



Rito y exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn

Ignacio Ramos Gay

Universidad de Castilla-La Mancha

Ignacio.Ramos@uclm.es

Localice en este documento

Abstract: According to traditional literary criticism, Alan Ayckbourn has been considered a mere boulevardier whose comic plays lacked any psychological profundity and focused on sheer commercial success. The aim of this paper is to revalue the boulevard drama tradition as a specific creative space and genre through which playwrights compromised with the main contemporary issues. Ayckbourn would thus be regarded as the inheritor of a theatrical tradition deeply engaged with bourgeois decadence as it was reflected in the crisis of social conventions. Being marriage, family and love the main ritual pillars of bourgeois structures, his plays mirror the ritual construction of social behaviour and the increasing individualism within the couple. Framed by a universe ruled by symmetric and determined habits, laughter operates as an exorcism revealing the lost of romantic and popular illusions and the daily tragedy of middle-class.

Palabras clave: Teatro Británico S. XX - Alan Ayckbourn -Teatro Cómico -Teatro de *Boulevard*

Junto a tantos otros autores definidos por la popularidad y el género cómico, Alan Ayckbourn ha sufrido, desde sus inicios, el estigma de ser considerado un dramaturgo “menor” asociado al teatro de *boulevard* francés cómico, cuyas obras difícilmente trascenderían la categoría de farsas de alcoba o *bedroom farces*, destinadas a desgranar las peripecias conyugales de matrimonios-marioneta en la línea de los últimos vodeviles de Eugène Labiche y de las farsas en un acto de Georges Feydeau [1]. Representativos de esta corriente de opinión, más articulada en criterios de literariedad que en presupuestos teatrales fundamentados en la estética de la recepción, serían los apodos de “farceur”, de “autor de comedias ligeras”, o de mero “boulevardier” (Bradbury 1995, 18) con los que la crítica ha coronado la interpretación de su obra, asociando apresuradamente comedia y diversión del público con frivolidad. En palabras de Michael Billington (1983, 1)

Alan Ayckbourn is popular. He is prolific. And he writes comedies. For all those reasons he is still, I believe, seriously underrated. He is constantly written about as if he were a boulevard lightweight whereas he shows an increasing capacity to handle the darker side of the human nature while retaining his technical adventurousness.

En este sentido, la tesis doctoral defendida por Agnes C. Bradbury en la Universidad de Hull en 1995, de título *Boulevardier or serious dramatist? A critical and contextual study of the Works of Alan Ayckbourn*, si bien tiene por objetivo rehabilitar la dramaturgia del autor destacando la amarga profundidad psicológica de su piezas cómicas, yerra al partir de una doble contradicción inherente al título mismo. En primer lugar, reducir el amplio espectro dramático del *boulevard* al teatro cómico, omitiendo la variedad de autores, géneros, registros y temas de un espacio heteróclito, resulta cuando menos parcial, tal y como los más recientes estudios sobre un género, hasta ahora silenciado o meramente referenciado en los manuales de historia literaria dramática, han demostrado [2]. En segundo lugar, por cuanto considera el apelativo “boulevardier” antagónico de toda trascendencia interpretativa, identificando *théâtre de boulevard*, en su extracto de origen francés, más tarde divulgado en Gran Bretaña por medio de autores con Grundy, Gilbert, Pinero o Jones, con superficialidad y vacuidad psicológica. El *boulevard*, espacio configurador de dramaturgias de las que Ayckbourn siempre reconoció ser deudor, aparece así, contradictoriamente, desde el título mismo de un trabajo que pretende apuntar más

hacia el interés dramático de un autor que hacia su ineficiencia teatral, contrapuesto a la seriedad sublime de la tragedia, asumiendo demasiado apresuradamente la identificación entre la comicidad y el simple divertimento burgués de clase.

Así, la tesis de Bradbury presupone una contradicción como punto de partida que este trabajo pretende cuestionar. El teatro de *boulevard* francés [3], entendido como espacio geográfico y temático identificativo de una serie de dramaturgias trasplantadas en Gran Bretaña a lo largo de todo el siglo XIX por medio de numerosas traducciones, versiones, adaptaciones y plagios, y cuyo legado en el siglo XX aparece encabezado por autores como Ben Travers, Noël Coward, Brian Rix, Joe Orton y, posteriormente, Alan Ayckbourn, constituye un marco específico de producción teatral reevaluado durante las tres últimas décadas por un sector de la crítica académica, más interesado en la estética de la recepción y en la sociología teatral que en presupuestos de estilo literario. Lejos de aparecer como un simple espacio periférico delimitado por su oposición escénica y de público a las salas ocupadas por la céntrica Comédie Française, el *boulevard* parisino aparece en nuestros días como el marco de desarrollo de toda una serie de dramaturgias alternativas descriptoras de las inquietudes y decadencia de la burguesía del siglo XIX, en el que se fraguó la fórmula de la *pièce à thèse* de Dumas hijo o de Emile Augier, autores precuelas de la *problem play* y de dramaturgias mayores tales como las de Oscar Wilde, Arthur Wing Pinero, Sir Arthur Jones o Bernard Shaw. Así, frente al carácter grave de las obras representadas en la céntrica Comédie Française, ancladas en presupuestos estéticos, reclamativos y escénicos de siglos anteriores, el *boulevard* aparece como un marco geográfico liminar comprometido con su tiempo a pesar de la comicidad inmanente al género, reflector del patio de butacas, y cuya permanencia persiste en el siglo XX de la mano de autores como Sacha Guitry, André Roussin, Georges Courteline, Pierre Barillet y Jean Pierre Grédy. En palabras de Brigitte Brunet (2004, 143), “face à un monde privé de sens ou au sens impénétrable, le Boulevard propose de considérer la vie sans illusions, mais en s’amusant”. En este sentido, los autores más representativos del *boulevard comique*, los vodevilistas Eugène Labiche y Georges Feydeau, citados en no pocas ocasiones como precursores de Wilde, Travers o Ayckbourn, lejos de aparecer como dramaturgos comerciales y vacuos, han sido reivindicados como portadores de un mensaje trascendente al prisma cómico que determina formalmente sus producciones, sintomático del colapso moral de una sociedad burguesa decadente en el que lo irrisorio opera en calidad de exorcismo del ritual social.

