbres de la sociedad berlinesa lo que hizo que se prohibiese su representación a partir de la tercera noche.

Viendo estos movimientos y fluctuaciones europeas, no hay duda de que España también se contagió de esta nueva estética. El surrealismo francés se conoció a través de la prensa de forma muy temprana, también se importaron revistas y libros franceses. André Breton y Louis Aragon dieron conferencias en Barcelona y Madrid, respectivamente¹⁶. Además se viajaba frecuentemente a París, considerada la capital de la cultura europea desde el siglo anterior. La influencia se hizo notar sobre todo en las creaciones de la Generación del 27 ya que al ser un grupo joven y efusivo estaba más abierto a las nuevas estéticas y modas extranjeras. Sin embargo, vemos una persistente actitud negativa en cuanto a adscribir sus creaciones al surrealismo.

Pocos siguen el precepto principal de la escritura automática que, en palabras de Hernández Pérez es: «Equivalente a un [...] pensamiento no dirigido, emancipado de las presiones externas, sin censura interna y ajeno a los gustos artísticos, la razón o la moral. Difícil tarea la que se propugna [...] no puede darse en estado absoluto pues lo impide, principalmente, el peso de nuestra herencia cultural, la presión externa y nuestra determinada y particular cosmovisión racionalista»¹⁷. Tenemos

14 «El superrealismo en el teatro», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 15/11/1924, p. 5.

15 *Ibidem*, p. 5.

16 «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe» título de la conferencia que André Breton dio el 17 de noviembre de 1922 en el Ateneo de Barcelona.

«Contre la science, le travail et la civilisation» fue la conferencia que dio Louis Aragon en la residencia de estudiantes de Madrid el 18 de abril de 1925.

17 Patricio Hernández Pérez, *La orientación surrealista en la generación del 27*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1987, p. 14.

el testimonio directo de Luis Cernuda, conocedor y lector del surrealismo francés, al componer en 1929 una serie de poemas: «Uno tras otro, surgieron los tres poemas primeros de la serie que luego llamaría *Un Río, un Amor*, dictados por un impulso similar al que animaba a los superrealistas»¹⁸.

Sin embargo, también hubo escritores que, aunque se acercaron a la estética surrealista, no llegaron a identificarse con ella: «Aleixandre, además de manifestar que nunca practicó la escritura automática, repite que no sabía nada del surrealismo francés cuando escribió en 1928 *Pasión de la tierra* [...] Y, finalmente, Lorca, quien a pesar [...] de haber escrito el libro de poesía surrealista, *Poeta en Nueva York*, no hizo la menor mención al surrealismo en cuantas entrevistas y declaraciones se le presentaron»¹⁹. Como vemos, Federico García Lorca no solo no nombra al surrealismo sino que, incluso, lo niega en relación a sus nuevos poemas que se alejan de la tradición andaluza: «Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ajo! ¡ajo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina»²⁰.

Como evidencia final que apunta Dámaso Alonso: «Es una necesidad de la época [...] y esto explica el hecho de que Vicente Aleixandre pudiera escribir un libro superrealista de poemas en prosa [publicado en 1935], sin intención ninguna de “hacer superrealismo” y sin conocer directamente la escuela francesa»²¹. El propio Aleixandre argumentó: «Yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento, la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo en este sentido, alguna vez, en algún sitio un verdadero poeta superrealista?»²².

El primer poeta que publica un poemario que está relacionado con el surrealismo es Rafael Alberti y él mismo lo niega: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Éluard fue el único poeta traducido algo en España. [...] Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La cosa estaba en la atmósfera»²³. Esta pequeña muestra de testimonios son la prueba de que el surrealismo había llegado a España y estaba en el punto de mira de los escritores del momento.

A este periodo corresponden varios poemarios emparentados directamente con el surrealismo, aunque sus autores lo nieguen, no pueden escaparse de la estética surrealista. Son *Sobre los ángeles* de Alberti (1929), *Un río, un amor* de Cernuda (1929), *Espadas como labios* (1932), *Pasión de la*

18 Carlos Feal, «Un caballo de batalla: El surrealismo español», *Bulletin Hispanique*, vol. 81, n.º 3–4, 1979, p. 271.

19 Hernández Pérez, *op. cit.*, p. 17.

20 Francisco Javier Hernández, «El eje surrealista París–Tenerife», *Surrealismo y literatura en España*, Jaume Pont (ed.), Lleida, Edicions de la universitat de Lleida, 2001, p. 142.

21 Alonso, *op. cit.*, p. 273.

22 Hernández, *op. cit.*, p. 142.

23 *Ibidem*, p. 142.

tierra (1935) y *La destrucción o el amor* (1935) de Aleixandre y *Poeta en Nueva York* de Lorca (1940).

Las manifestaciones de este movimiento literario son en su mayor parte poéticas y artísticas. Autores como Paul Ilie, catedrático de Literatura Española y Comparada en la Universidad de Michigan, en su obra *The surrealist mode in Spanish literature* de 1968, destaca las discusiones literarias acerca de la existencia del superrealismo español, ya que los críticos solo aceptan como surrealismo el de la escuela francesa de André Breton y sus seguidores. Se apoyan en la falta de desarrollo del surrealismo como movimiento literario en España, puesto que no existieron manifiestos, precursores y seguidores de esta escuela a la manera francesa:

The fact that Spain lacked a well-defined surrealist school was, in any case, due more to the nature of her literary vanguard than to any failure to exploit the possibilities of the new aesthetic. Spanish writers were not inclined to collective efforts, and they preferred to channel their energies into a wide variety of individual art forms. This is why very few works are totally identifiable as surrealist, or, for that matter, as exclusively the product of any literary fashion popular at the time. It would be better to assume that writer were familiar with french surrealism even if they did not say so²⁴.

Aun así, este hecho no implica que no hubiera escritores que practicasen el surrealismo en sus trabajos artísticos y literarios. Ilie, en su estudio tiene en cuenta a autores y artistas como Machado, Solana, Dalí, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Jarnés y Arderius.

La única manifestación colectiva conocida en España es el llamado eje surrealista París-Tenerife o eje tinerfeño, aunque se ha reconocido de forma tardía. El gran hecho que envuelve este movimiento es la exposición surrealista que se realizó en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife del 11 al 21 de mayo de 1935. Contó con la visita de André Breton que quedó maravillado con la tierra canaria: «Tenerife ha quedado para siempre en el imaginario bretoniano como una de las grandes experiencias de su vida, como la materialización más exacta de sus sueños surrealistas»²⁵.

Los cuatro exponentes del eje fueron: Domingo López Torres, estudioso del surrealismo, Domingo Pérez Minik, crítico literario, Agustín Espinosa, catedrático de literatura y Oscar Domínguez, pintor. Como resultado del grupo, una de las obras más destacadas es la de Agustín Espinosa, *Crimen* de 1934. Es el reflejo fiel de los preceptos del surrealismo mezclada con el potencial inspirador del subconsciente. Hacen colaboraciones frecuentes en la *Gaceta de Arte* llegando a ser el surrealismo el tema dominante en treinta y seis números de la revista entre febrero

24 Paul Ilie, *The surrealist mode in Spanish literature. An interpretation of basic trends from post-romanticism to the Spanish vanguard*, Michigan, The University of Michigan Press, 1968, p. 2.

25 Hernández, *op. cit.*, p. 150.

de 1932 y junio de 1936. La gran diferencia que separa este movimiento de las manifestaciones individuales que se daban en la península es el sentimiento y orgullo de pertenecer a una colectividad. Así, la publicación española más importante que se adjunta junto a otras de Bruselas, París y Praga, es una «Declaración» que ve la luz en septiembre de 1935 en *Gaceta de Arte* y que más tarde quedará recogida en el n.º 2 del *Bulletin International du Surréalisme*: «Está escrito en español y francés [...] se recoge de forma monográfica el pensamiento y las palabras de André Breton sobre la situación del surrealismo oficial [...] y el psicoanálisis freudiano en el momento de los acontecimiento de Tenerife»²⁶.

²⁶ *Ibidem*, p. 148.

CAPÍTULO II: El surrealismo en el teatro español.

Centrándome en el teatro, el surrealismo no es el movimiento literario que mejor se adapta a la escena. La norma del automatismo psíquico se diluye incluso en el teatro surrealista francés, que no tiene una estética tan definida como la poesía. Sin embargo, la escena ayuda a visualizar imágenes inconexas y deja a la vista el interior del hombre. Ursula Aszyk en su estudio sobre el surrealismo en el teatro español, recoge las siguientes características del teatro surrealista francés: «Los surrealistas franceses [...] tratan sin censura del orden moral los temas como las ansias y obsesiones ocultas, los complejos sexuales, la muerte, la crueldad. [...] Lo propio de este teatro es representar lo imposible como posible»²⁷. Los autores franceses, rechazan el retrato psicológico del hombre porque intentan llegar a lo más escondido de la personalidad humana. Para ello recurren al desdoblamiento de personajes, a veces incluso llegando al triple desdoblamiento. Sigue estando muy presente la influencia de Freud, al igual que en la poesía.

En el panorama español, el surrealismo no llegó a entenderse. El público prefería lo ya conocido a lo nuevo. Y no solo el público: Compañías, directores de escena y empresarios teatrales eran temerosos respecto al cambio. Este ambiente lo refleja y discute Azorín en una serie de artículos publicados en *ABC* entre marzo de 1926 y noviembre de 1927.

En «El pleito teatral» hace una comparación entre los autores que son hombres de teatro y los que no lo son. Aboga porque solo los que son verdaderos hombres de teatro conocen al público y saben sus necesidades de ver en escena nuevas formas de entretenimiento. Anima a los autores al cambio: «Los autores dramáticos españoles actuales pueden ponerse a la par de los de cualquier otro país, si es que no están por encima. Poco a poco se irá iniciando el cambio. Y habrán contribuido a ese ensanchamiento de la escena, acaso más que nadie, esos autores de obras populares, extravagantes, absurdas, de quienes frecuentemente solemos lamentarnos»²⁸. Pero, en el fondo, sabe que la representación de obras nuevas depende, en última instancia, del empresario teatral y del director de escena que, por mucho que quieran que su teatro se llene cada noche, no dan cabida a lo nuevo por miedo al fracaso económico: «Pero es que esas obras que usted indica – exclamarán seguramente los empresarios– no dan dinero. ¿Que no dan dinero? ¿Y ustedes qué saben? ¿Da mucho dinero lo que se representa actualmente? [...] ¡Si hubiera medio de hacer obras

27 Ursula Aszyk, «La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21–26 de agosto de 1995*, Birmingham, University of Birmingham Department of Hispanic Studies, 1998, p. 67.

28 Azorín, «El pleito teatral», *ABC*, Madrid, 26/03/1926, p. 3.

[...] en que se innovara a la par que no se abandonara el camino conocido. Pero la cuadratura del círculo no se ha inventado todavía»²⁹.

La opinión que expone en varios de sus artículos es que la fórmula teatral vigente está agotada y que el teatro necesita evolucionar y seguir por nuevos rumbos. Pone como ejemplo en diversas ocasiones la buena evolución que ha seguido el cine e insta a que el teatro debería hacer lo mismo: «El teatro necesita dar un paso hacia delante. Se impone en la escena un poco de fantasía. La pide el público. La va a buscar al cinematógrafo»³⁰; «Exhausta la anterior fórmula teatral; sin decisión por parte de los empresarios y actores para abrazar otra, el cinematógrafo se va llevando rápidamente el público de los teatros»³¹.

Otro tema que comenta es el de los críticos teatrales. Cree que son innecesarios porque se dejan llevar por lo personal y pierden el lado que debería primar, el profesional: «Los críticos teatrales no tienen ni finura ni sensibilidad; les atrae, irresistiblemente, todo lo plebeyo, bajo y zafio. No lo pueden remediar. [...] Obras aplaudidas del público son condenadas por los críticos; otras rechazadas por el público son elogiadas por los críticos»³². Además defiende que al público no le hace falta la opinión de un crítico para saber si un estreno ha tenido éxito o ha sido un fracaso: «Al día siguiente de un estreno, el público sabe la verdad sin necesidad de los críticos»³³. Azorín tendrá varias confrontaciones con la crítica que le costarán disgustos.

Azorín encontró el nuevo rumbo del teatro en el surrealismo: «Se habla de superrealismo en el teatro; unos lo definen de un modo; otros –con textos y referencias autorizadas– lo definen de otro. ¿Qué es el superrealismo? Nadie lo sabe. [...] El teatro nos está ofreciendo todos los días –en el extranjero– ejemplos»³⁴. Sabe que los dramaturgos extranjeros están yendo por ese nuevo camino que se ha abierto y cree que es la solución para hacer resurgir al teatro español: «En otras partes, en Francia, en Italia, en Rusia, el mundo de la subconsciencia está enriqueciendo, renovando el teatro. Los elementos tradicionalistas, en España, ponen su veto, de modo formal, categórico, decidido, a tal interrupción de elementos nuevos en el arte teatral»³⁵. Termina su discurso, de nuevo, con una invitación al cambio: «¿No valdría la pena de que dos o tres, o cuatro o seis, entre las eminentes compañías dedicadas a la representación de comedias, se creara un repertorio propio, original, compuesto de obras no inspiradas en la agotada fórmula escénica?»³⁶. Cambio que intentará dar él mismo representando traducciones de obras extranjeras por las provincias de España. Este es un

29 Azorín, «El porvenir del teatro», *ABC*, Madrid, 10/11/1927, p. 9.

30 *Ibidem*, p. 3.

31 Azorín, «La renovación del teatro», *ABC*, Madrid, 11/08/1927, p. 11.

32 Azorín, «La crítica teatral en 1926», *ABC*, Madrid, 01/01/1927, pp. 52–53.

33 *Ibidem*, p. 53.

34 Azorín, «De las candilejas», *ABC*, Madrid, 15/09/1927, p. 11.

35 Azorín, «La situación teatral», *ABC*, Madrid, 28/07/1927, p. 10.

36 *Ibidem*, p. 10.

proyecto ambicioso que crea junto con Francisco Fuentes, director de una compañía de teatro que coincide con Azorín en el teatro Fuencarral. Es un proyecto teatral que recuerda al de Yvan Goll de 1924³⁷.

La compañía del ilustre actor Paco Fuentes, notablemente reformada, emprenderá el mes próximo una excursión por provincias. Parece ser que Azorín asumirá la dirección artística, formando un repertorio moderno. Aspira a llevar doce obras de las llamadas de vanguardia. Entre las españolas va una del propio eminente académico y otra del señor Inestal titulada *¿Comedia o drama?*... Ustedes dirán. Del teatro extranjero serán estrenadas obras de Lenormand y de distintos autores alemanes y rusos. Claro está que el drama de Cossío que hoy se estrena en Fuencarral, y el de Evreinoff, que será estrenado más tarde, quedan incorporados al repertorio de la nueva compañía³⁸.