El desencanto del matrimonio, la infidelidad como sistema y único modo de perpetuación de la pareja, el conflicto doméstico entre sexos, la soledad compartida o la ausencia de escrúpulos como método de ascensión social, temas todos ellos presentes en la dramaturgia de Ayckbourn, evidencian la actualización de una serie de inquietudes presentes en la farsa francesa del siglo XIX y en los dramaturgos anteriormente reseñados, derivados de ésta. El objeto de este artículo es reivindicar la profunda modernidad de las fórmulas teatrales del *boulevard* ejemplificadas en la dramaturgia de Alan Ayckbourn, así como destacar la actualización de las mismas por medio de la directa observación de los modos y costumbres de su época y su experimentación técnica sobre los escenarios. Ayckbourn recupera el *boulevard* francés, su milimétrica exactitud compositiva y su compromiso con las inquietudes del espectador, adaptándolo a los conflictos domésticos contemporáneos, proponiendo bajo el prisma cómico una radiografía social en el que la comicidad es el síntoma de la percepción de la tragedia de lo cotidiano. La recurrencia de temas y técnicas dramáticas derivadas de los escenarios comerciales del siglo XIX es una constante en su dramaturgia, sin que dicho recurso al efectismo cómico y la búsqueda del éxito entre el público como principal intérprete de la valía de una obra, operen en detrimento de la profundidad psicológica de la misma ni redunde en su supuesta superficialidad temática. En sus obras, el automatismo de la convención desemboca en una construcción ritual de la experiencia en sociedad, regida por el paradigma del

matrimonio como epicentro de las relaciones interpersonales, en las que gestualidad y lenguaje fársicos, así como el uso de todos los recursos técnicos teatrales exorcizan la seriedad y autenticidad de los nexos de unión entre las personas. Como en el mejor *boulevard comique*, las piezas de Ayckbourn atienden a un patrón temático clásico revigorizado por una reivindicación del artificio teatral como denominador común que, lejos de pretender desgajarse de la corriente realista, tiene por fin redefinirla con el conflicto de los personajes puestos en escena de modo a reconfigurar la posición del espectador que pasa no sólo a formar parte de la obra, sino a crearla por medio de la superposición estructural de escenas basculantes que desvertebran, de manera similar a las constantes entradas y salidas de los personajes del vodevil, el esquema consecucional del hilo argumental.

A pesar del desdén por la crítica que lo ha enmarcado siempre dentro de una corriente de teatro de divertimento, Ayckbourn siempre se ha reconocido heredero de la tradición teatral comercial decimonónica representada por la popularidad del patrón dramático de la *pièce bien faite* -trasladada a los escenarios británicos y norteamericanos bajo el nombre de denominada *well-made play* [4], y que numerosos dramaturgos ingleses de la talla de Oscar Wilde, Noël Coward o Terence Rattigan popularizaron durante los siglos XIX y XX. En este sentido, Ayckbourn siempre reconoció su deuda para con dicho patrón compositivo, a pesar de significar una apuesta contracorriente en relación a los presupuestos rupturistas de su generación. En sus *Conversations* con Ian Watson (1981, 107), el autor admite:

I was perhaps less impressed by the techniques displayed by some of the new wave, because it did seem that a lot of things were thrown out simply because they smacked of Rattigan, who, poor man, went to his grave with 'well-made play' being shouted at him. But occasionally, when you sat through one, you thought: 'Thank God for the well-made play', because the evening did at least come to a successful resolution, even if one quibbled with some of the content.

Ayckbourn nunca ha renunciado al apelativo atribuido por la crítica de "boulevardier", y su vinculación con la *well-made play*, el esquema arquetípico del *boulevard* del que hizo su caballo de batalla Terence Rattigan, es un motivo recurrente a lo largo de su biografía. El riguroso esquematismo compositivo de dicho género ha sido relegado tradicionalmente a la categoría de mera técnica o fórmula mecánica, cuyo fruto fueron los centenares de piezas creadas bajo ese milimétrico patrón dramático por sus dos inauguradores, Eugène Scribe y, posteriormente, Victorien Sardou [5]. La prolijidad y éxito comercial de sendos dramaturgos les valió la descalificación de la crítica de la época, que identificó sus dramaturgias con una mera "carpintería teatral" burguesa -en palabras de Théophile Gautier [6] - destinada al enriquecimiento del autor. Con todo, Ayckbourn siempre mostró su deuda con respecto a un esquema compositivo originario del siglo XIX, que evidenciaba rigor y precisión técnica, pero ante todo, la capacidad de *entretenir* al espectador por medio de la creación de una trama *bien articulada* que combina magistralmente una serie de ingredientes básicos procedentes de la tragedia y de la comedia clásicas. A saber, *exposition*, *quiproquo*, peripecia, *scène à faire* y *dénouement*. La maestría de dichos elementos determina la calidad teatral de todo dramaturgo, antes que su afán de ruptura, tal y como sostiene en su *Introduction* a la obra *Relatively Speaking* (1968):

In general, the people who liked this play when it was first seen remarked that it was 'well constructed'; those that didn't called it old-fashioned. If the latter is true, then I suppose it's because, as the song goes, I am too. As to whether it's well constructed, well, in a way I hope it is, since I did set out consciously to write a 'well made play'. I think this is important for a playwright to do at least once in his life, since as in any science, he cannot begin to shatter theatrical convention of break

golden rules until he is reasonably sure in himself what they are and how they arrived at.

El recurso a la técnica de la *well-made play* se presenta como el mejor medio para ordenar los elementos escénicos de una manera secuencial, ordenada y lógica, para una correcta interpretación de los mismos por parte del espectador. No en vano, el crítico teatral parisino de mayor influencia en los medios periodísticos, Francisque Sarcey (1900, IV, 116) recogía las exhortaciones del dramaturgo francés Victorien Sardou, al exclamar: “Lisez Scribe! Etudiez Scribe! C’est chez lui que vous apprendrez le théâtre !”, remitiendo así al inaugurador de una patrón dramático ciertamente efectista pero ante todo *teatral*, es decir, destinado menos a su lectura que a su representación. En una línea similar Ayckbourn especifica su filosofía compositiva diciendo “I wrote, in a sense, to order, and there was no harm in this, since the order was always of technical nature and dealt only minimally with content” (*Ibid*). Así, la obra dramática de Ayckbourn se revela, ante todo, como escrita *para su puesta en escena*, al igual que la tradición teatral de la que deriva, menos orientada a su publicación que a su representación, lo que le ha valido durante épocas el calificativo de *para-* o *infra-literatura*, por cuanto la primacía del aspecto técnico sobre el contenido revela la formación de autores sabedores de la necesidad de crear un espectáculo, en el sentido etimológico del término. El atributo de género “ocular” con el que Théophile Gautier definía el melodrama clásico francés de Pixérécourt o Ducange [7] bien podría aplicarse a la dramaturgia de Ayckbourn por cuanto ésta no duda en utilizar todos los resortes teatrales disponibles al autor para captar la atención del espectador. El dramaturgo se mostró siempre consciente de escribir para un patio de butacas antes que para la lectura, por lo que el objetivo de *entretenir*, sin que éste fuera sinónimo de *simplicidad*, es capital para la supervivencia en cartelera de sus creaciones, evidenciando su pasado como actor y hombre de teatro cuyas obras eran el resultado de un contacto directo con el público y la escena física dramática. Según sus propias declaraciones en la *Introduction* a la obra citada más arriba: “I have had to fight all the limitations of a small theatre -the number of actors available, difficulties of staging, even lighting complications-, and, most important, being aware that if my play didn’t at least break even at the box office, we’d all be out of a job on Monday”.

Ayckbourn escribe para el público, sin que ello opere en detrimento de la obra. Su pericia técnica es resultado, como veíamos anteriormente, de una voluntad de amaestrar los recursos escénicos con el fin de crear un entramado atractivo -es decir, capaz de retener la atención de un patio de butacas durante una hora y media-, labor fundamental de aquél que concibe un texto para su puesta en escena. De ahí su exigencia de que las tendencias teatrales de ruptura hayan de representar primeramente un agotamiento por maestría de las fórmulas teatrales convencionales. La cita anterior, en la que Ayckbourn reivindica el uso de la fórmula de la *well-made play*, periclitada según las dramaturgias de ruptura surgidas durante la década de los 60 en Gran Bretaña, arremete contra toda una generación de autores dramáticos escasamente *teatrales*, por cuanto el género se reduce en sus obras al transmisión propagandística de un mensaje, un discurso, obviando así la sintaxis de la imagen dramática. Antes que un teatro de ideas replegado exclusivamente a la palabra, Ayckbourn reivindica la diversión del público, independientemente de la naturaleza de ésta. Prueba de ello es la génesis de *Relatively Speaking*, creada a partir de una conversación con el *manager* del Scarborough Theatre, Stephen Joseph, en busca por aquel entonces de una pieza destinada a cubrir las necesidades de aquellos cuyas vacaciones en la costa británica se vieran interrumpidas por los días de lluvia:

He asked me then simply for a play which would make people laugh when their seaside summer holidays were spoiled by the rain and they came into the theatre to get dry before trudging back to their landladies.

This seemed to me as worthwhile a reason for writing a play as any, so I tried to comply. (*Ibid*).

Ayckbourn rechaza el radicalismo político de sus contemporáneos reagrupados por la crítica bajo el apelativo *agitprop*, característico de la farsa británica de Joe Orton o de Peter Barnes, reivindicando el papel social del teatro como foro de diversión antes que de instrucción. En palabras de Ayckbourn,

I am on a crusade to try and persuade people that theatre can be fun; but every time I start doing that, some hairy bugger from the left comes in and tells them it's instructive, and drives them all out again. If I want to be instructed, I go to night-school. I may be instructed in the theatre, but I don't go in there predominantly for instruction: I go in there for entertainment, and of course all the best plays instruct me, or enlighten me (Watson 1981, 108-109).

Este alejamiento del drama político de los 70 y su pugna por el retorno a los valores cómicos tradicionales del teatro le valdría el estigma por parte de su generación, de autor ligero y no comprometido con su tiempo. Sus diferencias compositivas suscitaron el desprecio y la marginalidad con respecto a los nombres más notables de su generación, entre los cuales figuran Osborne, Wesker, Arden, Pinter y Delaney. Michael Holt (1999, 1) relata cómo Ayckbourn hubo de soportar la humillación de asistir a una fiesta donde jóvenes autores como él ostentaban chapas con el lema "I am not Alan Ayckbourn". Con todo, la maestría de Ayckbourn reside en aplicar una estructura dramática de éxito entre el público derivada de los escenarios comerciales del XIX a toda una serie de temas cotidianos al espectador, presentes ya en siglo XIX, pero actualizados en su presentación al espectador del tercio final del siglo XX, proponiendo de este modo, una relectura al tiempo que una reescritura del teatro de *boulevard* en tanto que radiografía de una época cuyas obsesiones siguen vigentes, tal y como demuestra la permanencia del género sobre los escenarios.

La principal analogía entre la dramaturgia de Ayckbourn y la tradición del *boulevard* de la que deriva y actualiza es la percepción microcósmica del matrimonio como elemento rector y codificador de las relaciones interpersonales. Los personajes de Ayckbourn no son sino *en matrimonio*, por lo que la trama de sus obras girará siempre en torno a la ilustración de las grietas de un sistema mecanizado a través del conflicto entre sus principales actantes: esposas y maridos. Utilizando un recurso ya presente en la farsa y el *vaudeville* del siglo XIX francés, la sociedad aparece representada por medio del espacio de la domesticidad. El hogar constituye el principal símbolo de una sociedad decadente por cuanto el mito de la felicidad de la vida en común se desvanece desde los primeros compases de las obras. Como en las mejores farsas de Feydeau, y contraponiendo así el ideal romántico de la cultura popular, las piezas de Ayckbourn comienzan una vez que el matrimonio ya ha tenido lugar, por lo que éste, lejos de representar un objetivo arquetípico propio del sentimentalismo narrativo y de la bonhomía que domina la farsa británica del XIX, deja paso al marco expositivo en el que se forja la problemática de los personajes [8].

La estética matrimonial de las parejas de Ayckbourn se define por el hermetismo y el confinamiento, y se articula en diferentes niveles de representación que se entroncan progresivamente. El enclaustramiento espacial en que se desarrolla la acción es esencial para su comprensión, por cuanto remite indefectiblemente a la cerrazón del individuo y a su aislamiento con respecto a su pareja. De manera expresa o tácita, los matrimonios que pueblan las comedias de Ayckbourn se enmarcan en una localización urbana dominada por residencias veraniegas, pistas de tenis, casas eduardianas, jardines bien cuidados, cenas, fiestas y demás indicios relativos a la *middle-class* británica, aglutinada en el topónimo Pendon que da nombre a una

pequeña ciudad ficticia de provincias, reflejo del entorno del espectador burgués que asiste a la sala, sin renunciar a la *lower-middle class* que contrapone a la anterior, y que evidencia el giro democratizador de su dramaturgia con respecto a sus precursores Coward y Travers, preferentemente anclados en una sociedad elegante y adinerada. Si bien este locativo no es mencionado sistemáticamente en cada una de las piezas, los arquetipos de personajes y los modos de comportamiento domésticos caracterizados por las reuniones en sociedad están presentes en todas ellas, reflejando una clase social determinada idéntica y fácilmente reconocible por el espectador. *Ten Times Table* (1977) recrea por primera vez este emplazamiento como sede para la celebración del primer Pendon Folk Festival, que quedará más especificado en *Sisterly Feelings* (1979), cuya acotación inicial remite a “the distant rumble of traffic on the main Pendon to Reading Road” (1979:1) [9]. Si bien la localización espacial varía ligeramente en obras más tardías, enmarcadas en la costa española (*Man of the Moment*, 1988), Londres (*Henceforward*, 1988, y *Communicating Doors*, 1995) o Dorset (*The Revengers Comedies*, 1998), todas ellas transmiten un mismo sentimiento de movimiento temporal estagnado, expresado en la monotonía de lo cotidiano, de las relaciones interpersonales como repetición. Ayckbourn describe así el quietismo de una clase social para la que el cambio de espacio no es sino una puesta en escena de la repetición de los mismos comportamientos domésticos. De ahí que el desplazamiento no se produzca necesariamente entre localidades diferentes, sino que pueda ceñirse a diversos hogares dentro de la misma ciudad. Las cuatro parejas que protagonizan *Bedroom Farce* (1976) sitúan la acción en un escenario tríptico descriptor de las intimidades domésticas de cada una de ellas. Escindiendo la percepción uniforme y unívoca del espectador, y acompañado de un coreográfico juego de luces, el autor consigue evitar el cambio de escena solapando diversos espacios en un mismo escenario dividido en tres partes, consiguiendo de este modo crear la ilusión de tres matrimonios que, a pesar de vivir en hogares diferentes pertenecientes a una misma ciudad, podrían perfectamente representar a los inquilinos de las diversas habitaciones de una misma casa, identificando así por deducción los comportamientos de las tres parejas con las de sus contemporáneos reunidos bajo el denominador común del desencanto y la costumbre en el seno de la vida cotidiana, y los diferentes modos de respuesta a la percepción del tedio.