Como hemos visto, Azorín apostaba por las ideas nuevas que llegaban del extranjero. También daba cabida a todo el teatro que se saliese de la tradición anterior. En mayo de 1928 ocurrió un incidente con el estreno de *El Clamor*, obra satírica que Azorín compuso en colaboración con Pedro Muñoz Seca. Debido a esta inocente obra, Azorín fue expulsado de la Asociación de la Prensa acusado de intentar desprestigiar de forma consciente la profesión periodística. *El Año Político* hace un acertado análisis del suceso, en el que se puede ver que la reacción y el enfado de los periodistas ocurrió antes del estreno de la obra, condicionándola:

MES DE MAYO

DIA 2.–*El Clamor*– En esta fecha se estrenó en la Comedia *El Clamor*, de Azorín y el Sr. Muñoz Seca.

En esta obra, que tenía ambiente periodístico, creyeron ver los periodistas alusiones, ataques a los profesionales del periodismo, y combatieron mucho la obra y a los autores durante largo tiempo. La opinión desinteresada entendió que los periodistas no tenían razón ni motivo para tales ataques.

El Sr. Luca de Tena publico en *ABC* un notable artículo en este sentido.

A los autores les hicieron un favor, pues la curiosidad del público aumentó y la obra dió grandes resultados.

DIA 8.– Con motivo del «caso» Azorín. –La neutralidad de la Asociación de la Prensa.– Con estos títulos publicó *El Liberal* lo siguiente:

«La Asociación de la Prensa, en junta general celebrada el día 2 del actual, acordó por unanimidad tomar actitudes definitivas contra los que, perteneciendo a dicha Asociación, hacen campañas que redundan en desprestigio del periodismo.

Este acuerdo lo motivó el rumor público que anunciaba graves acusaciones contra periódicos y periodistas con ocasión del estreno de un juguete cómico, que hubiera pasado inadvertido sin la propaganda que le hicieron con sus actitudes los periodistas.

37 No tengo indicios de que ambos proyectos se llevasen a cabo. Pero, de encontrar documentación que los avalase, sería muy interesante analizarlos y comparar los puntos en común.

38 «Azorín y Paco Fuentes», *La Voz*, Madrid, 05/01/1928, p. 2.

El rumor quedó, a juzgar por la coincidencia de la crítica, plenamente confirmado con dicho estreno. Y como es natural, el acuerdo de la Asociación de la Prensa se cumplió dando de baja en ella al Sr. Martínez Ruiz Azorín, periodista asociado, autor de la inconveniencia».

Hubo gran exageración en eso de las graves acusaciones a los periodistas. No se ofendía a nadie personalmente en la comedia³⁹.

Una muestra de la dura crítica que recibieron es, por ejemplo, la del periódico *ABC*, aunque ambos dramaturgos eran colaboradores y tenían el favor de la redacción:

Si [...] se hubieran limitado a escribir una comedia de costumbres periodísticas, una farsa de buen humor [...] no hubiera razón para molestarse, ni protestar contra ello, [...] Esta obra que reseñamos hubiera podido ser la vida dura y difícil del periodista, que sabe como nadie de ingratitudes y desengaños –hablo del periodista tipo, no de los que usurpan su noble profesión como aquellos redactores de *El Clamor*, estampa de periódico anticuado, de procedimientos viejos, que ya no existen en la Prensa normal– [...] No hay más que un tipo en *El Clamor* que responda a una buena intención: el del joven periodista trabajador, inteligente, en quien resplandecen las más altas virtudes, la nobleza y la lealtad. Pero ello no es bastante para que la comedia [...] se redima de sus mayores faltas. Cuanto se deriva del arranque de la comedia se pierde luego en un enredo complicadísimo de vodevil, ajeno a la materia periodística, de orden familiar y doméstico muy subalterno⁴⁰.

Como contrapunto, el mismo periódico publicó un artículo días después defendiendo la obra de los autores: «Hemos visto la discutida obra *El Clamor* y encontramos injusto lo hecho con el ilustre escritor. En el primer acto no hay ni una sola frase injuriosa contra los periodistas. En el segundo se dice de un matón: “estos son los que deshonoran la clase”, y es verdad. En el tercero existía una frase de mal gusto contra los intelectuales, que hemos oído corregida»⁴¹.

De toda esta controversia nos queda el testimonio directo del afectado reflejado en una carta⁴² que mandó a su amigo íntimo José Alfonso con motivo del estreno de *El Clamor* en el teatro Principal de Monóvar (Alicante), ciudad natal de Azorín. Fue leída por Laura Bové, la primera actriz de la compañía Bové–Torner, encargada de la representación.

Sin embargo, este revés no serviría para que Azorín se rindiese y abandonase sus ideas teatrales. En una entrevista de ese mismo fatídico mes de mayo de 1928, a la pregunta de si seguirá escribiendo teatro, Azorín responde en *Nuevo Día*:

–Según. Tengo algunas obras en preparación, de tendencias modernas, superrealistas; pero también preparo otras más de acuerdo con los gustos del público, poco amante todavía en España de lo extraordinario, de lo que se sale de lo vulgar. En el extranjero es otra cosa. Se considera al superrealismo poco menos que como una necesidad. Y en realidad lo es. La ciencia nos ha mostrado

39 Fernando Soldevilla, *El Año Político*, Madrid, 1929, pp. 139–140 y 148–149.

40 «*El Clamor*», *ABC*, Madrid, 03/05/1928, p. 37.

41 «La prensa y los periodistas», *ABC*, Madrid, 08/05/1928, p. 17.

42 La carta se puede leer completa en el anexo al presente trabajo. Extraída de: José Alfonso, *Azorín. En torno a su vida y a su obra*, Barcelona, Editorial Aedos, 1958, pp. 79–80.

aspectos ignorados de la materia. Y sobre estos aspectos, un poco misteriosos aún, se basa toda la estética superrealista. En España, no han tenido un gran éxito mis intentos. En cambio en los Estados Unidos se prepara una edición de mi *Old Spain* para que los alumnos de varios colegios lean en español⁴³.

Azorín fue un ferviente defensor del superrealismo, como él lo llamaba. En estas lides, no fue tomado en serio por la crítica. Tras estrenar varias obras en un periodo de quince años, abandonó esta estética.

La primera obra que estrenó, considerada superrealista por el autor, fue *Brandy, mucho brandy* en 1927. El mecanismo surrealista que emplea son los sueños y ensoñaciones de la protagonista Laura en el acto III.

La trilogía de *Lo invisible* de 1928 está compuesta por obras teatrales en un acto: *La arañita en el espejo*, *El segador* y *El doctor Death de las tres a las cinco*. Lo que las une es la aparición constante de la muerte, a veces personificada como en la segunda o estando presente dominando la atmósfera como en la tercera; además de detalles que marcan el fatídico destino como en la primera, la araña simboliza el miedo de lo desconocido y el misterio de la muerte.

Los tres últimos estrenos fueron *Angelita* en 1930, *Cervantes o la casa encantada* en 1931 y *Farsa docente* en 1942. En ellas se mezclan la fantasía con la realidad creando un ambiente de irrealidad más próximo al teatro escapista o de evasión, tal y como señalan críticos como Domingo Pérez Minik que Lajohn recoge: «Pérez Minik ha señalado con acierto que el teatro de Azorín es en gran medida un “teatro escapista”. El uso que hace el autor de la ilusión, la fantasía, lo maravilloso, el sueño, el subconsciente, una realidad por encima de la realidad, es el método del que se vale la fórmula espectáculo–teatral, abogada por él en su manifiesto dramático»⁴⁴.

No solo el público y los que estaban dentro del engranaje teatral no entendían qué era el surrealismo en el teatro. Este desconcierto se extendía hasta los propios dramaturgos. Hay muy pocos ejemplos de obras íntegramente surrealistas, frecuentemente era una escena o los temas los que permitían relacionar a la obra con el movimiento literario. El formato de la obra teatral tampoco se prestaba para las técnicas surrealistas como la escritura automática. Como hemos visto en Azorín, el surrealismo en el teatro era llevar a las tablas los asuntos que todavía no se habían llevado por ser demasiado modernos. Vamos a ver qué produjeron otros dramaturgos coetáneos:

43 Eduardo de Guzmán, «Entreviú con Azorín. *El Clamor*, la prensa y el superrealismo», *Nuevo Día*, Cáceres, 11/05/1928, p. 5.

44 Lawrence Lajohn, «El surrealismo en el teatro de Azorín», AA.VV., *El surrealismo*, Víctor García de la Concha (coord.), Madrid, Taurus, 1982, p. 357.

Pérez Minik conecta a Azorín con el teatro escapista en el capítulo que le dedica en su obra *Debates sobre el teatro español contemporáneo* de 1991.

Barbara Sheklin Davis, en su estudio sobre el teatro surrealista español, recoge una serie de obras surrealistas por su temática. Una gran fuente de inspiración, al igual que la manera francesa, son los sueños. Estaban a la orden del día las traducciones de los escritos de Freud que se fueron publicando a partir de 1922, también se dieron conferencias para explicar las teorías freudianas. La fina línea entre sueño y realidad no estaba limitada para los surrealistas, «los fenómenos mentales que ocurren mientras se duerme corresponden a los aspectos fundamentales de la personalidad. Así, los sueños representan simbólicamente los conflictos de la mente y del alma»⁴⁵. Claudio de la Torre aprovechó esta idea para *Tic-Tac*, obra de 1926 en la que el protagonista es incapaz de adaptarse a su situación familiar y laboral, por ello sueña con algo mejor pero nace la frustración interna porque no recuerda lo que sueña y no puede mejorar su situación.

En el mismo año, Miguel de Unamuno estrena dos dramas: *Sombras de sueño* y *El otro*. Son obras llenas del conflicto que existe entre las dos vertientes de la personalidad humana: «El tema es la manifestación de un ansia metafísica muy viva en Europa después de la primera guerra mundial, que causó que los hombres se preguntasen: —¿Qué soy yo? ¿Qué significa mi vida?—»⁴⁶. Este mismo tema también lo abarcan las comedias *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna y *De la noche a la mañana* de Eduardo Ugarte y José López Rubio, ambas de 1929.

Los avances en el estudio de la psiquiatría a mediados del siglo XIX, trajeron un nuevo tema: La locura, *Sinrazón* de Ignacio Sánchez Mejías, de 1928 y *Tararí* de Valentín Andrés Álvarez, de 1929, tratan este tema donde reina la locura por encima de la razón, la situación disparatada por encima de la situación lógica con sentido común. Recoge muy bien este mensaje un personaje de *Tararí* que dice: «Nosotros nos hemos sublevado contra la razón y la filosofía y defendemos el pensamiento espontáneo sin la menor elaboración artificiosa»⁴⁷, parece recogido textualmente del pensamiento de André Breton. Son obras escritas desde la perspectiva de los locos y, como apunta Ángeles Ezama: «Los [relatos] más convincentes en la creación del efecto fantástico son los que se presentan desde la conciencia enajenada del personaje, [...] implicando al receptor en un relato ambiguo de cuya veracidad se puede dudar»⁴⁸.

Desde 1930, podemos encontrar obras surrealistas no solo por su temática, sino también por su estructura. La primera que cita Davis es *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti. Es un auto sacramental en tres actos que tiene como tema el destino, pero desde el punto de vista surrealista

45 Barbara Sheklin Davis, «El teatro surrealista español», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 33, n.º 3–4, julio–octubre 1967, p. 310.

46 *Ibidem*, p. 311.

47 Valentín Andrés Álvarez, *Tararí*, [1929] en Floriana di Gesú, *Vanguardia teatral española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 181.

48 Ángeles Ezama Gil, «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», *Anthropos. Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, n.º 154/155, marzo–abril 1994, p. 80.

donde enfrentarte contra la fuerza del destino es ineficaz, «Dios odia al hombre. El mensaje es simple pero sus implicaciones profundísimas. Odiando al hombre, Dios lo destruiría siempre, así es que el destino del hombre no es suyo, no lo podrá controlar nunca. Nacido en la inmundicia, el hombre nunca podrá limpiarse y, víctima de su destino, siempre será malo»⁴⁹. Ursula Aszyk apunta que la obra de Alberti parodia el género clásico del auto sacramental y «se aproxima al modelo surrealista precisamente al burlarse de lo sagrado sin censura de carácter moral»⁵⁰.

La mayoría de los críticos apuntan hacia Federico García Lorca cuando escriben sobre teatro surrealista español. En especial citan *Así que pasen cinco años* de 1931 y *El público* de 1933. La primera trata el tema del tiempo, otro gran tema surrealista. El tiempo es algo vívido y palpable, por ello lo pueden manejar a su antojo. En la obra no pasa el tiempo, empieza la primera escena y el reloj da las seis de la tarde, cuando acaba la última escena, sigue dando las seis de la tarde. El tiempo no existe ni en la obra ni en la consciencia del protagonista que se encierra en sí mismo y olvida la realidad, ya que no la soporta.

En *El público*, Lorca rompe con todas las reglas morales de la época, causa por la que no se estrenó en vida del autor sino cincuenta y seis años después de haber sido escrita. Según Davis «no hay duda de que esta obra, la más atrevida que escribió, es perfecto ejemplo de forma, estructura e ideas surrealistas aplicadas a los problemas de la realidad y la ultrarrealidad en el mundo en que vivimos»⁵¹. Puesto que el surrealismo rompe con todo lo anterior y el teatro quiere tratar todos los temas sin censura, el teatro representa al mundo y el público representa a la humanidad que juzga lo que ve y lo condena si no forma parte de lo clásico y lo conocido, lo que está socialmente aceptado. El mensaje que deja Lorca es que la persona es libre de hacer y comportarse como quiera si no daña al prójimo con su conducta y este lo debe respetar.

Aunque estas dos obras choquen frontalmente con el teatro que se hacía en la época, como he dicho antes, García Lorca no hizo ninguna declaración que las adhiriera al surrealismo.

Pero, el superrealismo –me tomaré la licencia de usar este término a partir de este punto– estaba a la orden del día. Como he analizado, la prensa, los críticos y los autores se hacían eco de él. El 31 de marzo de 1927, Luis Calvo publicó un artículo en las páginas teatrales del *ABC* recogiendo varias opiniones en torno a la presencia del superrealismo en el teatro. Opiniones de dramaturgos y literatos la talla de Azorín, Jacinto Benavente, Pérez de Ayala, Muñoz Seca y Guillermo de Torre.

49 Davis, *op. cit.*, p. 315.

50 Ursula Aszyk, *op. cit.*, p. 70.

51 Davis, *op. cit.*, p. 319.

Azorín

Pues yo no me atrevo a definirlo [...] el movimiento superrealista admite toda clase de definiciones, porque tampoco es un sistema. Tratar de definirlo es ya ahogarlo. [...] hay otros teorizantes del superrealismo que dan otros conceptos distintos e incluyen en él todos los problemas de la personalidad humana. Ya no es para ellos el problemas de los sueños, sino el de la personalidad.

- ¿Cree usted en el triunfo del superrealismo en España?
- Es fatal. [...] Es una reacción contra el realismo.

Jacinto Benavente

Yo no sé exactamente lo que es el superrealismo en el teatro. Lo he visto aplicado a cosas que nada tienen de superrealistas. Me pasa lo mismo que con el expresionismo, que tiene, sin embargo, un carácter más concreto y definible. Pero he leído muchas cosas que llaman expresionistas y que, en realidad, no se relacionan para nada con esa tendencia. Y, al revés: comedias sin etiquetas que entran de lleno en el expresionismo. [...] No sé qué es eso del superrealismo. Estoy completamente despistado.

Pérez de Ayala

No sé... El teatro es siempre real, aun cuando propenda hacia lo romántico y fantástico. La realidad abarca todo lo que existe, y sería excesivo negar la existencia de la fantasía como facultad humana [...] la verdadera realidad teatral (o lo que es lo mismo, el verdadero teatro realista) la constituye la realidad imaginada, fantástica y novelesca, que no la realidad vulgar, monótona, homogénea, chata y habitual. [...] El superrealismo... Pues es eso... Van contra eso... Contra esas obras que eran tomadas de la realidad misma, de la vida circundante, tediosa y sin alicientes... Concretamente, yo no sé que se haya aplicado la palabra superrealista al teatro, exceptuando un drama de Apollinaire.

Guillermo de Torre

Me parece excesivo, inexacto, hablar de un teatro superrealista. El principal campo de acción en que se desenvuelve esta tendencia es el de la poesía lírica. [...] Después, esta tendencia, al sistematizarse, al romper todo nexo con lo real, al buscar su única fuente de inspiración en los sueños y en los juegos desinteresados del pensamiento y de las imágenes, se superpuso el nombre de “surrealismo”⁵².

Podemos concluir que ninguno sabía con exactitud lo que era el superrealismo en el teatro. Sin embargo, Pedro Muñoz Seca sí cree saberlo:

Yo creo –dice– que ninguno de los que han escrito cosas superrealistas sabe lo que es el superrealismo. Precisamente me hace usted esa pregunta con una gran oportunidad, porque la obra que estreno yo esta tarde –era el lunes–, en Romea, es francamente superrealista, y está escrita con miras al superrealismo. Yo he hecho cuatro obras superrealistas, a saber: *La barba de Carrillo*, *Hugo de Montreux*, *Los extremeños se tocan* y *El doctor Cleofás Uthoff vale más que Voronoff*. Claro está que el público no vió el superrealismo de *La barba de Carrillo* ni de *Hugo de Montreux*. El público quedó muy por debajo del autor. Ha visto perfectamente y ha entendido muy bien *Los extremeños se tocan*, y estoy seguro que entenderá muy bien *Las inyecciones*, que estreno hoy, porque el público ya está preparado para comprender el superrealismo.

Yo no entiendo el superrealismo nada más que como una visión que está sobre todo lo que sea normal, y como todo lo que está sobre la normalidad es gracioso, el superrealismo no puede existir nada más que en lo cómico⁵³.

52 «El superrealismo en el teatro», *ABC*, Madrid, 31/03/1927, pp. 10–11.

53 *Ibidem*, p. 11.

CAPÍTULO III: El teatro *superrealista* de Pedro Muñoz Seca.

Así, entre intentos intencionados y otros tantos inconscientes, llegamos hasta la obra de Pedro Muñoz Seca, comediógrafo español del primer tercio del siglo xx (1879–1936).

Muñoz Seca era un cómico por encima de todo estilo teatral al que se le quiera adscribir. Su objetivo principal era conseguir la risa del público. Él mismo no se adhiere a ningún movimiento de la época: «¿Me quiere decir cuál es su estética? [...] Pues no lo sé. Yo todo lo veo en caricatura y por el lado cómico. La gente quiere reír, y yo también. La risa es una característica de la civilización. Los hombres de las cavernas no reían nunca»⁵⁴. Su habilidad para la comedia es inagotable: «Prefiero el género cómico, porque es lo que hago con más facilidad. Dentro de lo cómico los disparates me encantan. Yo soy capaz de hacer un comedia disparatada cada veinte días»⁵⁵. Era capaz de estrenar una media de once piezas cómicas al año.

Herederero del sainete y del género chico, Pedro Muñoz Seca aprende y estudia la tradición en las obras clásicas para después parodiarlas y hacer chiste de ellas, creando un estilo cómico propio y único. Cultivó el astracán con obras como *Trampa y cartón* (1912), *Adans y Evans* (1917) y *La venganza de don Mendo* (1918), aunque él mismo reconoce no saber qué es eso del astracán: «Para mí se inventó eso del astrakán, que todavía no sé lo que es, y lo del género cuadrúpedo de mi amigo Tomasito Borrás»⁵⁶; e incluso niega ser el creador: «Yo no soy el inventor del astrakán. Ignoro lo que significa esa palabra, ni quién la trajo. [...] Es una de tantas inculpaciones como me hacen por lo que gano, porque triunfo. Si no ganase, ya no preocuparían mis éxitos»⁵⁷.

La creación se le atribuye a Enrique García Álvarez con el estreno de *La boda* en 1902 en colaboración con Antonio Casero. La Fuente Ballesteros lo define así: «Se trata de un juguete cómico disparatado, con abundancia de juegos de palabras, donde predomina la caricatura de personajes y situaciones, la visión de la realidad desde el prisma de lo bufo y lo grotesco en detrimento de la verosimilitud y cuyo protagonista es el fresco»⁵⁸. Gallud Jardiel lo completa: «Exagera y deforma hasta lo increíble los rasgos cómicos, utilizando todo tipo de recursos con el único fin de hacer reír. Abulta, deforma y exagera la realidad, abunda en juegos de palabras y situaciones que producen hilaridad por lo disparatado. Hace un tratamiento paródico y caricaturesco

54 Trivelin, «Una hora de ensayo. Con D. Pedro Muñoz Seca», *ABC*, Madrid, 24/11/1927, p. 11.

55 El caballero audaz, «Nuestras visitas. Pedro Muñoz Seca», *La Esfera*, Madrid, 08/03/1919, p. 11.

56 Trivelin, *op. cit.*, p. 11.

57 José Montero Alonso, *Pedro Muñoz Seca. Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939, p. 145.

58 Ricardo de La Fuente Ballesteros, «En torno al astracán», *Castilla*, 9–10, 1985 en Enrique Gallud Jardiel, *Pedro Muñoz Seca y el astracán*, Madrid, Fundamentos, 2013, p. 29.

de costumbres y realidades sociales, políticas y culturales, del presente y del pasado»⁵⁹. Como vemos, aunque Muñoz Seca lo niegue, sus obras tienen abundantes recursos del astracán.

Además de la tradición, también se interesaba por el contexto del momento, tal y como se ve en los avances y temas de actualidad que incluye en sus obras, desde la psicología impulsada por Sigmund Freud hasta los últimos descubrimientos científicos. Era un hombre que estaba pendiente de la novedad y de los gustos maleables del público. Aunque una gran parte de la inspiración era tomada directamente de la realidad, la otra gran fuente era su propio genio e inventiva. Las obras están cargadas de palabras, citas, objetos, novedosos y raros, creados por el propio autor. Este hecho lo analiza Donato Millán Contreras en su obra *Los inventos de Muñoz Seca* de 1950, cuyo propósito es mostrar una breve relación de invenciones que además clasifica por materias para intentar llegar a una unidad temática. En palabras de Millán: «Los inventos son, en algunas obras, consecuencias de su argumento o de la índole y significación de sus personajes; pero, en la mayoría, brotan en ellas sin razón suficiente y parecen un sello curioso e inconfundible colocado entre las escenas para signar un estilo»⁶⁰.

La afición por las invenciones le viene desde la cuna, ya que su padre José Muñoz Césari tenía muy buen humor y era un gran conversador, al igual que su abuelo, padre de su madre, Perico Seca. En su casa siempre se escuchaban chistes y cuentecillos populares andaluces que Pedro aprovechará para sus obras. Su hermano Francisco lo corrobora en una carta que manda a Millán Contreras sobre este asunto: «Me pide unas letras diciendo por qué creo que mi hermano Pedro tenía como obsesión hablar de inventos o colocar inventos burlescos en la mayoría de sus obras. Puedo decirle que tal vez por herencia, pues nuestro padre fué así y tan ocurrente como embustero y ameno, tanto que en el Casino Portuense tenía fama y se decía de él: lo ha dicho Muñoz que miente más que yo»⁶¹.

Estas declaraciones nos retratan a un dramaturgo hábil con las letras, ingenioso con las ideas, creativo sin límites y con una gran aptitud para la risa, el humor y la comedia. Desde su primer triunfo, que llegó tempranamente en 1901 con *Las guerreras* en el teatro Duque de Sevilla, hasta su último estreno, en 1936 con *La tonta del rizo* en el teatro Poliorama de Barcelona, Muñoz Seca cuenta con una abundante producción de 239 obras teatrales. Un último apunte curioso es la gran variedad de sintagmas con los que subtitula sus obras: El más usado es el de *juguete cómico* (62 veces), seguido de la *comedia* (46 veces), pero también encontramos subtítulos tan creativos como *disparate cómico lírico bailable*, *diablura*, *capricho tragicómico irrepresentable*, *chascarrillo*, *escena antediluviana irrepresentable* y *entremés (tragicomedia estomacal irrepresentable)* titulada *El bicarbonato*.

59 *Ibidem*, pp. 29–30.

60 Donato Millán Contreras, *Los inventos de Muñoz Seca*, Madrid, Escelicer, 1950, p. 10.

61 *Ibidem*, p. 13.

Entre todas estas obras, hay cinco que el autor calificó de superrealistas, ya sea de forma implícita en la entrevista del ABC del 31 de marzo de 1927⁶² o de forma explícita en el subtítulo:

Hugo de Montreux, melodrama en cuatro actos, fue estrenada en el Teatro Circo de Price el 2 de marzo de 1917.

La barba de Carrillo, juguete cómico en tres actos y en prosa, se estrenó en el Teatro de la Comedia el 18 de septiembre de 1918.

Los extremeños se tocan, opereta sin música, pero con cantables y evoluciones, en tres actos y un prólogo, escrita en colaboración con Pedro Pérez Fernández, fue estrenada en el Teatro de la Comedia el 17 de diciembre de 1926.

Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthoff vale más que Voronoff, humorada en un acto con música del maestro Jacinto Guerrero, se estrenó en el Teatro Romea el 28 de marzo de 1927.

¡Usted es Ortiz!, caricatura superrealista en tres actos, estrenada en el Teatro de la Comedia el 9 de septiembre de 1927.

André Breton publicó el manifiesto que dio origen al movimiento el 15 de octubre de 1924, por lo tanto, las dos primeras obras que cita Muñoz Seca son anteriores a dicha publicación. No pudo elaborarlas según los preceptos del superrealismo puesto que en España no tenían noticia del nuevo germen literario que se estaba gestando. A partir de la tercera obra, es posible adherirlas al movimiento, al menos según el criterio cronológico. Enrique Díez Canedo, crítico literario que reseñó en el periódico *El Sol* el estreno de *¡Usted es Ortiz!*, se inclina a favor de *Los extremeños se tocan*, en detrimento de la que le ocupa la reseña, como obra superrealista: «Más gracia tenía el paralelismo de existencias que salía a relucir en *Los extremeños se tocan*, producción perteneciente tal vez a lo que, si esto es superrealista, como nos dicen, se podría llamar presuperrealismo»⁶³.

Entonces, ¿por qué Muñoz Seca calificó estas cinco obras de superrealistas? el único punto que tienen en común es la aparición de una sustancia líquida que hace que cambie de forma drástica el curso de los acontecimientos:

En *Hugo de Montreux*, un melodrama que nada tiene de drama, el conde Hugo va en busca de Mario Liñán, un hombre que le debe un favor. Se reúne con él en la taberna de unos ladronzuelos. Son los mismos que recientemente han robado de su caja de caudales unas alhajas y unos documentos importantes, entre ellos un papel azul que contiene la fórmula química del tóxico Montreux, de invención propia. El conde quiere recuperarla a toda costa y, disfrazado, engaña a los

62 Citada en página 20.

63 Enrique Díez Canedo, *Artículos de crítica teatral: El teatro español de 1914 a 1936. Vol. 2, II. El teatro poético. III. El teatro cómico*, México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 282–283.

delincuentes para quemar la fórmula delante de ellos. Sin embargo, decide confiarle el efecto del tóxico a Mario y se lo inyecta:

HUGO. Es un arma poderosísima que ha de librarme de la muerte. (*Se pone una inyección*).

[...] (*Guarda la cajita*) Aguarda un instante (*Queda un momento como traspuesto, estira luego los brazos, se seca después el sudor y adopta, por último, su postura normal*). Ahora, y contando con tu amistad, no tengo que temer por mí.

[...] no puedo explicarte científicamente lo que es esta inyección, porque careces de la preparación necesaria para comprenderlo; si te diré los efectos que produce para que estés prevenido y veles por mí si fuese necesario.

[...] Gracias a este líquido que acabo de inyectarme, si ahora se pusiera una sola gota de mi sangre en contacto con el aire, se contraerían mis músculos de un modo horrible y me produciría una muerte aparente durante ochenta horas, transcurridas las cuales bastaría que otra gota de mi sangre se pusiera en contacto con el aire para que yo volviese a la vida plenamente. Es decir, que en este momento un pinchazo insignificante me haría caer como herido por el rayo, y si al transcurrir las ochenta horas no me hacía nadie una pequeña herida, poco a poco, lo que sólo era una muerte aparente, se convertiría en muerte efectiva.

[...] Es tan violenta, tan rápida la contracción muscular, que por mucha que fuera su fuerza, sólo unos milímetros penetraría el puñal en mi cuerpo.

[...] En los experimentos hechos por mí, he podido observar que cada diez o doce horas sufre el organismo una tremenda convulsión, un estremecimiento momentáneo, pero terrible; algo así como una sacudida espantosa⁶⁴.

La doncella de la casa del conde está compinchada con los ladrones y, al ir a darles noticias del conde, descubre el disfraz de este que, tras un pequeño forcejeo cae al suelo aparentemente muerto. Así, Hugo sólo dispondrá de ochenta horas para volver a la vida y evitar que los ladrones acaben con su familia y patrimonio.