Avanzando progresivamente en el espacio social en el que se desarrollan las relaciones interpersonales observamos que el microcosmos de la ciudad es idéntico al del hogar y, en particular, al de la habitación, foro privilegiado de las relaciones interpersonales, escindido entre lo privado y lo público. Como anunciábamos más arriba, *Bedroom Farce* evidencia una identificación estricta entre la ciudad y el escenario doméstico por cuanto la multiplicación de hogares quedaba reducida a un mismo foco para el espectador. En este sentido, si bien el título de la obra haría más referencia de manera equívoca a los vodeviles de Feydeau, el espacio de la habitación -clásico definitorio de las relaciones de pareja- habría de hacerse extensible inductivamente al resto de cuartos que fragmentan el hogar, y que son testigos directos del comportamiento de los personajes. El segundo acto de *Absurd Person Singular* (1977) se desarrolla íntegramente en la cocina del matrimonio compuesto por George y Eva, mientras que se sucede la llegada de sus amistades para celebrar la clásica cena de Navidad, y no por casualidad la protagonista exclusiva del mismo será Eva, confinada y resignada a la reiteración de sus tentativas de suicidio, todas ellas abortadas involuntariamente por el resto de los invitados. Ampliando la restricción del teatro de *boulevard*, confinado al *petit salon bourgeois confortablement meublé*, las piezas de Ayckbourn se adecuan a su tiempo por cuanto no sólo salones, sino que cocinas, *lounges* y habitaciones constituyen el marco habitual de las comedias domésticas que permiten al espectador infiltrarse por el ojo de la cerradura en las intimidades de la pareja y asistir así al espectáculo de su propia privacidad.

Si en las obras de Ayckbourn el individuo no es sino en sociedad y ésta no se expresa más que en la fórmula matrimonial, el *leitmotiv* que reúne a todas ellas es el

automatismo ritual que rige la interacción entre maridos y esposas idénticos. Descendiente de Molière, con quién Ayckbourn ha sido equiparado en diversas ocasiones en su calidad de aplicar una directa observación de los hábitos sociales de sus contemporáneos y exorcizar su nobleza por medio de lo cómico [10], los personajes que pueblan sus comedias se rigen por las mismas pautas de conducta entrevistas en *Les précieuses ridicules* (1659), evocadoras de una experiencia vital determinada por la convención social y lingüística, anulando así la espontaneidad del sentimiento. Ayckbourn avanza en comparación al dramaturgo francés por cuanto el sueño idílico de juventud caricaturizado en los personajes de Madelon y Cathos, y parodiado en sus expectativas matrimoniales, se ha desvanecido por completo a través de la experiencia vital de heroínas que, como Susan en *Woman in Mind* (1987), han renunciado sus sueños de juventud y asumido el desvanecimiento del sueño romántico popular para abnegarse en el desengaño de la tragicomedia matrimonial. Como los dos personajes de Molière, las heroínas de Ayckbourn sienten y desean a través de los sueños forjados en la mentalidad romántica, desembocando posteriormente en la inevitable realidad del matrimonio como desilusión. En *Absent Friends* (1974), Diana no entiende el porqué su matrimonio se ha venido abajo a pesar de seguir los dictámenes inculcados por la sociedad: “I married him because he kept asking me. And because people kept saying that it would be a nicer thing to do than...and so I did. And I learnt my typing and I had my babies and I looked after them for as long as they’d let me and then suddenly I realized I’d been doing all the wrong things” (p.160). De manera similar, cuando Susannah en *Bedroom Farce* recurre al consejo de Delia para superar la crisis de su matrimonio con Trevor, ésta, de mayor edad y más experimentada en las lides matrimoniales, le recomienda unas sencillas pautas de conducta conducentes a una inocua armonía familiar en el que la figura de la mujer queda subordinada al bienestar del marido como fundamento del equilibrio doméstico, consistentes en “three simple rules. Feed him properly. Make sure he’s clean clothes in the morning. And most important of all, don’t tell him anything you don’t have to” (p.229). El imperativo de los roles conyugales definidos por el filtro social afecta igualmente a los hombres que, como las mujeres, también perciben la experiencia matrimonial según la mirada de amigos y familiares. De ahí que Roland Crabbe, en *Taking Steps* (1979), al enterarse de que ha sido abandonado por su mujer Elizabeth, recuerde las palabras con que en un pasado sus amistades animaron a la pareja a formalizar su matrimonio: “You know what they were saying to her at our wedding?... ‘You’re a damned lucky woman, Mrs Crabbe. You’re damned lucky to get him’” (p. 33). Una vez el sueño disipado, la constatación de la inexistencia del mismo desemboca en el divorcio que, curiosamente, es siempre emprendido por parte de la mujer ante un marido sorprendido ante el desarrollo de los acontecimientos, y que ignora, haciendo prueba una vez más de su indiferencia y escaso interés por su matrimonio, cuáles han sido las razones que han llevado a su esposa a tomar esa decisión.

Pero si Ayckbourn es comparable a la estirpe de dramaturgos obsesionados por la tragedia de la cotidianidad matrimonial como destino inexorable del individuo en sociedad, sin duda sus piezas son al mismo tiempo la adaptación fiel del sentimiento femenino más radical y moderno expresado en la novela del XIX, forjador de una nueva sensibilidad femenina, que es el bovarismo. La tragedia de la heroína de Flaubert sometida, frente a la majestuosidad de París, al enclaustramiento en un pequeño pueblo de provincias dominado por la jerarquía patriarcal, y que tras luchar por vivir sus sueños de juventud alimentados por sus lecturas románticas en el convento ha de resignarse a un marido al que no ama y a una hija que no le inspira ningún sentimiento materno, constituye la representación más moderna de la pérdida de la ilusión en el matrimonio y la expresión más vigente del aburrimiento femenino en la pareja. A pesar de ser asociado con un autor cómico, la amargura que rezuman las heroínas de Ayckbourn tenderían a asimilarse más a la estirpe iniciada por Emma Bovary que a las damas de la alta sociedad de Coward. No en vano, ambos autores han sido considerados por sus obras una seria amenaza a la complacencia del

establishment y al matrimonio cristiano -que en el caso de Flaubert le valió un proceso judicial. En sus *Conversations* con el autor, Ian Watson (1981, 119) afirma: “If anyone did a computer analysis of your career, I suspect you could end up as the greatest threat in the British theatre to Christian marriage”, y la réplica de Ayckbourn confirma el aserto anterior sosteniendo:

The marriages I do see are either fraught or dull. There are one or two very happy ones, but that’s probably because they are new. In general, I don’t think people were meant to live together for too long. (...) As soon as people feel that they are married, there is a sense of entrapment. That was certainly my reaction: I signed a document to say: ‘I will love you for the rest of my life’ -which, at that time being less than twenty, I suppose I optimistically reckoned as at least fifty-five years. I suddenly became attacked with a great sense of claustrophobia: ‘My God, what have I promised?’ [11].