En *La barba de Carrillo*, Plácido Carrillo lleva una doble vida: Por un lado, toda su familia sabe que trabaja de notario, pero lo que no sabe es que también se llama Cebrales y es el actor más afamado de la sociedad de aficionados «La sotana de Moreto». El día del estreno de *El indio, drama histórico*, su secreto va a ser descubierto ya que ha recibido un anónimo con amenazas de contárselo a su familia. Además Aureliana, amiga de la familia que ha venido al entierro de la tía Magdalena, va a asistir a la función. Para seguir manteniéndolo, decide ocultar su identidad modificando su aspecto físico; puesto que no lleva bigote ni barba quiere pegarse una. Pero, debido a que ningún peluquero le hace el favor con tan poco margen de tiempo, su compañero Modesto, a escondidas de Plácido, coge la barba de su hermano, Teófilo Carrillo el marido fallecido de Orosia, que la mantiene conservada con mucho tesón. Pasquín, el becario, va a comprar mastix, un pegamento especial para maquillaje, pero se equivoca y compra un pegamento que hace que la barba se le quede totalmente pegada.

64 Pedro Muñoz Seca, *Hugo de Montreux*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1917, pp. 13–14.

MODESTO. (*leyendo la etiqueta del frasco*) «Herculicón»... el mejor pegamento del mundo. [...] ¿Me hace el favor? A ver qué dice esta letra menuda...

EXALTACIÓN. (*toma el frasco y lee*) «Pega los metales en frío. Pega las muelas y dientes postizos a las encías. [...] Los pedernales unidos con esta mixtura se rompen por cualquier parte y no por la pegadura. [...] Pega el hierro, pega el cristal y pega la madera. Basta con pasar una sola vez el pincel, pues el “Herculicón” pega con una sola mano. [...] Advertencia importantísima. [...] El “Herculicón” no deberá emplearse jamás para pegar nada a la piel, pues cualquiera que fuese el objeto pegado quedaría adherido a la epidermis durante siete años como minimum; es decir, hasta la total renovación de las células»⁶⁵.

De esta manera Plácido se las tendrá que ingeniar para ir al entierro de su tía con una barba luenga que no se puede arrancar y con su cuñada Orosia creyendo ver a su marido vivo.

En *Los extremeños se tocan* Roberto es novio de Alegría, hija de Marcelino y Fausta, pobres que quieren mejorar su situación económica y que creen que Roberto no es el candidato adecuado para casarse con su hija porque tampoco tiene recursos. Pancorbo, amigo de Marcelino, crea un ardid para timar a Alí Benamal, un sabio doctor turco multimillonario que cree en el paralelismo: En el mundo todo tiene su lado paralelo e incluso las personas: «Er tío [Alí Benamal] cree que cuando uno nase, nase otra persona ar mismo tiempo de uno. Vamos, como el gemelo de uno, aunque haiga nasío a mil leguas. Y que puede corré distinta suerte que uno, pero, que quieras que no, se tiene que morí al mismo tiempo que uno»⁶⁶. Pancorbo le dice a Marcelino que él puede ser su paralelo y le incita a que se aproveche de la situación. Para conocerse, deciden hospedarse en el balneario de Radiocoba. Roberto los sigue y consigue un trabajo como camarero para poder escaparse con Alegría. Como no la dejan sola, Roberto quiere dormir a sus padres con un somnífero:

ROBERTO. ¡mire usted lo que traigo aquí! (*enseña un frasquito*) ¡Pa ratala! Cuatro gotitas en un cuantillo de agua y el que se la toma siente primero que se le duerme un brazo, luego el otro, y a dormí se ha dicho pa siete horas. Esto se lo largo yo a los padres de mi novia, y cuando los pille dormíos, ésa y yo de pira por esos mundos⁶⁷.

Sin embargo, el frasquito se lo beberán por error Marcelino y Alí, sufriendo las mismas consecuencias físicas de forma coetánea y creyendo de verdad que existen los paralelismos de las almas, lo que dará lugar a múltiples situaciones disparatadas durante el último acto.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 49

⁶⁶ Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, *Los extremeños se tocan*, Madrid, Comedias, 1926, p. 21.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 30.

En *Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthoff vale más que Voronoff* el doctor Cleofás hace experimentos con injertos de animales y plantas en personas, para dotarles de ciertas características o mejorar aspectos de su personalidad y de su salud, por ejemplo, inyecta hopodoxias de murciélago a una persona neurasténica que no sale de su casa por la noche. Tanta es su fama que ha mejorado y curado a muchos pacientes con sus inyecciones. Pero, tras una pequeña pelea entre el doctor y un paciente, Lola, la mujer del doctor, cae desmayada y le suministran esencia de gallina tomándola por agua. Inmediatamente, Lola adquiere un carácter más libertino, propio del refranero popular que se les achaca a las gallinas:

LOLA. *Cae desmayada en brazos de Cleofás.*

CLEOFÁS. *Asustado [...]* ¡Un poco de agua! ¡Pronto!

TOLOMEO. *Tomando el vaso que contiene las sífóneas de gallina y presentándoselo [...].*

URNIETA. ¡¡Se ha bebido las sífóneas de gallinas!! [...].

CLEOFÁS. ¡¡Maldición!!... ¡Pronto! ¡Un preparado contrario!... ¡Un antídoto!... ¡Dios mío! ¡Mi azucena con temperamento de mil doscientas gallinas!... [...] *Como loco.* ¡Mis libros!... ¡Una receta!... ¡Pronto!... ¡Algo que destruya estos efectos!... [...] Con desaliento. ¡No hay arreglo posible!... No puedo con ella. Son muchas gallinas... Según Voronoff, para este caso concreto harían falta ciento once monos y cuarenta y dos orangutanes. ¡Ira del infierno!... [...] Vierta en ese vaso cuatro ufendolias de ciervo salvaje, una columelia de cerdo americano y seis espangorcias de carnero australiano. [...] Se acabaron los celos, se acabó el coraje... [...] *Apura de un trago el contenido del vaso [...].*

Por el patio de butacas vuelve Lola acompañada de los ayudantes. Cleofás, entusiasmado, les aplaude.

CLEOFÁS. *A Tolomeo, por Lola.* Ahí viene. Mira qué bonita viene. ¡Qué me gusta que la agasajen!... Dirigiéndose al público. Para ustedes, señores; para el que la coja. Yo ya me he... me he... cortado las alas...⁶⁸

Así, habiendo ingerido la esencia de varios animales con cornamenta, le deja de importar lo que haga su mujer con los demás hombres. Es una solución drástica que combina a la perfección con el nuevo temperamento de Lola.

En *¡Usted es Ortiz!*, cuyos rasgos superrealistas analizaré después, Mariano quiere descubrir al impostor Amaranto Funguela puesto que cree que es un fresco que quiere quedarse con la fortuna de su hermano fallecido. Para lograrlo, está haciendo creer a todos que el alma de Potentino Ortiz, el fallecido, vive en su cuerpo. Mariano no cree que sea verdad, por ello quiere suministrarle un suero de reciente descubrimiento en Norteamérica que hace que el que lo consuma diga la verdad sin que entre en juego su voluntad. En este punto, Muñoz Seca se hace eco de los descubrimientos científicos que llegaban del extranjero a través de la prensa:

⁶⁸ Pedro Muñoz Seca, *Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthoff vale más que Voronoff*, [1927] en Pedro Muñoz Seca, *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Fax, 1948, pp. 119–121.

El nuevo suero –¡y tan nuevo!– se ha elaborado empleando la scopolamina ingrediente químico de acción moral irresistible y maravillosa. [...] por medio de inyecciones, entra en el torrente circulatorio de la sangre. Desde aquel instante, todo el embrollo que constituye el organismo humano –instintos, sentidos, voluntad, conciencia, sentimiento, espíritu, alma– se convierte en un surtidor de verdades, en un grifo de franquezas o manadero de indubitables revelaciones. Por lo visto, la mentira no era, como siempre se creyó, un vicio moral, sino físico, un morbo, un incógnito microbio, caído, al fin, en las redes de la sueroterapia⁶⁹.

Este hecho indica que Muñoz Seca era un hombre interesado por la actualidad del momento y se servía de ello para crear asuntos disparatados para sus obras teatrales.

MARIANO. Pero, ¡ah!, yo le quitaré la máscara; yo le obligaré a confesar que es un farsante. En mi último viaje a Chicago compré veinte gotas del suero de la verdad. Él beberá de ese suero y nos revelará sus pensamientos más ocultos...⁷⁰ [...].

ATENEO PRINGAT. Ardo en deseos de ver aplicar el famoso invento de Chuldi. Creo que recientemente, en Detroit, se han hecho por Wilkinson, el famoso policía, unas pruebas magníficas.

MARIANO. Una sola gota obliga a la persona que la ingiere a decir durante unos minutos cuanto piensa y cuanto siente. Varias gotas producen unos efectos verdaderamente extraordinarios. A un francés, un tal Renato Grovon, le hicieron beber once gotas para que contara la verdad de su vida, desde niño, y en medio del asombro de todos, se arrancó diciendo: «Yo no soy hijo de mi padre; yo soy hijo de Sidi–Gali–Ben, un argelino que vendía vainillas en Marsella...» Conocía hasta la verdad de su prehistoria.

CEFERINO. Parece mentira que la scopolarnina [sic] mezclada con agua produzca unos efectos tan sorprendentes⁷¹.

Sin embargo, una vez analizado, vemos que este punto en común no sirve a todas las obras para ser calificadas de superrealistas. Entonces ¿por qué las calificó de superrealistas? el término despertaba mucha curiosidad por parte del público porque no sabía exactamente qué era o a qué se aplicaba, por ello se recogió la opinión de varios dramaturgos del momento. Si uno de ellos dice que no solo ha escrito una obra superrealista sino nada menos que cinco, la curiosidad está servida. Además, hay que tener en cuenta que sus palabras quedarían escritas en un periódico que llegarían a leer muchas personas, con lo cual podría haber sido una buena estrategia de publicidad para la obra que iba a estrenar esa noche, hecho que menciona en dos renglones. También podría haber tenido una segunda intención: Preparar el terreno para que cuando estrenara la obra adjetivada como superrealista tuviera una mejor acogida, o al menos que el público estuviera más predispuesto y le sonara el término.

69 Francisco Grandmontagne, «Un suero peligroso», *El Sol*, Madrid, 09/04/1927, p. 8.

70 Pedro Muñoz Seca, *¡Usted es Ortiz!*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1927, p. 77.

71 *Ibidem*, pp. 91–92.

CAPÍTULO IV: *¡Usted es Ortiz!*.

En el estreno hubo opiniones tanto favorables como desfavorables, pero no hay duda del enorme éxito que tuvo⁷². *¡Usted es Ortiz!* estuvo en cartelera aproximadamente poco más de dos meses.

El Sr. Muñoz Seca ha fracasado rotundamente. [...] Una caricatura supondría una realidad primordial. ¿Y cómo pasar de tinta las líneas que no existen y exaltar el carácter de unos trazos que no se hallan? De la caricatura del Sr. Muñoz Seca parece deducirse, como consecuencia, que eso del superrealismo es vena aprovechable para el fresco o el desaprensivo⁷³.

Hombre de teatro el Sr. Muñoz Seca, con un público numeroso, educado por sus obras y para sus obras, sabe bien lo que han de hacer y decir sus personajes para lograr el éxito rotundo que casi siempre arranca a la voluntad de los espectadores, y que no le falló en la ocasión del estreno⁷⁴.

La caricatura superrealista, pesada a ratos, nueva nunca, no es, comparada con los productos habituales del ingenio de su autor, preferible a otras; adolece de esa inseguridad de gusto, de una acumulación de elementos llamados a producir la risa, puesto el uno junto a otro por si éste falla, que son lo contrario de la certera ordenación, que es signo del verdadero ingenio⁷⁵.

Asistía, sencillamente, a una representación teatral, combinada a la moda clásica: unidad de lugar, la sala de un teatro. Unidad de tiempo, las tres horas de una velada. Unidad de acción, la voluntad, una e indivisible, de un público que aguarda, insaciablemente, carcajada tras carcajada, sin parar mientes en lo absurdo⁷⁶.

Para comenzar el análisis de la obra empezaré por el título, *¡Usted es Ortiz!*, que hace referencia a un cuento homónimo de Joaquín Belda, subtítulo «Narraciones para el tren, la playa y la siesta. Hacen reír y evitan la congestión», forma parte de la colección *Función de gala* publicado en 1920 en colaboración con Luis Antón del Olmet: Ortiz es un hombre maduro que se casa con una jovencita. Estando en el tren coincide con un hombre y empiezan a conversar. Ortiz no deja de llevarse a la nariz un frasquito. Tras un rato, el desconocido le pregunta qué es lo que lleva en esa botellita y Ortiz le contesta que es el olor íntimo de su esposa. Al olerlo, el desconocido exclama ¡usted es Ortiz! puesto que ha reconocido el olor íntimo supuestamente exclusivo de su esposa.

El cuento era conocido por el público antes del estreno de la obra teatral, de ello dejaron constancia los críticos al día siguiente:

72 En el anexo II se adjunta la lista de representaciones que ha habido desde su estreno hasta la actualidad.

73 Enrique de Mesa, «Comedia.— *¡Usted es Ortiz!*, caricatura superrealista, de D. Pedro Muñoz Seca», *El Imparcial*, Madrid, 10/09/1927, p. 3.

74 Arguineguín, «El teatro», *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, n.º 53–54, septiembre–octubre 1927, p. 312.

75 «Información teatral», *El Sol*, Madrid, 10/09/1927, p. 8.

76 Hipólito Finat, «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 10/09/1927, p. 3.

El título [...] es la frase postrera y epigramática de cierta anécdota, no ya picante, sino escatológica, que saben de corrido los varones, refieren a sus contertulios las ninfas Egerias de la actualidad, y que ha logrado insinuarse al solapo de eufemismos decorosos en las charlas íntimas y murmurantes de algunas damas circunspectas. Su gracia [...] consiste en lo gráfico y desnudo de su realismo. Pero el caso es que la picardía del conocido donaire le ha servido al autor de *Los frescos* como reclamo previo. [...] No cabe duda que el título ha sido [...] un clarín pregonero de la presunta gracia de la pieza⁷⁷.

Su primer estreno de la temporada, *¡Usted es Ortiz!*, es un engendro desdichado desde el título al final. Cualquiera sabe en Madrid –que es para donde se escribe esta clase de obras– que el título del nuevo juguete superrealista es el mismo de un cuento de exposición no muy honesta, no exento, empero, de la gracia que su calidad de tal exige. En ello se ha querido buscar un motivo de éxito. Pero la obra del señor Muñoz Seca no puede estar más lejos del cuento de referencia, en cualquier sentido que se la mire⁷⁸.

Viniendo a *¡Usted es Ortiz!* (título que enoterra una grosera alusión, con la que se ha pretendido, sin duda, suscitar la risa por adelantado)⁷⁹.