Como Flaubert, la condena al aburrimiento matrimonial resulta inevitable en las obras de Ayckbourn, y éstas aparecen dominadas por toda una galería de automatismos sociales que deshumanizan al individuo en pareja y que exorcizan la ilusión sobre la cuál se asientan las bases que cimientan la sociedad contemporánea. El matrimonio protagonista de *A Chorus of Disapproval* (1984) resulta ejemplar en este sentido por cuanto tanto Enid como Ted Washbrook hablan como si fueran una sola persona, avanzando las réplicas y contrarréplicas el uno del otro, evidenciando, más que una complicidad idílica, una pérdida de la individualidad a favor del cónyuge. En una línea similar, las reiteradas y constantes aserciones de Rita recogen los argumentos de su marido Len en *Sisterly Feelings*, demostrando que el matrimonio anihila la voluntad del sujeto a cambio del ser querido que ejerce una relación de subordinación sobre el otro. El matrimonio en Ayckbourn es así sinónimo de *apropiación*, de anulación del individuo por su desposesión con respecto a la pareja a quien pertenece sentimental y económicamente. En *Season’s Greetings* (1985), Neville, tras descubrir un episodio de infidelidad de su esposa, decide pasarlo por alto ante su evidente estado de embriaguez, por lo que el clásico ajuste de cuentas entre el esposo y el amante se reduce a un mero intercambio verbal desapasionado en el que el honor ha sido suplantado por la posesión patrimonial, en la cual figura el “objeto” femenino: “Let’s put it this way. If I thought for one moment you’d been down there on my floor in my hall under my Christmas tree trying to screw my wife you were both stonecold sober, that would put a very different complexion on things. (p. 66). La expresión reiterada de la posesión remite a la tradición de la comedia de la Restauración inglesa en la que los Pinchwife y Arnolphe de Wycherley y Molière identifican esposa y objeto, asumiendo el sentimiento amoroso como una apropiación del otro, con la única diferencia de que dicho sentimiento ha evolucionado paulatinamente dejando paso a una introspección más egoísta y de mayor individualismo por parte del poseedor. Así, si *The Country Wife* (1675) y *L’école des femmes* (1662) deshumanizaban al ser que poseía y anulaba al otro en nombre del amor, Ayckbourn da un paso más poniendo en escena a personajes que, como Neville, no sólo subordinan a la pareja reduciéndola a objeto poseído, sino que éste ya no alcanzará siquiera la obsesión maníaca que demostraban los maridos de Molière y de Wycherley, limitándose a constituirse como ornamento adicional del hogar.

Pero no sólo la tradición de *barbons* y de *fops* de Molière y de la comedia de la restauración aparecen recogidos en la justificación de Neville para no desatar su arrebato enfurecido contra su esposa, sino toda la galería de burgueses de los vodeviles de Eugène Labiche que aparecen más volcados en sus intereses personales que en las atenciones que merecen sus esposas. Martin en *Le prix Martin* (1876), de Eugène Labiche, entrega a su esposa a los brazos de su amante Hernández, a la sazón su propio primo, con el fin de deshacerse de ella y poder así recobrar la tranquilidad

de su hogar y dedicarse a su afición favorita: los juegos de sobremesa. En la misma línea, Nick, en *Bedroom Farce*, tampoco se muestra enfurecido cuando su esposa Jane le narra fríamente el episodio en una fiesta en la que su antiguo amante, Trevor, la besó inesperadamente sin que ella opusiera resistencia. La indiferencia con respecto a lo sucedido es mutua: si Jane, acto seguido a la narración, cambia radicalmente de tema restándole importancia, Nick tampoco incide en ello, no tanto por su carácter comprensivo sino debido a su preocupación por su invalidez transitoria provocada por una dolencia en su espalda. Postrado en la cama, Nick opta por su confort personal antes que por la clásica defensa apasionada de su honor como esposo, actualizando el significado matrimonial y adecuándolo a una época de mayor individualismo conyugal:

Nick: Just kissing him?

Jan: Yes. Nothing else.

Nick: Ah, well. Hope you enjoyed it.

Jan: Yes I did, thank you.

Nick: Good. I hope you don't want me to start jumping about with rage.

Jan: No. Not at all. Not at all. Tight. Now let's get you into bed. Come on.

Nick: Careful, careful.

Jan: Come on, it doesn't hurt.

Nick: Don't start taking it out on me just because...

Jan: I'm not taking it out on anyone.

Nick: As you say, you only kissed him. If you want me to knock you about, you'll have to wait until I'm better. (p. 211).

Los episodios de infidelidad en el marco del matrimonio constituyen una constante en la obra de Ayckbourn a través de personajes que duplican sus personalidades con el fin de superar la monotonía del hogar compartido propiciando *quid pro quos* y demás enredos propios de la mecánica del vodevil decimonónico. Oscar Wilde, otro de los grandes precursores de Ayckbourn, tanto por sus ácidas tramas sociales, cuanto por su acerado lenguaje cómico, ya anunciaba en *The Importance of Being Earnest* (1895) que en el matrimonio, "three is company and two is none", y recurría no en vano al ejemplo del "corrupt French drama" como más fiel expresión artística de la realidad del feliz hogar inglés medio. Como en la novela de Flaubert, y sin caer en la "dramaturgia del adulterio" (Myskorowska, 1995) que son los vodeviles de Georges Feydeau, el descrédito hacia el matrimonio como requisito para la vida en sociedad es absoluto, y la infidelidad resulta una consecuencia inevitable de la vida a dos, aunque ésta resulta menos una liberación que una redundancia en la soledad en pareja. Como ocurrirá en *Madame Bovary*, las heroínas de Ayckbourn tratan de enfrentarse a la mediocridad de cuanto les rodea en la esfera matrimonial recurriendo al adulterio, únicamente para experimentar posteriormente la eterna monotonía de la pasión.

Al igual que en la novela de Flaubert, los personajes femeninos de Ayckbourn acusan el paso del tiempo desde su matrimonio y la añoranza del pasado es una constante que redundante en la insulsez del presente. La atmósfera cómica y jovial que rodea la experiencia vital de la galería de personajes femeninos de la dramaturgia de Ayckbourn no hace sino reforzar el sentimiento trágico de su existencia, dominada por la repetición, por la erosión constante de días que se suceden monótonamente los unos a los otros. De ahí que Celia Teasdale, en *Intimate Exchanges* (1985) apunte la necesidad de ayuda psiquiátrica al percibir el tedio vital: “there are some mornings, things look so bleak and meaningless, I just want to lie there in bed and never get up again” (p.32). Pero probablemente sea Eva en *Absurd Person Singular*, el personaje femenino más parecido al de Emma Bovary por cuanto opta decididamente por el suicidio para escapar de la mediocridad. El acto II de la pieza es una sucesión ritual tragicómica de tentativas de suicidio abortadas sistemáticamente de manera involuntaria por todos los invitados a una fiesta de celebración de nochebuena. Eva ha llegado al límite de sus fuerzas en su relación con George y, lejos de ser comprendida por éste, George se embarca en un monólogo delirante que no hace sino reforzar la sensación de incomunicación de la pareja y el aislamiento comunicativo y soledad del personaje femenino, incapaz de articular ni una sola palabra:

And you're right. Believe me, darling, you were right. We can't go on. Sooner or later one of us has got to do something really positive for once in our lives -for both our sakes. And it's absolutely true that the best thing that could happen to you and me, at this point in our lives, is for me to go and live with Sally. You were absolutely right. You know, I was thinking on the way home -I nipped in for a quick one, that's why I'm a bit late- I was thinking, this could actually work out terribly well. If we're adult about it, I mean. Don't behave like lovesick kids or something. Sally and I will probably get somewhere together -and by that time you'll probably have got yourself fixed up - we could still see each other. (...) Eva? Eva, if you're sitting there blaming yourself for this in any way, don't. it's me, love, it's all me. It's just I'm -okay, I'm weak, as you put it. I'm unstable. It's something lacking in me, I know. I mean, other men don't have this trouble. Other men can settle down and be perfectly happy with one woman for the rest of their lives, and that's a wonderful thing. Do you think I don't envy that? (Pp. 48-49).

El diálogo fallido de George y Eva, que desemboca en un monólogo ilustrador del egoísmo del desequilibrio que ha alcanzado su relación, revela la predominancia de la primera persona del singular y la inexistencia de cualquier referencia al interlocutor femenino a menos que ésta sea en relación al anterior. El juego de personas gramaticales prioriza la primera de ellas en una muestra más de un matrimonio inestable en el que los intereses de uno de los dos cónyuges primaba sobre el otro. El monólogo se convierte así en el resumen y la apostilla final al matrimonio, y una vez asistido a él, el espectador comprende las tentativas de suicidio de Eva, basculantes, en función de la pericia de la actriz, entre la mera pantomima y la tragedia más sublime. Todas ellas se verán indefectiblemente interrumpidas por el resto de los invitados a la fiesta de nochebuena, aunque menos con el fin de evitar el suicidio que de “ayudar” en los quehaceres domésticos del personaje. Así, su intento de morir por absorción de gas introduciendo su cabeza en el horno será interpretado por Jane como un repentino interés por limpiarlo, prestando su ayuda para ello: “You clean it later (...) I know what you feel like, though. You suddenly feel that urge, don't you?” (p. 54). En un segundo momento, la ingesta de somníferos tampoco dará resultado al derramarse el frasco en la pila y, al tratar de recuperarlos, Sydney creerá que ésta se ha atascado ofreciendo su maña en el desbloqueo de cañerías. Su posterior intento de ahorcarse con el cable de la ropa tendida se verá igualmente frustrado por Jane, que verá en su acto la voluntad de tender la ropa, a lo que se ofrecerá en calidad de buena amiga. En palabras de Jane, “it's at times like this you're glad of your friends” (p.

58.). Idéntica suerte correrá su intento de darse muerte por electrocución, insertando sus dedos en las tomas de luz, pues los invitados creerán que Eva no trata sino de arreglar una bombilla, y tampoco la ingesta de un bote de pintura podrá llevarse a cabo, al serle éste sustituido por un vaso con medicamentos. Incluso sus últimas palabras garabateadas serán ignoradas al utilizar su nota de suicidio como borrador para diseñar el panel eléctrico de la casa. La desesperación del personaje es absoluta por cuanto los invitados se ven súbitamente enfrascados en la feliz armonía de los pequeños menesteres del hogar, entregados por completo a sus ocupaciones sin reparar en la tragedia del personaje. La acotación de Ayckbourn es muy reveladora del cisma psicológico que se opera entre el automatismo de éstos y el delirio de Eva: “They work. Sydney whistles. Ronald hums. Jane sings. Occasionally the workers break off their respective melodies to make those sounds that people make when wrestling with inanimate objects. ‘Come on, you little...Just one more...get in, get in, etc.’” (p. 64). La ironía de la situación alcanzará su mayor expresión cuando sea precisamente Ronald quien esté más cerca de perecer electrocutado por error. La sucesión de entradas y salidas de personajes, propias del *vaudeville à tiroirs* del XIX, establece el antagonismo entre los espacios del hogar de la cocina y el salón, así como el conflicto entre lo público y lo privado, entre la tragedia individual y el rito social, superado por el imperativo de la convención social. Los personajes aparecen así deshumanizados, desbordados por su afán de complacer la norma del decoro, ignorando los sentimientos de quienes les rodean. Así, George tratará de ayudar a Eva en su tentativo de suicidio con un cuchillo o lanzándose por la ventana más por la inconveniencia de tales acciones justo a la llegada de sus amistades para la cena que por amor hacia ella. La norma de las convenciones supera al individuo, y los despropósitos de sus acciones no hacen sino reforzar su sensación de soledad en el seno del grupo.

Una vez desmitificado el matrimonio como fundamento del ser social, Ayckbourn propone una serie de fórmulas alternativas al mismo como solución a la tragedia de lo cotidiano. La modernidad de Ayckbourn reside en plantear de manera cómica otras posibilidades de vida en pareja más marginales y liminares de acuerdo con la corrección social del momento, y que sin embargo, el tiempo ha ratificado. La infidelidad pierde su significado deshonoroso ante la priorización de los intereses personales del cónyuge, más centrado en sus propios placeres que en su vida en pareja. Bajo la formalización de un pacto tácito al interior del matrimonio, el cónyuge puede disfrutar de la ilusión de una vida en absoluta libertad. Ian y Fay Hubbard en *A Chorus of Disapproval* aceptan la coexistencia sin por ello renunciar a mantener relaciones sexuales con terceras partes. Ian justifica su opción aludiendo a la sunción de los verdaderos deseos de cada uno de ellos: “Fay and I, we...well, you’ve probably gathered by now she’s pretty -gregarious. ...and she likes to meet new people. All the time. And frankly, so do I. so it all tends to work out” (p. 48). Curiosamente, estas propuestas estaban ya presentes en el vodevil del Second Empire francés, de la mano de Eugène Labiche. En su famosa pieza *Le plus heureux des trois* (1870), Labiche pone en escena un matrimonio en el que Alphonse, el marido protagonista no acepta vivir sin la compañía de su mejor amigo, Ernest, a la sazón el amante de su esposa, resolviendo vivir los tres en feliz armonía como alternativa al tedio de la monogamia. La propuesta de Labiche, aún cuando ceñida a los intereses cómicos de la obra, desprende una visión pesimista del matrimonio idéntica a la de Ayckbourn, con la peculiaridad de haberse producido con un siglo de anterioridad, y apunta hacia la necesidad de nuevas vías de encauzar las relaciones personales duales. En una línea más transgresora y práctica, Ayckbourn propone la disolución total de los lazos matrimoniales optando por la soledad del individuo como opción óptima inexorable de su destino social en *A Small Family Business* (1987), donde el monólogo de Cliff que da respuesta a la pregunta de su amigo Jack sobre el amor a su mujer, constituye toda una declaración de intenciones abogando por el derecho a la felicidad en la vida en soledad:

Cliff: Back, before you leave, have a look out there in the front drive. You'll see a black Porsche 944s Coupe, brand new registration, personalised number plates. That I love. Just through there I have over three thousand quids' worth of sound gear and a couple of hundred compact discs. That I adore. Just outside Chichester I have a small sailing boat that I would willingly lay down my life for. I am even in love with my new liquid-crystal display digital wrist computer. But Anita? Who needs all that, Jack? If I want pleasure I can go for a drive, I can go for a sail, I can blow my head off listening to the Ninth Symphony, or I can even calculate the correct time in Vladivostock if I'm that stuck for something to do. Women? Forget them. Quite frankly, I'd rather play darts. (Pp.50-51).