Muñoz Seca consiguió con este título un reclamo para que el público tuviese más curiosidad por la obra que iba a estrenar. Si además añadimos el subtítulo con el adjetivo superrealista, la curiosidad se incrementa. Debido a la gran competencia que había entre los teatros para conseguir llenar la sala cada noche, un título con gancho llamaba más la atención del público para que fuera a ver el estreno.

El subtítulo *caricatura* es una denominación que se usó por vez primera a mediados del siglo XIX; Juan del Peral subtítulo *caricatura literaria en un acto* a su obra *El maestro de escuela* de 1846. Años más tarde habría un aluvión de obras tituladas *caricatura*. El término aparece por primera vez en el *Diccionario de la Real Academia* con la acepción de ‘obra’, y no de ‘dibujo’, en 1927: «Obra de arte en que claramente, o por medio de emblemas y alusiones, se ridiculiza una persona o cosa»⁸⁰. Jesús Rubio en su obra *La caricatura de teatro en la prensa*, hace una aproximación al estudio de la caricatura escénica que define de esta manera: «La caricatura escénica en buena parte es literatura en segundo grado, es decir, nacida como contrapunto de otra y fácilmente se sitúa en el dominio de la parodia teatral. En estos casos se cita el drama de referencia o simplemente el género parodiado»⁸¹. La caricatura no existe sin la obra que caricaturiza. Sin embargo, la caricatura, por sus rasgos de burla, deformación y exageración, está presente en muchas

77 De Mesa, *op. cit.*, p. 3.

78 Arguineguín, *op. cit.*, p. 312.

79 *El Sol*, *op. cit.*, 10/09/1927, p. 8.

80 Real Academia Española, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE RAE).

81 Jesús Rubio Jiménez, *Retratos en blanco y negro. La caricatura del teatro en la prensa (1939–1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008, p. 87.

obras que no son consideradas caricaturas, como el astracán, el sainete o la humorada. Rubio apunta sobre Muñoz Seca: «Supo sacarle gran partido en piezas como *Usted es Ortiz*, caricatura superrealista, llevando al territorio de la parodia la vanguardia más extremada. Se olvida con frecuencia que su obra más importante y acaso la única que hoy sobrevive fue *La venganza de don Mendo*, de intensa e hilarante parodia del teatro histórico medievalizante y que por algo se subtitula *caricatura de tragedia*»⁸². Así es, Muñoz Seca únicamente tiene otra obra más que subtitula caricatura: *La venganza de don Mendo, caricatura de tragedia en cuatro jornadas*. Esta obra, ampliamente estudiada, es una parodia del drama histórico. *¡Usted es Ortiz!* es una obra en la que une distintos elementos que estaban de moda para hacer una parodia del superrealismo, de la novela gótica, del espiritismo y de los inventos modernos entre otros referentes. Con una parodia la tradición medieval y con otra parodia la época contemporánea. ¿Qué elementos y temas parodia con *¡Usted es Ortiz!*?

En el ámbito del teatro superrealista esta obra de Pedro Muñoz Seca presenta algunas similitudes con otras dos obras teatrales. La primera es *Tic-Tac* (1926) de Claudio de la Torre. Comparte que los protagonistas tienen un deseo interno que solo pueden saciarlo en los sueños. El Hijo en *Tic-Tac* no quiere aceptar su situación familiar, en *¡Usted es Ortiz!* Casta, la viuda de Potentino Ortiz, ve en Amaranto una vía de escape a su soledad amorosa. No sueña, pero vive en otra realidad con él, ya que quiere volver a casarse para para apagar su fuego interno: «A mí ese hombre como Potentino me sigue queriendo con la ternura de antaño, pero como Funguela se ha enamorado de mí con un fuego que ansia. Desea casarse conmigo enseguida. [...] porque casándose conmigo como Funguela, la vida para mí sería como un edén. Primero me acariciaría como Potentino, luego como Amaranto»⁸³. Esta visión del amor es propia del superrealismo, es el amor que deriva del instinto: «Más que una emoción o una pasión, el amor se ve como derivado del instinto sexual. Este instinto, concebido por Freud como la fuerza primaria de la vida, es frustrado muchas veces por temor, represión, sentimiento de culpa»⁸⁴.

Otro paralelismo es la desilusión que siente El Hijo porque cree que está destinado a vivir una vida de éxito pero se siente incapaz de cambiar su situación, además siente la presión familiar, que dependen de él y solo encuentra solución en el suicidio. Amaranto finge su suicidio para mejorar su situación económica y vivir de la renta de una familia adinerada. También cuenta con su hija que depende de él para vivir, es la inocente que cuenta la anécdota para que todo el mundo los crea: «Se arrojó al río, y como no sabía nadar, se ahogó. [...] Le llevaron al hospital; [...] y sin esperanzas de

82 *Ibidem*, p. 88.

83 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, pp. 52–53.

84 Davis, *op. cit.*, p. 317.

salvarle, le hicieron la respiración artificial, y de repente, [...] comenzó a pestañear. Un médico exclamó: [...] ¿De qué casta será este hombre? Se incorporó mi padre y exclamó: de una Casta [...] que me aguarda en Valtablado de Beteta»⁸⁵. Es una solución propia del carácter del fresco del astracán, sin embargo, el suicidio es un tema muy utilizado por los superrealistas «aparentemente se trataba de un tema literario, pero el caso es que a su morbo contagioso no se cuidaba de poner siquiera [...] un contrapunto humorístico»⁸⁶. Muñoz Seca sí que pone el punto humorístico con el falso intento de suicidio de Amaranto.

La segunda la sugiere Enrique Díez Canedo en un artículo publicado en *El Sol* el 10 de septiembre de 1927 en el que vemos que hace una comparación curiosa:

No conviene tomar demasiado en serio la denominación de «caricatura superrealista» puesta por el señor Muñoz Seca a su primera obra de la temporada presente. La caricatura presupone un modelo caricaturizable, y en España, hasta ahora, fuera de un desdichado intento, o quizá a causa de él, el teatro superrealista no existe. Fuera de España, tal vez sí; pero lo que aquí ha llamado alguien teatro superrealista es todo el teatro no realista. La equivocación es fundamental. En ella ha caído el señor Muñoz Seca, y ha basado su obra en dos temas, uno de los cuales, la coexistencia de dos almas en un mismo cuerpo, está visto en lo que le han contado acerca del *Dibuk*, de An'ski (seudónimo del escritor judío Rappoport), propuesta, resultado de la equivocación aludida, como uno de los dechados del superrealismo⁸⁷.

Dice que Muñoz Seca puede haber basado su obra en la de Shlomo Anski, que fue estrenada en el teatro Elyseum de Varsovia el 9 de diciembre de 1920. La prensa española la describe como: «Raro alucinador y verdaderamente superrealista drama judío»⁸⁸, es una obra que está calificada de superrealista por el tema que trata. *El dibuk (entre dos mundos) leyenda dramática en cuatro actos* debe su título a un fenómeno espiritista. *Dibuk* procede de la unión de la palabra *dabek* y del verbo *ledabek* que significa 'adherir'. Un *dibuk* es un: «Alma en pena de un muerto que, por razones diversas, no ha conseguido pasar al más allá, y que por ello, desesperada y desamparada, se introduce en el cuerpo de una persona viviente. Esa persona parece entonces convertirse en otra y habla a menudo con la voz del muerto»⁸⁹.

Sénder quiere casar a su hija Leah con un pretendiente que tenga poder económico. Mientras, Janán, un estudiante del Talmud, está muy enamorado de Leah, pero no tiene riquezas, así que decide mejorar su posición por medio de prácticas de la cábala. Cuando Sénder regresa de un viaje anunciando que ha encontrado al candidato perfecto para el matrimonio concertado, Janán, muy debilitado por sus torturas y ayunos, muere. Leah, el día de su boda antes de casarse, quiere ir al

85 *Ibidem*, p. 37.

86 De Torre, *op. cit.*, 1965, p. 85.

87 Díez Canedo, *op. cit.*, pp. 282–283.

88 «Literatura peninsular de la quincena», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 01/04/1928, p. 8

89 Shlomo Anski, *El dibuk*, Madrid, Sefarad Editores, 2008, p. 13.

cementerio pues Janán, en sueños, le ha revelado dónde está enterrado su cuerpo. Cuando regresa de la visita, rechaza a su novio y cae de forma violenta al suelo poseída por un dibuk, el alma martirizada de Janán.

Este argumento, efectivamente, pudo haber dado pie a la creatividad de Muñoz Seca para escribir *¡Usted es Ortiz!*, aunque en su caso fuera un fresco el que se quisiera aprovechar del fallecimiento de un adinerado para mejorar su posición social casándose con la viuda. En la noche del 31 de diciembre se reúne la familia del difunto Potentino Ortiz porque su esposa, Casta, cree que va a volver en forma de espíritu para decirle si la sigue amando. Al terminar las doce campanadas quienes aparecen son Amaranto Funguela y su hija Celcina. Funguela hace creer a todos que el alma de Potentino reside en su cuerpo, a veces está presente una y a veces la otra. Sin embargo, Mariano, hermano de Potentino, no le cree y para ponerle a prueba quiere que Amaranto haga funcionar un invento de Potentino para controlar la lluvia. Obviamente falla y Mariano intenta suministrarle el suero de la verdad para desenmascararle. La dualidad y la transmigración de almas es el asunto principal del que se vale Muñoz Seca para crear la comicidad.

El tema que las une es el espiritismo, tema de moda desde mediados del siglo XIX, que va ligado al superrealismo por relatar hechos que chocan de lleno con la lógica y la realidad. Muñoz Seca hace parodia del espiritismo, ya que han pasado más de cincuenta años desde el inicio del movimiento y, con la perspectiva temporal, se puede parodiar un género. El punto común utilizado por el superrealismo y la tradición literaria del cuento espiritista es el uso de la escritura automática. Este mecanismo adaptado al espiritismo lo analiza Lily Litvak en un artículo de la revista *Anthropos*: «El médium tomaba el instrumento de escribir y a través de su mano el espíritu iba anotando sus palabras. Se insistía en que el médium debía estar totalmente inconsciente de esa actividad, ya sea que estuviera en trance, conversara sobre otra cosa, o leyera algún libro, indicando así que no tenía participación intelectual en la escritura»⁹⁰. De ello surge una serie de obras dictadas por los espíritus como la novela *Marietta, páginas de dos existencias* dictada por los espíritus de Marietta y Estrella al médium Daniel Suárez Artazu en 1871. La influencia del movimiento espiritista llegó a tal punto que incluso se creó la Sociedad del Progreso Espiritual con sede en Zaragoza.

Muñoz Seca trata el tema del espiritismo en dos obras más que he analizado: En *La barba de Carrillo*, Plácido le dice a la tía Orosia que ella es espiritista: «¡Falso! Yo creo en los manes: soy manista, que es más. Los que se mueren se van, pero no se van porque continúan a nuestro lado. Dejamos de verlos, pero ellos nos ven; sus espíritus conviven con nosotros y nos inspiran y nos

⁹⁰ Lily Litvak, «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», *Anthropos. Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, n.º 154/155, marzo-abril 1994, p. 84.

aconsejan»⁹¹; y en *Los extremeños se tocan*, Rebollo le explica a Marcelino que la Marquesa, de la que está enamorado, es espiritista; «el espíritu de su marido, que, como todos los espíritus, palpita en las ondas etéreas, la sigue, acompaña, guía, envuelve y defiende contra las asechanzas de este mundo [...] cuando la marquesa, reconcentrada en su esfuerzo mental, lo evoca fuertemente, lo atrae, tanto a sí que siente el contacto del espíritu de su marido como el roce de un haz de plumas»⁹². Es un asunto que da pie para muchas situaciones disparatadas y cómicos malentendidos.

El espiritismo se ha relacionado con el tema del doble y el de la transmigración de las almas. Las dos identidades que viven en un mismo cuerpo quedan demostradas con la supuesta existencia del alma de Potentino en el cuerpo de Amaranto, lo atestigua su hija Celcina: «Él me recibió diciéndome: Sí, sí, tú eres mi hija, porque yo tengo una hija de mi cuerpo, que eres tú, y una hija de mi alma, que es la otra. Sígueme, voy en busca de la madre de la hija de mi alma, que es la esposa del alma de este cuerpo, que es el alma del cuerpo que fue padre de la hija de mi alma»⁹³. El conflicto de la personalidad lo hemos visto en las obras de Unamuno de 1926: *Sombras de sueño* y *El otro*. «Unamuno, en sus obras, ve al hombre como un individuo dividido, cuya vida se gasta en la lucha por encontrar un rostro aceptable que presentar al mundo y a sí mismo»⁹⁴. En este caso la personalidad que se muestra al mundo es una imitación de la de Potentino, mientras que la de Funguela se queda escondida para conseguir el engaño, ya que no hay un verdadero desdoblamiento de almas, sino un fresco muy fresco.

Este tema entronca con la tradición del doble, pero, aquí no tenemos a una persona con dos personalidades que nacen de su interior, sino dos supuestas almas que conviven en el mismo cuerpo, siendo una la del propio cuerpo. Estaríamos ante un caso de *desdoblamiento por fusión*, así lo llama Bargalló Carraté: «[desdoblamiento por fusión] En un individuo, de dos individuos originariamente diferentes; dicha fusión puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación [...] o puede producirse de manera imprevista y repentina, como si se tratara de una aparición»⁹⁵. También entronca con la tradición de la locura, ya que este hecho puede considerarse síntoma de una enfermedad mental: «La creencia en la transmigración de las almas es causa del desequilibrio de algunos personajes, que asumen una personalidad distinta de la suya, resultando así enajenados de modo transitorio o definitivo»⁹⁶. Cuando Amaranto aparece en escena,

91 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1918, p. 15.

92 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1926, p. 17.

93 *Ibidem*, p. 37.

94 Davis, *op. cit.*, pp. 311–312.

95 Juan Bargalló Carraté, «Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis» en Juan Bargalló Carraté (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, p. 17.

96 Ezama Gil, *op. cit.*, p. 80.

todos le acusan de loco. Ambos autores coinciden en poner como ejemplo de esta temática obras como *William Wilson* de Poe y *El doble* de Dostoievski.

El ambiente de misterio que crea el juego del espiritismo y la transmigración de las almas se incrementa por el contexto, propio de la novela gótica. Los surrealistas se sentían atraídos por este tipo de literatura ya que: «Estas novelas eran fuentes de imágenes mentales fascinantes tanto por sus temas como por las ilustraciones con que ese editaban. Ilustraciones que seleccionan en general situaciones relacionadas con la muerte, lo fantasmal, la violencia»⁹⁷. El autor hace de *¡Usted es Ortiz!* una parodia de la novela gótica.

La parodia, presente en la literatura desde prácticamente sus inicios, tiene un momento de esplendor con el teatro contemporáneo, especialmente en el último tercio del siglo XIX y primeros años del XX, coincidente o a causa del desarrollo del género chico, ya que muchas de las obras de este género son parodias. La vinculación paródica es muy importante, pues no se puede producir el choque entre ambas obras si la original o el género al que alude no se conoce, de igual manera sucede con los recursos cómicos. Como espectador o lector de una obra paródica debemos estar familiarizados con el origen para poder entenderla en su totalidad. Este hecho no era un problema en el momento del estreno, pues los autores estaban muy concienciados con los referentes que tenían que usar para que las obras tuvieran el aplauso del público. Íñiguez Barrena cita a Deleito y Piñuela que hace una acertada descripción del perfil del parodista: «El parodista –y era la dificultad del género, según afirmaba Deleito– tenía que poseer un ingenio agudo penetrante, para calar en los puntos flacos o partes vulnerables de la obra parodiada, y, metiendo por allí su escalpelo satírico, dejar al descubierto lo falso, lo convencional, lo efectista, lo artificioso, lo endeble, en suma, de su armazón»⁹⁸. Este perfil encaja en la *vis cómica* de Muñoz Seca, siempre añadiéndole su toque muñozsequiano personal. Crespo Matellán, en un estudio sobre el teatro de Ramón de la Cruz, da una definición y hace una clasificación de las parodias que explica de esta manera:

Toda parodia implica la presencia simultánea de dos planos entre lo que existe discordancia o contraste. Estos dos planos son el texto paródico, o hipertexto, y el texto parodiado, o hipotexto. Así pues, el texto paródico se construye sobre la base de otro u otros textos previamente existentes, que pueden ser incorporados más o menos fielmente, y que son los que constituyen ese segundo plano parodiado.

Si bien, a menudo, ese segundo plano parodiado suelen ser obras o textos concretos, pueden serlo también las convenciones de un género o de una escuela, una situación, un personaje, etc. por consiguiente, cualquier elemento es susceptible de ser objeto de la parodia, la única condición es que

97 Jesús Rubio Jiménez, «Surrealismo y novela gótica de M. G. Lewis a A. Artaud y L. Buñuel», *La recepción del texto literario*, Jean-Pierre Etievre y Leonardo Romero (coord.), Zaragoza, Publicaciones de la universidad de Zaragoza, 1988, p. 186.

98 José Deleito y Piñuela, «Origen y apogeo del género chico», *Revista de Occidente*, Madrid, 1949, p. 417 en Francisca Íñiguez Barrena, *La parodia teatral en España (1868–1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 1999, p. 814.

sea percibida por el receptor (lector o espectador) la presencia del mismo, así como la discordancia entre los dos planos, en la que se basa el efecto paródico⁹⁹.

¡Usted es Ortiz! es el hipertexto que nace de un hipotexto que es la novela gótica, referente literario que está presente en varios aspectos de la obra como son la decoración del escenario, el espacio en el que se desarrollan los hechos, la ambientación nocturna, el miedo y los personajes tipo de la novela como el villano y el fantasma. Continuamente la tensión y el misterio propios de la novela gótica se rompen debido a los anacronismos temporales y a los recursos paródicos. Veamos.

La obra se inicia con la descripción del escenario:

Un gran salón en el castillo de Ortiz de Crochino, vetusta mansión, casi feudal, situada en las cercanías de Valtablado de Beteta, pueblecito de la provincia de Cuenca.

Hay en este salón una monumental y artística chimenea en el ángulo de la derecha, un balcón en el foro, dos puertas en el lateral izquierda y otra, la de entrada, en la derecha, primer término. Los muebles, magníficos, han conocido la florida época del renacimiento y los tapices y las alfombras y cuanto hay en la estancia, y habrá mucho y bueno, ostenta la pátina de los siglos. Hay una vitrina con abanicos, y objetos de arte y dos cuadros del siglo XVI, escuela italiana, ricamente enmarcados¹⁰⁰.

La novela gótica centra su atención en el espacio, el castillo, incluso llega a hacerlo protagonista del título como en *Los misterios de Udolfo*. El castillo se retrata como un espacio cerrado, angustioso, del que no se puede salir. Está en ruinas, en un paraje yermo y solitario. Los novelistas se inspiran en la Edad Media, o incluso hacen que sea en esa época en la que transcurra su historia. En la obra de Muñoz Seca, el castillo familiar se sitúa a las afueras de un pequeño pueblo y está deshabitado, aunque luego se descubre que no. Llamam la atención los adjetivos *vetusta* y *casi feudal*, pues recuerdan a la imagen del castillo medieval. También ayuda la ostentosa decoración, con muebles antiguos cubiertos por el polvo, dejando ver que no hay vida familiar. Acerca del espacio en la novela gótica, Juan Perucho da una receta con los tópicos del género:

He aquí un castillo en ruinas, con largos pasillos llenos de puertas, muchas de las cuales son secretas, tres cadáveres sangrientos, tres esqueletos encadenados, una vieja estrangulada y apuñalada repetidamente, ladrones asesinos a discreción, fantasmas ululantes, una dosis suficiente de murmullos, lamentos ahogados y ruidos espeluznantes y estrepitosos. Mezclarlo todo, agitarlo bien, y luego a escribir. He aquí, como resultado, la novela¹⁰¹.

La obra se inicia de noche, una noche de tormenta eléctrica, escenario clave de la novela gótica. Para acentuar el miedo se apoya en las luces del escenario, que sube y baja para aumentar o disminuir la tensión: «*Todos ahogan un grito de espanto. [...] Se han puesto de pie, y apiñados,*

99 Salvador Crespo Matellán, «La parodia en el teatro de Ramón de la Cruz», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 9, 2001, pp. 47–48.

100 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 5.

101 Juan Perucho, *Detrás del espejo*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 77–78.

parapetados y algunos de ellos abrazados, miran temblorosos a la puerta de la derecha. La luz aumenta y disminuye dos veces hasta quedar un poco débil y rojiza)»¹⁰².

La familia se reúne el día del segundo aniversario del fallecimiento del dueño del castillo, el último día del año, una fecha especial: «Son las once y media de la noche del día 31 de diciembre de 1926. Una mala noche, porque unas veces llueve y trueno y otras nieva y ventea furiosamente. Al levantarse el telón la escena está a oscuras. Se escucha el zumbido del viento. Por la cristalera del balcón penetra la viva luz de un relámpago. Un trueno y en seguida se oye dentro la voz de Juan Cerro»¹⁰³. Tras esta introducción lo que podemos esperar es que los personajes hagan aparición aumentando el clima de miedo. Sin embargo, Muñoz Seca rompe la tensión con el mayordomo andaluz: «¡Ensienda usted, mardita sea er bicarbonato!»¹⁰⁴. Da comienzo la parodia.

El autor saca al espectador del contexto del siglo pasado situando la acción en el presente, en 1926–1927. La ubicación temporal hace posible la parodia entre el tiempo pasado y el tiempo presente: Cuando se inicia la obra esperamos la típica ambientación de novela gótica con un castillo de la Edad Media, sin embargo durante toda la obra la ambientación del pasado choca con elementos del presente: Valentina y Amílcar llegan al castillo en su Citroën, Mariano en el Cadillac y Pulido y Prodosia en el Renault¹⁰⁵. Menciona a varias personas famosas de la época como al viñetista Xaudaró, a Juan Frontera, cantante barítono de la zarzuela *El huésped del Sevillano* y a Paulino Uzcudun, boxeador y campeón nacional de pesos pesados¹⁰⁶. La boina roja de Irún que usaba Potentino hace referencia al día del Alarde de Irún, nombrado de forma explícita¹⁰⁷. Por último hace mención por boca del fantasma del fraile a la U.P. (podría ser la Unión Patriótica) uno de los partidos políticos de la época¹⁰⁸. La estricta actualidad del tiempo de la obra choca frontalmente con la ambientación temporal que correspondería al relato gótico.

Otro elemento del presente que analizaré es el uso de los inventos, elemento de la actualidad que transporta al espectador hacia el futuro. Cuando una persona se acerca a las obras de don Pedro, puede observar su preferencia por las ocurrencias e invenciones, inventa de todo, hasta lo ininventable. También ayuda a su infinita creatividad, la lectura diaria que hacía de la prensa. Podemos encontrar el reflejo de los inventos en las noticias de la época. A continuación detallo la curiosa lista de los inventos que podemos encontrar en *¡Usted es Ortiz!*:

102 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 34.

103 *Ibidem*, p. 5.

104 *Ibidem*, p. 5.

105 Pedro Muñoz Seca, *¡Usted es Ortiz!*, Madrid, La Farsa, 1928, pp. 11, 12 y 18.

106 *Ibidem*, pp. 15, 34 y 63.

107 *Ibidem*, pp. 21–22.

108 *Ibidem*, p. 28.

El primer ejemplo surge en la memoria de la hija de Potentino Ortiz. Su padre quería patentar una máquina para manipular los sentimientos de las personas, hacerlas más predispuestas hacia el amor y a la eliminación de los malos sentimientos¹⁰⁹. Gracias a esa máquina, Prodosia y Pulido estaban enamorados y se querían casar, aún con la opinión contraria de su madre y de su tío Mariano:

PRODOSIA (*rebelándose*): Al intentar huir nos detuvo, diciéndonos: «No huyáis: sé que os queréis; y lo sé porque vuestro cariño es obra mía: lo he conseguido yo con este aparato...» Y nos enseñó una pequeña caja con unas lámparas y una antena diminuta... Nos explicó entonces que, dependiendo las simpatías y las atracciones de la similitud del halo invisible que rodea a cada cuerpo, había él inventado un aparato productor de halos para obligar a quererse a las personas a quienes él «halaba» uniformemente. [...] ¡El pobre aspiraba con un amplio desarrollo de aquel invento a la extinción del odio y al triunfo del amor universal!¹¹⁰.

Retomando la obra citada, Millán Contreras recoge tres ejemplos de *¡Usted es Ortiz!*:

El suero de la verdad, que ya he citado anteriormente, está dentro del apartado «El sabio no distraído», aquí se refiere al retrato totalmente opuesto que tenemos del sabio que quiere estafar. Este es un sabio con estudios, inteligente y despierto. Siempre alerta y con una gran capacidad creadora. En la misma conversación, Ceferino menciona la *scopolamina* (escopolamina) un potente depresor del sistema nervioso central, considerado como una droga que ha ido cobrando fama en los casos de abusos sexuales. Años atrás, su uso principal era doblegar la voluntad de un sujeto para obtener favores o información importante como hemos visto en la nota de prensa.

El Pluvi-Desiderio y otras invenciones de Potentino Ortiz, Millán Contreras las clasifica en el apartado «El industrializador de lo inindustrializable». Don Pedro industrializa cualquier cosa, esto es, idea inventos sobre cualquier materia, todas las cosas del mundo son objeto de ser industrializadas. El Pluvi-Desiderio es una máquina para hacer llover a voluntad del que la regula¹¹¹:

109 De este invento no he encontrado su paralelo en la prensa, sin embargo, hay que tener en cuenta que en la época en la que se escribió, uno de los temas de moda era la hipnosis impulsada por Sigmund Freud, técnica que utilizó de forma frecuente en sus terapias hasta que la sustituyó por el método psicoanalítico. La hipnosis lleva al sujeto a un estado de relajación corporal y mental que lo hace más susceptible a la sugestión.

De esta manera, el sujeto está más predispuesto a aceptar e interiorizar una serie de ideas y conceptos, como la supuesta máquina de Potentino Ortiz.

110 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 28–29.

111 Realmente sí que existió una máquina que podía producir la lluvia, aunque la ciencia lo ha puesto en duda. El inventor fue el argentino Juan Baigorri, ingeniero que en 1926 mientras estaba trabajando en Bolivia, notó que mientras accionaba un aparato de su invención para la búsqueda de minerales, el cielo se nublaba y empezaba a llover. Este hecho dio la vuelta al mundo y en el 3 de enero de 1939 hizo llover en Buenos Aires tras trece años de investigación y ensayo.

La prensa internacional dio cuenta de ello: «Electric rain. Experiments conducted in the Province of Santiago del Estero by an engineer named Juan Baigorri for the artificial production of rain by means of electro-magnetic rays are reported to have produced satisfactory results (says a Buenos Aires message). Severe droughts have been experienced in this province in recent years», *Dundee Courier*, 30/12/1938, p. 7.

No creo que Muñoz Seca tuviera constancia de la invención de la máquina, sin embargo, el paralelismo entre

MARIANO. Sí, el «Pluvi-Desiderio». De pluvi, lluvia, y Desiderio.

CEFERINO. Desiderio es de deseo ¿verdad?.

MARIANO. Desiderio es un tío nuestro que tuvo, en embrión, la idea de hacer llover. [...] Es un gran tambor con pilas supremas y espéculas radiantes de láminas falancásicas y acumuladores heliales muy vernicados, y de tal potencia absorbente, que al abrirse los sépalos y ponerlos en contacto con el aire, producen una depresión atmosférica tan grande que las nubes que haya en un radio de cuarenta kilómetros acuden presurosas, y mientras los sépalos permanecen abiertos, descargan, y llueve suave o fuertemente, según la graduación del gotómetro¹¹².

Millán Contreras dice: «Si el mundo estuviera desindustrializado, sólo lo industrializaría el industrializador de todo aquello de apariencia inindustrializable. Porque industrializar la gracia para que a todos, sin excepción, lleguen sus ventajas, es cosa digna del más privilegiado cerebro»¹¹³. Es una definición perfecta para el autor. En la obra, nos retrata a Potentino Ortiz como una persona creativa y emprendedora con sus ideas: «Los últimos inventos que tenía entre manos eran verdaderamente portentosos: una máquina para que pudieran escribir los analfabetos¹¹⁴ y la aguja traductora¹¹⁵; lo que él llamaba la “Berlitzpúa”: una aguja que se ponía en el gramófono, y si el disco estaba en francés, te lo traducía al castellano»¹¹⁶.

El último caso que vemos en *¡Usted es Ortiz!* es el de la clasificación de almas¹¹⁷ que hace Ateneo Pringat para intentar explicar a los demás el estado de Potentino-Amaranto, dos supuestas almas conviviendo en un mismo cuerpo.

ATENEO. Como el cuerpo se muere y se hace cenizas y el alma no, y llevamos tantos siglos de morir gente y allá van las almas volando para arriba, pues hay una de almas en los espacios siderales que ya no caben. Y por eso ahora, en cuanto nace una criaturita, se le meten dos almas o tres según el tamaño. [...] Hay personas bi-animadas, tri-animadas y muy animadas o pluri-álmicas, que son las que tienen tres o más. Ahora, que como estas almas conviven desde el principio, pues qué caray, se mezclan y se amoldan. Claro que cuando llega el momento dice cada una de ellas aquí estoy yo, que por eso se ven en el mundo las cosas tan raras que se ven. Unos que se desdoblan, otros que se doblan demasiado, y esos otros bianimados que yo llamo pollos bisagras, que por tener un alma de tío y otra de dona hacen cosas muy estrambóticas. Pero, en fin, en todos estos casos hay siempre uniformidad¹¹⁸.