La alternativa lanzada por Ayckbourn según la cual, la posesión material sustituye a la compañía femenina evidencia el repliegue de la mentalidad burguesa en sí misma, la independencia y el hermetismo del sujeto, y la reivindicación a ser feliz en soledad sin someterse al yugo impuesto por la convención. Noel Coward, en *Blithe Spirit* (1941), ponía igualmente en escena al personaje del escritor que finalmente renunciaba a los fantasmas de sus dos esposas con el fin de seguir escribiendo en solitario, liberado de las ataduras conyugales y de las limitaciones domésticas de la vida en pareja. Muy similar a estas dos vías era, tal y como analizábamos más arriba, aquélla propuesta por Labiche en *Le prix Martin*, donde el personaje protagonista optaba finalmente por preferir seguir jugando a las cartas con su mejor amigo Agénor y renunciar a su matrimonio cediendo su esposa a su seductor primo, Hernández. El detalle de los juegos de azar como divertimento óptimo evidencia la preferencia por ocupaciones nimias, por los pequeños placeres de lo cotidiano en compañía de amistades, frente a la pasión sublime del sentimiento amoroso, entronizada por el romanticismo. Excelentes ejemplos de la comedia burguesa, Labiche y Ayckbourn reflejan la mentalidad y pasión realista de sus épocas, más fieles a las pulsiones íntimas y a menudos censurables, que mueven a sus personajes, antes que a los sentimientos grandiosos, grandilocuentes y devastadores propios de la ficción popular.

A esta experimentación temática que pretende escenificar la inviabilidad de la norma tradicional, Ayckbourn yuxtapone nuevas posibilidades de puesta en escena que, igualmente, cuestionan la visión hegemónica de la representación teatral convencional. Sus años de experiencia como actor de la mano de Stephen Joseph evidencian una lectura del espacio teatral procedente de los postulados escénicos del *theatre in the round*, por el que el teatro ha de ser ante todo un artificio escénico destinado a crear efectos sobre el espectador. La abolición del proscenio, la cercanía entre el actor y el espectador, la configuración circular de la escena en la más pura línea isabelina, el juego con las categorías espacio-temporales y la violación de las tres unidades remiten a un teatro total en el que el público forma parte de la acción, y en el que la visión reduccionista y monosémica de la escena se expande hacia nuevos planos de la existencia del personaje que es percibido en tres dimensiones por el público. Así ha de entenderse igualmente, la confluencia de espacios en escena, la partición del escenario en diversos lugares, y la concomitancia de tramas enrevesadas, que suponen un paso más al frenesí gestual y escénico del vodevil que fomentaban la construcción cubista del personaje teatral. De igual manera que dramaturgos de la talla de Tom Stoppard, Ayckbourn ha sabido equiparar comicidad con profundidad psicológica por medio de una atenta observación de sus contemporáneos y una hábil manipulación y experimentación con los recursos escénicos, recogiendo, actualizando y reivindicando toda una tradición teatral. Sin renunciar a la comercialidad de sus producciones, Ayckbourn ha yuxtapuesto la comicidad a los dictámenes trágicos isolacionistas de los diálogos conyugales presentes en las dramaturgias del absurdo, hasta el punto de que las parejas matrimoniales escenificadas habrían de ser contempladas como descendientes

directas de la estirpe iniciada por los M. y Mme Smith de Ionesco en *La cantatrice chauve*, actualizando los presupuestos del absurdo lingüístico hacia la experiencia cotidiana.

Notas

[1] Destaca, en este sentido, la trilogía de farsas en un acto de Georges Feydeau *Feu la mère de madame!* (1908), *On purge bébé!* (1910) y *Mais n'te promène donc pas toute nue!* (1911).

[2] Para una acercamiento a un género y un espacio teatral a menudo silenciado en los manuales de historia literaria, y que ha recobrado un interés crítico reciente gracias a las claves de su permanencia sobre los escenarios parisinos, *vid.* Corvin (1989), Barrot y Chirat (1998), y Brunet (2004).

[3] El *théâtre de boulevard* francés toma su nombre a partir de su localización geográfica. Sito en la periferia parisina, en contraposición con la céntrica Comédie Française, las principales salas se apiñan, desde la prohibición napoleónica de 1806 que redujo los teatros a un número de ocho, en un espacio comprendido entre la Porte Saint-Martin y la Bastilla, el Boulevard du Temple. La “haussmannización” de París modificó su configuración geográfica extendiéndola a lo largo del Boulevard du Temple y del Boulevard Saint-Martin, comprendiendo un aforo global aproximado de entre mil y tres mil localidades -en el caso de los grandes teatros como la Porte Saint-Martin, l’Ambigu Comique o la Gaîté- y alrededor de quinientas distribuidas en las pequeñas salas del Lazary, del Délassements-Comiques, del Fumanbules o del teatro Déjazet. Pero además de su localización topográfica, el *Théâtre de Boulevard* delimita unos autores y obras que trascienden la espacialidad que les da nombre. El *boulevard* es un espacio homogéneo, surgido de la censura napoleónica que favorecía el teatro clásico y que, en consecuencia, obligaba a los autores a representar sus nuevas piezas en salas no oficiales, agrupadas y bien localizadas, de manera a facilitar su control institucional. El imperativo oficial impuesto por una burguesía post-revolucionaria que imita la estética y placeres de la aristocracia que derrocó, impedía la inclusión en su repertorio y la puesta en escena de todas aquellas obras que no respondieran al canon clásico encarnado en los Racine, Corneille y Beaumarchais. El *boulevard* constituye por lo tanto una estética propia surgida de las obras y autores representados contrapuestos al teatro clásico aristocrático, y en este sentido, se define también, esencialmente, por su público. El distanciamiento frente al repertorio clásico de la Comédie Française exigía igualmente una transformación de éste. Las diferencias entre las capas sociales estaban ya marcadas por los precios de las entradas en los teatros oficiales, infinitamente superiores a las salas del *boulevard*, y por lo tanto, prohibitivas para las clases más desfavorecidas. Así, frente a un público de extracto eminentemente aristocrático, el *boulevard* reunía audiencias diversificadas, representativas de todas las clases sociales parisinas, que coincidían en su deseo de diversión, que servirán de caldo de cultivo de toda una serie de formas teatrales alternativas no sólo de cariz cómico sino también social y crítico, que pretenden abarcar toda una diversidad de gustos y servir de radiografía social de una época.

[4] *Vid.* Lawson Taitte (1976).