Fijándonos en los personajes, apunta Míriam López Santos citando a M.^a Teresa Ramos Gómez que «la novela gótica está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está

ambas máquinas es curioso.

112 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 20.

113 Millán Contreras, *op. cit.*, p. 72.

114 No he encontrado paralelismos.

115 Este invento recuerda a una máquina que apareció en el *ABC* el 20 de septiembre de 1921, p. 3-5, que facilitó la comunicación a distancia. Consistía en un aparato emisor y otro receptor, el primero emitía el mensaje en código morse y el segundo lo transcribía con caracteres del abecedario.

116 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 21.

117 Clasificación inspirada por la parodia del espiritismo.

118 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, pp. 51-52.

obligado a enfrentarse. Este entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: Un pasado oculto, un secreto disperso [...] que guarda relación con los acontecimientos»¹¹⁹, tomando al público como protagonista en *¡Usted es Ortiz!* se enfrenta al descubrimiento de los secretos de varios personajes: Amaranto oculta sus verdaderas intenciones para mejorar su posición económica, Valentina, amiga de la familia, oculta que fue la amante de Ortiz por miedo a que se haga público y también que Amílcar no es hijo de su difunto marido, Prodosia y Pulido ocultan su noviazgo por temor a que los separen y Mariano, fingiendo aprecio por su hermano, oculta que su único interés son los beneficios económicos que le reportaría el invento de la lluvia si supiera manejarlo. Por el contrario con lo que sucede en la novela gótica, sus secretos se irán descubriendo de forma cómica.

Para esta obra Pedro Muñoz Seca hace una caricatura de los personajes principalmente a través de la onomástica y también como veremos a través de algunos procedimientos lingüísticos:

La elección de los nombres no es casual, está pensada para que sean motivo de risa. Muñoz Seca, cuando llegó a Madrid, su primer trabajo fue como profesor en una academia, donde enseñaba latín y griego. Debido al conocimiento de estas lenguas y su cultura encontramos nombres con este origen etimológico como Eulogia, Everilda, Valentina, Ateneo y Amaranto entre otros.

Un caso curioso de etimología son los nombres de Ceferino y Flora. Ceferino tiene su origen en Céfiro, dios del viento de la mitología griega, por ello el apellido de Ceferino hace un guiño con el viento, Ceferino Bolado. La esposa de Céfiro es Cloris diosa griega de los jardines que tiene su equivalente en la mitología latina en Flora, diosa de las flores, los jardines y la primavera. En el acto II, la doncella Flora se encarga de llenar el salón de flores, a gusto del nuevo estado anímico de Casta.

Para el nombre del difunto elige un topónimo, el castillo de Potentino situado en Seggiano, Italia.

En el caso de Prodosia hace un juego de metátesis con prosodia: «Parte de la fonología que estudia los rasgos sonoros que afectan a las unidades mayores. La prosodia estudia el acento, el tono y la cantidad»¹²⁰, en este caso Prodosia es la persona que destaca por encima de los demás personajes por cambiar los vasos del suero, se puede decir que es la que lleva la batuta en esta situación. El nombre Prodosia es de origen griego y significa traición. También puede añadirse este matiz al personaje, pues Prodosia, al hacerse cargo de servir el aperitivo, traiciona la confianza de su tío Mariano.

119 María Teresa Ramos Gómez, *Ficción y fascinación: Literatura fantástica prerromántica francesa*, 1988 en Míriam López Santos «Teoría de la novela gótica», *E. H. Filología*, n.º 30, 2008, p. 189.

120 Real Academia Española.

Para el personaje de Amílcar, nombre de origen fenicio, Muñoz Seca pudo haberse fijado en Amílcar Barca, estadista cartaginés que falleció en el año 228 a. C.

Celcina, la hija de Amaranto hace su aparición en la obra completamente mojada, ya que hay tormenta. Celcina parece una deformación de cecina, la carne de cerdo secada al aire, al sol o al humo, tal y como Celcina intenta secarse con la chimenea al llegar al castillo.

Un personaje que no aparece pero al que se menciona en varias ocasiones es Geroncia, la difunta ama de llaves del castillo. Geroncia procede del griego y significa viejo, anciano.

Los nombres femeninos, en su mayor parte, son los que dan el matiz de antigüedad a la obra. En cambio, la mayoría de nombres masculinos remiten al presente, como Mariano, Juan, Pulido y Casado. La mezcla de nombres italianos, pertenecientes al ámbito religioso, cultos, vulgares, griegos y latinos conforman la base cómica del reparto de la caricatura:

La viuda de Potentino Ortiz se llama Casta. La Real Academia define el adjetivo como: «Dicho de una persona que se abstiene de todo goce sexual, o se atiene a lo que se considera como lícito. Que no posee en sí sensualidad»¹²¹. El personaje de Casta es todo lo contrario. Quiere casarse con Amaranto con la excusa de que el cuerpo de este contiene el alma de su marido. Lleva el luto de forma estricta, sin embargo cuando entra en escena Amaranto, cambia su forma de vestir radicalmente: «(*Señorona de buen ver, de luto riguroso, entrando por la derecha*) [...] (*Por la segunda puerta de la izquierda. Parece otra mujer. Viste elegantemente, de claro, y en ella todo es alegría y esplendor*)»¹²². Esperando el tipo de la viuda apenas encontramos a una viuda llena de vida y alegre que quiere volverse a casar.

Valentina es una amiga de la familia que ha tenido un romance secreto con el fallecido. Al ver que Amaranto, en su doble personalidad, conoce su secreto, se pone muy nerviosa por si se descubre. Su personalidad choca con su nombre ya que Valentina significa ‘valerosa’ y tiene poco de este rasgo al tener miedo por si salen a la luz sus traiciones: «¡No!!... ¡Piedad!... ¡Baja la voz! ... ¡No pregones lo que nadie sabe!... ¡Olvida lo del Plantío!... ¡Perdóname!... Es que yo creí que no eras tú»¹²³. Otro secreto que esconde es que su hijo Amílcar no es hijo de su difunto esposo, sino de un primo suyo: «JUAN CERRO. [refiriéndose a Amílcar] Dígame usted que se deje el bigote a ver si se arregla alguna cosa. Parece mentira que siendo usted como es y habiendo sido su padre de él tan buen mozo [...] Claro que a lo mejor sale a un tío suyo. [...] MARIANO. A mí me recuerda su Amílcar a aquel Elizalde, primo de usted, desmirriadillo y carniseco, que andaba siempre a trompicones. VALENTINA. (*Nerviosa, deseando variar de conversación*)»¹²⁴.

121 *Ibidem*, Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE RAE).

122 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, pp. 24 y 45.

123 *Ibidem*, p. 59.

124 *Ibidem*, pp. 17 y 96.

Ateneo Pringat es un sabio catalán que llega a la casa llamado por Mariano para que les guíe sobre el problema de doble personalidad que está sufriendo Amaranto. La causa de burla es su apellido, ya que *pringat* en catalán significa ‘pringado’. Este matiz se añade a su personalidad de sabio redomado estafador que causa burla entre los demás personajes por su lenguaje pedante y deja entrever su falta de conocimientos. También su físico ayuda a la comicidad «un cincuentón calvo, de cabeza muy gorda, bigote chinesco, gafas de concha y barbas de chivo, que habla con acento catalán»¹²⁵.

En referencia al apellido, Juan Cerro, el mayordomo, tiene rasgos de persona cerrada, paleta, de mente poco abierta, que casi no ha viajado ni conocido mundo, como hace saber al principio de la obra: «¡¡¡Mardita sea el invierno, y la lluvia, y la nieve, y la provincia de Madrí, y la de Cuenca, y la hora en que yo salí de Puerto Reá, que aquel día debieron abrinseme a mí las diez yemas de los diez deos de los pies!!!»¹²⁶. Durante el resto de la obra se enfatizan estos rasgos.

El tipo del villano es el protagonista de la novela gótica, el eje principal de la historia. Es un ser oscuro que somete a las personas a su voluntad para conseguir sus intereses, tenemos el ejemplo de Montoni en *Los misterios de Udolfo* de 1794: «La dureza y el fuego de su mirada, su orgullo, su tremenda fiereza, su observación atenta, no habían pasado desapercibidas para Emily»¹²⁷. Su espejo paródico en *¡Usted es Ortiz!* es el fresco Amaranto que enamora a Casta para su propio beneficio: «Pero como Funguela se ha enamorado de mí con un fuego que asusta. Desea casarse conmigo enseguida»¹²⁸. El personaje del fresco lo define Gallud Jardiel como: «Un individuo pobre de necesidad, de gran simpatía, que sabe llevar la ropa (aunque la que él viste deja bastante que desear), con extraordinaria cara de sinvergüenza, ingenio y resuelta voluntad de vivir sin trabajar. Suele ser de extracción social baja pero con capacidad para hacerse pasar por aristócrata si es necesario»¹²⁹, parece que esté definiendo a Amaranto, un hombre pobre, que engaña a todos haciéndose pasar por el señor del castillo que resuelve de manera inteligente su engaño cuando se ve en apuros.

Ceferino, el médico de la familia, se apellida Bolado, apellido que da lugar a relacionarlo, en este contexto, con problemas mentales: «CEFERINO. (Por Casta) ¡Y usted!... CASTA. ¡¡Bolado!!... ¡Ay, que se ha vuelto loco!»¹³⁰. Siendo médico Muñoz Seca le describe como «caballero enteco»¹³¹, es decir, de aspecto enfermizo y débil.

125 *Ibidem*, p. 48.

126 *Ibidem*, p. 6.

127 Ann Ward Radcliffe, *Los misterios de Udolfo*, 2001 en López Santos, art. cit., p. 198.

128 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 52.

129 Gallud Jardiel, *op. cit.*, p. 41.

130 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 38.

131 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1928, p. 13.

Para terminar con el tratamiento paródico de los personajes, en *¡Usted es Ortiz!* además del alma de Potentino, aparece el falso fantasma de un fraile que siembra el pánico entre los habitantes del castillo. Este es un personaje que está presente en la tradición literaria gótica desde sus inicios con obras como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764) o *The Monk* de Matthew Gregory Lewis (1796). La figura del fraile trae a la memoria vivencias del pasado, de oscuridad y opresión. Sin embargo, en *¡Usted es Ortiz!* no existe tal fraile, es la estrategia de un fresco para poder vivir cómodamente en el castillo: «El fraile que se aparece en el castillo de Valtablado de Beteta es Rumuardo Martínez [...] es un sinvergüenza muy grande, que lo que quiere es “espantal” a todo el mundo para vivir él ahí tan ricamente con somieres y mosquiteros y hasta bañándose, como dicen que hacen los duques»¹³². Muñoz Seca, enseguida rompe el punto de miedo y misterio por boca de Amílcar, un personaje inocente y torpe: «Acabo de encontrarme a un fraile en el pasillo (*Todos se estremecen, asustadísimos*). Le he preguntado si había misa de fin de año y, lejos de contestarme, me ha puesto una cara de furia que yo creí que me iba a comer [...] La cara como de cera, la barba gris, los ojos llameantes»¹³³. El fantasma del fraile resulta ser el único elemento de terror que sí causa terror y, paradójicamente, también el único que es un fraude.

La parodia tiene uno de sus mejores recursos en el uso del lenguaje y en el estilo:

En la obra Juan Cerro es el personaje más significativo desde el punto de vista lingüístico. Habla con un registro vulgar, con muchos elementos proverbiales y numerosos andalucismos: «Hay una lápida en el 'pértigo' con una 'suscripción', de un año, que ya ven ustedes si sería antiguo el año, que toavía no se habían inventao los número [...] ¡De los tiempos de Soponcio Pilato! Porque este castillo fué de los 'ebéricos', cuando los cantagineses. Aluego cuando la invasión 'sarasena' de los árabes, lo conquistó un 'gemir' muy valiente que era Arderramán de Córdoba y que se llamaba 'Arcanfó'»¹³⁴. Cuando intenta hablar de forma más culta, se equivoca: «Si yo me hubiera casao [...] al quedarme viuda me hubiera cortao la yogulá, disiendo: Campana sin campanero, no la quiero; purvis eris, purvis vesteri; esto nadie me lo afée, y er que venga atrás que arrée»¹³⁵, se equivoca porque no conoce el léxico y lo deforma: «JUAN CERRO. (*Un relámpago*) ¡Me caigo en la lertrísida y en los reóforos de los polos negativos [...] si estoy ya de relámpagos que me salen los ampéres y los kilowatios eléctricos por los glóbulos de las orejas»¹³⁶. Muñoz Seca describe el estilo discursivo de

132 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 71.

133 *Ibidem*, p. 22.

134 *Ibidem*, p. 12.

135 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1928, p. 15.

136 *Ibidem*, p. 7.

este personaje: «Como se habrá visto, es uno de esos andaluces renegantes que maldicen con los dientes apretados para que las palabras tarden más en salir y la maldición sea más larga»¹³⁷.

Por su parte, Amaranto utiliza un registro hiperculto que causa risa: «(*En otro tono, con otro fuego [...]*) ¡Matrona protuberante y reci-ancha, cuya espléndida robustosidad me enajena! [...] ¡Qué inefable deliquio experimento a tu lado? [...] No te amapoles; no bajes los ojos pudibundizada y ruborosa, y escucha la voz flexuosa y suave de este gran queredor, a quién tendrás que reciprocár»¹³⁸.

En el Acto III hay un cambio de registro lingüístico gracias al suero de la verdad. Mariano, Juan Cerro y Ateneo beben el suero sin saberlo y pasan de tener un discurso formal, educado y respetuoso a hablar sin filtro, de forma más directa llegando a ser irrespetuosos y maleducados: «MARIANO. [Por Casta] Yo no la he podido ver en mi vida. Mi hermano, que era el imbécil más grande de la creación, cargó con ella, y yo, por educación, he disimulado siempre mi antipatía; pero desde que la conocí, la tengo sentada en el pírolo. ¡Qué tía burra! [...] Tan fofa y abofellada... [...] ¡Tan fea y tan bruta!»¹³⁹, «JUAN CERRO. No hagan ustedes caso de don Mariano, que es el mala sangre más atravesao que ha nasío de madre. (*A Mariano, en medio del asombro de todo el mundo y muy cariñosamente*). ¡Búho!... Que eso es lo que es usté: un búho y un murciélago sinvergüenza»¹⁴⁰ y «ATENEO. Al señor Ortiz lo que le sucede es que como no tiene educación y es un grosero [...] Pues como vulgarmente se dice, mete la pata. [...] Le voy a poner una minuta que lo voy a brear. Con lo que a mí me molestan estos castellanitos... [...] ¡Venga vino! ¡Yo digo que soy abstemio, pero es mentira!»¹⁴¹.

Un elemento que caracteriza el discurso de los personajes es la aparición de neologismos. A través de la sufijación, afijación, deformación y composición, Muñoz Seca crea multitud de adjetivos. Con más frecuencia, son emitidos por Amaranto y Mariano hacia Casta: *reci-ancha*, *carnisecho*, *pudibundizada*, *quimereador*, *hipopotamida*, *rombiforme*, «Este amor mío, primero me abellota y por último me abestia»¹⁴².

Muñoz Seca utiliza distintos recursos retóricos al servicio de la parodia como equívocos, dilogías, hipérboles y la retórica de lo patético entre otros recursos. Con todo esto consigue que el principal desajuste cómico sea que el miedo produzca risa:

137 *Ibidem*, p. 6.

138 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1927, p. 67.

139 Muñoz Seca, *op. cit.*, 1928, p. 68.

140 *Ibidem*, p. 68.

141 *Ibidem* pp. 68–69.

142 *Ibidem*, p. 45.

Los equívocos dan lugar a juegos de palabras y situaciones cómicas entre personajes: «VALENTINA. No me ha entendido usted, por lo visto. He dicho aliarme con a, y no liarme con ele»¹⁴³; Juan Cerro confunde *tapioca* con *opio*: «Pos he estao hasta en un fumadero de tapioca, no te digo más»¹⁴⁴, «MARIANO y CASTA. (*A un tiempo*) ¡Que llueva!. AMARANTO. La Virgen de la Cueva»¹⁴⁵, «(*Quedan todos de una pieza*) MARIANO. ¡Zambomba!. CEFERINO. ¡Re... pandereta!»¹⁴⁶.

La dilogía da lugar a confusiones cómicas en el discurso de los personajes: *Casado* nombre propio y *casado* estado civil: «¡Ese Casado es tonto! Ya vé usted si será tonto que es Casado desde que nació»¹⁴⁷, «AMÍLCAR. Esto es un cuento tártaro [...] MARIANO. Y quieren con esta historia, que si no es tártara es algo mayonesa»¹⁴⁸, Amílcar, es un personaje tan torpe que, después de tropezarse con varios muebles, Amaranto le dice a su hija «que tiene muy buenos golpes»¹⁴⁹, además después de caerse en una fuente cree que *ha pescado* un resfriado y a continuación saca un pez rojo del bolsillo¹⁵⁰.

El uso de las hipérboles es frecuente en la obra y tiene un gran efecto cómico: Casta lleva el luto al extremo: «EULOGIA. ¡Lo que ha cambiado esta señora, Virgen Santa! Hace dos semanas, hasta los huevos pasaos por agua había que hervirlos en tinta para presentárselos de luto, y ayer por poco me echa porque le puse calamares»¹⁵¹, Juan Cerro hace una observación acerca del tamaño de la cabeza de Ateneo Pringat: «¡Josú qué cabeza! ¡Cuarquiera lo convida a aspirina!»¹⁵², comentario sobre el éxito amoroso de Casta: «Siempre tuviste gancho, Casta. ¿Qué digo gancho? Arpón»¹⁵³ y Mariano criticando el desmayo de Casta: «Ese desmayo es una comedia. ¿Qué digo una comedia? Una astracanada»¹⁵⁴, acerca de la edad de Casta: «Con más años que la bola de Gobernación»¹⁵⁵.

La retórica de lo patético entra en juego en el discurso de Amaranto, que quiere hacerse la víctima para causar compasión en los demás: «(*Dejándose caer, llorando, en una butaca*) ¡No puedo más! [...] ¡Eres tú quien me hablas así, Pepe!... Y tú quien le escuchas, Prodosia... Tú, a quien yo dije aquí mismo, aquella noche... [...] (*Llorando*) ¡Crié cuervos y los cuervos me dejaron sin niñas! (*Levantándose de un salto: a Pulido*). ¡Ingrato!... ¿Eres tú aquel que un día [...]?»¹⁵⁶, también en el momento de la falsa confesión: «Porque, claro, como yo sabía por Geroncia todo

143 *Ibidem*, p. 11.

144 *Ibidem*, p. 30.

145 *Ibidem*, p. 46.

146 *Ibidem*, p. 49.

147 *Ibidem*, p. 10.

148 *Ibidem*, p. 20.

149 *Ibidem*, p. 37.

150 *Ibidem*, p. 57.

151 *Ibidem*, p. 32.

152 *Ibidem*, p. 33.

153 *Ibidem*, p. 63.

154 *Ibidem*, p. 68.

155 *Ibidem*, p. 67.

156 *Ibidem*, p. 42.

género de intimidades, conocía lo de la cita mortuoria, y lo que yo quería era acercarme a Casta...
(*Serio*). ¡A Casta!... (*Dramático*). ¡¡A Casta!!... ¡Al imán de mi vida!... [...] ¿Qué poder infernal
me obliga a confesar, coram populo, el secreto de mi existencia?... ¡Ah!...»¹⁵⁷.

157 *Ibidem*, p. 66.

CONCLUSIONES

André Breton con sus manifiestos inició una vanguardia de alcance mundial, no solo literaria; el surrealismo también inundó la pintura y el cine; testigos de ello son las obras de Joan Miró y Luis Buñuel. En lo que concierne al teatro tuvo una menor repercusión; en este terreno destaca la figura de Yvan Goll y su empresa de dar a conocer el teatro surrealista con una interesante cartelera. En España, las manifestaciones se dan en casos individuales de escritores y artistas y en el grupo tinerfeño.

En el terreno del teatro encontramos a un público y críticos exigentes que dictan los derroteros que toma el teatro. Sobresale Azorín, gran impulsor del teatro superrealista al que se le negó como autor teatral por más intentos que hizo. Me quedo con el interés que tuvo en teorizar sobre el teatro superrealista y en intentar llevarlo de gira por provincias, al estilo de Yvan Goll.

Llegando hasta nuestro autor, no cabe duda de que se sabía adaptar a la moda y a los gustos del público para lograr el éxito, y esto parece que es lo que hace con el superrealismo. Dentro de su vasta producción teatral, podemos encontrar una variedad inmensa de obras y estilos, pero siempre se mantiene su sello personal, ya sea una comedia, un melodrama o una parodia, siempre estará escrita a la manera muñozsequista. De las obras superrealistas analizadas en el trabajo deducimos que, aunque las agrupa dentro de la misma corriente literaria, la elección parece hecha al azar por y para las circunstancias del momento: Una entrevista en el *ABC* el 31 de marzo de 1927 sobre el superrealismo, el tema de moda y recalando que esa tarde iba a estrenar una obra superrealista. Este hecho fue un buen reclamo para que el público asistiese al estreno con curiosidad.

Con *¡Usted es Ortiz!* supo llevar a las tablas la vanguardia más extrema haciendo una parodia literaria de la novela gótica, del surrealismo, así como de la pseudociencia espiritista. Todo ello, apoyado en gran medida en una muy personal elaboración lingüística y estilística, siempre teniendo en cuenta la realidad del momento. Sin duda, ha sido todo un descubrimiento el interés científico del autor en los avances de la ciencia moderna, es un objeto de estudio que queda a la espera. Volviendo a la obra, fue todo un éxito en el momento y cabe preguntarse al respecto: ¿Con cuántas obras habrá pasado lo mismo?, ¿cuántos éxitos quedan por descubrir entre el olvido de los años?.

Espero haber dado otra visión de las múltiples aristas que tiene Pedro Muñoz Seca como dramaturgo, a cual más curiosa e inventiva. De nuevo, aún quedan muchos asuntos que tratar respecto a nuestro autor, pero serán motivo de otros trabajos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO, «El surrealismo en el teatro» en *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 15/11/1924, p. 5.
- , «El surrealismo en el teatro», *ABC*, Madrid, 31/03/1927, pp. 10–11.
- , «Información teatral», *El Sol*, Madrid, 10/09/1927, p. 8.
- , «Azorín y Paco Fuentes», *La Voz*, Madrid, 05/01/1928, p. 2.
- , «Literatura peninsular de la quincena», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 01/04/1928, p. 8.
- , «*El Clamor*», *ABC*, Madrid, 03/05/1928, p. 37.
- , «La prensa y los periodistas», *ABC*, Madrid, 08/05/1928, p. 17.
- , «Electric rain», *Dundee Courier*, Londres, 30/12/1938, p. 7.
- ALFONSO, José, *Azorín. En torno a su vida y a su obra*, Barcelona, Editorial Aedos, 1958.
- ALONSO, DÁMASO, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969.
- ÁLVAREZ, Valentín Andrés, *Tararí*, [1929] en Floriana di Gesú, *Vanguardia teatral española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, pp. 165–211.
- ANSKI, Shlomo, *El dibuk*, Madrid, Sefarad Editores, 2008.
- ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ARGUINEGUÍN, «El teatro», *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, n.º 53–54, septiembre–octubre 1927, p. 312.
- ASZYK, Ursula, «La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21–26 de agosto de 1995*, Birmingham, University of Birmingham Department of Hispanic Studies, 1998, pp. 66–75.
- AZORÍN, «El pleito teatral», *ABC*, Madrid, 26/03/1926, p. 3.
- , «La crítica teatral en 1926», *ABC*, Madrid, 01/01/1927, pp. 52–53.
- , «La situación teatral», *ABC*, Madrid, 28/07/1927, p. 10.
- , «La renovación del teatro», *ABC*, Madrid, 11/08/1927, p. 11.

- , «De las candilejas», *ABC*, Madrid, 15/09/1927, p. 11.
- , «El porvenir del teatro», *ABC*, Madrid, 10/11/1927, p. 9.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, «Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis» en Juan Bargalló Carraté (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, pp. 11–26.
- BRETON, André, *El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972.
- , *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- BRETON, André y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1982.
- CABALLERO AUDAZ, El «Nuestras visitas. Pedro Muñoz Seca», *La Esfera*, Madrid, 08/03/1919, pp. 10–11.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española. (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de Los amantes de Teruel, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- , «La parodia en el teatro de Ramón de la Cruz», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 9, 2001, pp. 47–77.
- DAVIS, Barbara Sheklin, «El teatro surrealista español», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 33, n.º 3–4, julio–octubre 1967, pp. 309–329.
- DE ACOSTA, José María, «Sistemas rápidos de telegrafía sin hilos», *ABC*, Madrid, 20/09/1921, p. 3–5.
- DE MESA, Enrique, «Comedia.— ¡Usted es Ortiz!, caricatura superrealista, de D. Pedro Muñoz Seca», *El Imparcial*, Madrid, 10/09/1927, p. 3.
- DE TORRE, Guillermo, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- , *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.

- DÍEZ CANEDO, *Artículos de crítica teatral: El teatro español de 1914 a 1936, El teatro cómico*, vol. II, México, Joaquín Mortiz, 1968.
- EZAMA GIL, Ángeles, «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», *Anthropos. Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, n.º 154/155, marzo–abril 1994, pp. 77–82.
- FEAL, Carlos, «Un caballo de batalla: El surrealismo español», en *Bulletin Hispanique*, vol. 81, n.º 3–4, 1979, p. 265–279.
- FINAT, Hipólito, «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 10/09/1927, p. 3.
- GALLUD JARDIEL, Enrique, *Pedro Muñoz Seca y el astracán*, Madrid, Fundamentos, 2013.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX» *Segismundo*, n.º 5–6, 1967, pp. 191–199.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, María José, «La parodia: Muñoz Seca, Eduardo Mendoza y Woody Allen», *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Murcia, Universidad de Murcia, n.º 29, 07/2015, pp. 1–30.
- GRANDMONTAGNE, Francisco, «Un suero peligroso», *El Sol*, Madrid, 09/04/1927, p. 8.
- GOLL, Yvan, *Surréalisme*, París, 10/1924.
- GUZMÁN, Eduardo de, «Entreviú con Azorín. *El Clamor*, la prensa y el superrealismo», *Nuevo Día*, Cáceres, 11/05/1928, p. 5.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, Patricio, *La orientación surrealista en la generación del 27*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1987.
- ILIE, Paul, *The Surrealist Mode in Spanish Literature. An Interpretation of Basic Trends from Post-Romanticism to the Spanish Vanguard*, Michigan, The University of Michigan Press, 1968.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia teatral en España (1868–1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 1999.

- LAJOHN, Lawrence, «El surrealismo en el teatro de Azorín» en AA.VV., *El surrealismo*, Víctor García de la Concha (coord.), Madrid, Taurus, 1982, pp. 352–358.
- LITVAK, Lily, «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», *Anthropos. Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, n.º 154/155, marzo–abril 1994, pp. 83–88.
- LÓPEZ SANTOS, Míriam, «Teoría de la novela gótica», *E. H. Filología*, n.º 30, 2008, pp. 187–210.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, Azorín, *Félix Vargas. Superrealismo*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MILLÁN CONTRERAS, Donato, *Los inventos de Muñoz Seca*, Madrid, Escelicer, 1950.
- MONTERO ALONSO, José, *Pedro Muñoz Seca. Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
- MUÑOZ SECA, Pedro, *Obras completas*, Madrid, Fax, 1948–1954.
- , *Hugo de Montreux*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1917.
- , *La barba de Carrillo*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1918.
- , *¡Usted es Ortiz!*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1927.
- , *¡Usted es Ortiz!*, Madrid, La Farsa, 1928.
- , *Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthoff vale más que Voronoff*, [1927] en Pedro Muñoz Seca, *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Fax, 1948, pp. 105–122.
- MUÑOZ SECA, Pedro y Pedro Pérez Fernández, *Los extremeños se tocan*, Madrid, Comedias, 1926.
- PÉREZ MINIK, Domingo, *Debates sobre el teatro español contemporáneo. Escritos teatrales I*, Tenerife, Viceconsejería de cultura y deportes gobierno de Canarias, 1991.
- PERUCHO, Juan, *Detrás del espejo*, Madrid, Mondadori, 1990.
- PICON, Pierre, «Los dadaístas después de Dadá» en *El Imparcial*, Madrid, 14/09/1924, p. 9.
- PONT, Jaume (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Ediciones de la universitat de

Lleida, 2001.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE RAE)*,
accesible en línea en: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Surrealismo y novela gótica de M. G. Lewis a A. Artaud y L. Buñuel»,
La recepción del texto literario, Jean-Pierre Etienvre y Leonardo Romero (coord.),
Zaragoza, Publicaciones de la universidad de Zaragoza, 1988, pp. 177–206.

———, *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939–1965)*, Madrid,
Centro de Documentación Teatral, 2008.

SOLDEVILLA, Fernando, *El Año Político*, Madrid, 1929, pp. 139–140 y 148–149.

TRIVELIN, «Una hora de ensayo. Con D. Pedro Muñoz Seca», *ABC*, Madrid, 24/11/1927, pp.
10–13.