- [5] Scribe y Sardou personifican el aura paradójico que rodea al teatro de *boulevard* francés y a todos aquellos géneros considerados “menores” por la crítica que se quiere especializada. La paradoja, resumida en la frase con la que se inicia el trabajo de Michel Corvin (1989, 3) sobre el *boulevard*, “le théâtre de boulevard a mauvaise presse et bon public”, podría explicitarse de la siguiente manera. Entre 1811 -fecha de composición de su primer *vaudeville*, *Les Dervis*- y 1861 -fecha de su muerte-, Eugène Scribe compone doscientos dieciséis *comédies-vaudevilles* (la mayoría estructurados en un sólo acto), treinta-y-cinco *comédies-drames* (en tres o cinco actos), veintiocho *libretti* de óperas -fue libretista de Meyerbeer (*Les Huguenots*), de Boieldieu (*La Dame Blanche*) y de Rossini (*Le Comte Ory*), ochenta-y-seis *libretti* dirigidos a otras tantas *opéras-comiques*, y nueve *libretti* de *opéras-ballets* u *ballets-pantomimes*. Si a su producción dramática añadimos además su producción narrativa, compuesta de ocho novelas, cinco relatos, y un número indeterminado de misceláneas, la producción literaria de Scribe asciende a un total de trescientas ochenta y siete obras, de las que doscientas cincuenta y una son composiciones teatrales. Por su parte, Sardou, como Scribe, se ejerció en todo tipo de composición dramática, desde la *comédie de mœurs* hasta la *comédie d'intrigue*, pasando por la *comédie historique*, la *opéra-comique* y las óperas. Este recuento viene a ilustrar la paradoja siguiente y es que, a pesar del elevado número de composiciones dramáticas - es impensable tan sólo imaginar la posibilidad de que algún dramaturgo actual consiguiera alcanzar siquiera un tercio de la producción de Scribe-, y a pesar de la notable influencia que estos dos autores ejercieron en la dramaturgia francesa y británica del siglo XIX, ninguno de los dos es recordado por ninguna de sus obras, ni sus nombres reseñados en los manuales de literatura francesa, quedando relegados a curiosidades escénicas reservadas para especialistas. Su fertilidad literaria no les valió más que ser recordados menos por sus obras que por el patrón estructural que popularizaron y que sirvió de base a numerosos dramaturgos posteriores.
- [6] La crítica de Théophile Gautier a la técnica de Scribe resulta paradigmática por cuanto resume la visión de su época, anticipando la misma interpretación que aducirán los detractores de autores como Rattigan y Ayckbourn en el siglo siguiente. En ambos casos, sus obras serán acusadas de estar más destinadas a reproducir una suerte de patrón industrial que a alcanzar un grado de creación estética singular, tal y como preconizaban las posturas románticas. En un artículo publicado 27 abril 1842 sobre la obra de Scribe, *Oscar*, dice Gautier: “Monsieur Scribe est bourgeois (...) c'est à dire qu'il n'entend rien à aucun art, n'a le sentiment ni de la forme ni du style, est dénué d'enthousiasme, de passion, et n'admire pas la nature. Son mobile dramatique est l'argent ; sa philosophie consiste à démontrer qu'il vaut mieux épouser un portefeuille de billets de banque qu'une femme qu'on aime (...) ces sentiments commerciaux, exprimés dans une prose assortie, doivent faire et font réellement le charme d'une société avant tout industrielle, pour qui la probité se résout dans l'exactitude aux échéances, et dont la rêverie est de gagner le plus d'argent possible dans le plus bref délai”. *Apud*. Corvin (1994, 133-134).
- [7] Sobre la relación biográfica de Ayckbourn en relación con su pasado como actor, y la interpretación de la escena según las influencias de Stephen Joseph, *vid.* Watson (1981), capítulo IV, “The Joseph Years”.
- [8] De acuerdo con Michael R. Booth (1990), este amargo espíritu crítico constituye la principal diferencia entre la farsa británica y gala del XIX. Sólo a partir de la introducción de autores como Labiche y Feydeau durante la

segunda mitad del siglo se justifica la progresiva evolución del género hacia propuestas más arriesgadas de las que derivará Ayckbourn.

- [9] Las referencias entre paréntesis corresponden al número de página de la edición citada en bibliografía.
- [10] Curiosamente, también sus precursores del *boulevard comique* y del *vaudeville* han sido en numerosas ocasiones sentenciados como firmes sucesores de la dramaturgia de Molière. El número 15 de los *Cahiers de la Compagnie M.Renaud J.-L.Barrault* (1956), de título “Molière-Feydeau”, define las similitudes temáticas y cómicas de sendos dramaturgos, coincidiendo con el aserto de Marcel Achard quien describió a Feydeau como “le plus grand comique après Molière”. Con anterioridad a este estudio, el análisis de Violette d’Epargny, *Molière et Scribe* (1885) va aún más lejos al señalar al fundador de la *pièce bien faite* en tanto que inaugurador de toda una saga de autores decimonónicos derivados de la aplicación de dicha estructura dramática.
- [11] Como en el caso de otro gran desmitificador del ideal matrimonial, Georges Feydeau, su propia experiencia personal ejerció de detonante del pesimismo arraigado a la vida conyugal. Su padre abandonó a su madre cuando Ayckbourn contaba con cinco años de edad, y a pesar de no reconocerse marcado por el pasado, el dramaturgo siempre ha guardado un recuerdo amargo del siguiente matrimonio de ésta. Watson (1981, 22) recalca este aspecto incidiendo en la influencia de dichos episodios en su dramaturgia: Ian Watson: “The evidence of the plays you’ve written in your adulthood seems to suggest that the home that was provided by your step-father might have been a major formative influence, in terms of subject matter. Is that fair?” Alan Ayckbourn: “Well, yes. My mother had a very tempestuous relationship. They had a lot of rows. But you know, kids are marvellously adaptable”.

Obras Citadas

- Ayckbourn, A. 1968. *Relatively Speaking*. London: Evans Plays.
- 1977. *The Norman Conquests*. Hardmonsworth: Penguin.
- 1979. *Joking Apart, and other Plays*. Hardmonsworth: Penguin.
- 1979. *Three Plays*. Hardmonsworth: Penguin.
- 1981. *Taking Steps*. London : Samuel French.
- 1985. *A Chorus of Disapproval*. London : Samuel French.
- 1985. *Intimate Exchanges*. London: Samuel French.
- 1987. *A Small Family Business*. London : Faber.
- Barrot, O. ; Chirat, R. 1998. *Le théâtre de Boulevard. Ciel, mon mari !*. Paris: Gallimard.

Billington, M. 1983. *Alan Ayckbourn*. London: Macmillan.

Booth, Michael R. 1990. *Prefaces to English Nineteenth Century Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bradbury, A. 1995. *Boulevardier or serious dramatist? A critical and contextual study of the Works of Alan Ayckbourn*. PhD dissertation. Hull University.

Brunet, B. 2004. *Le théâtre de boulevard*. Paris : Nathan/SEJER.

Corvin, M. 1989. *Le théâtre de boulevard*. Paris : Presses Universitaires de France.

———1994. *Lire la comédie*. Paris : Dunod.

Innes, Christopher. 1992. *Modern British Drama. 1890-1990*. Cambridge : C. U. P.

Russell Taylor, John. 1962. *Anger and After. A Guide to the New British Drama*. London: Methuen.

Lawson Taitte, W. 1976. *The Structural Debt of the English Well-Made Play to the Pièce bien-faite and to Melodrama*. PhD. Dissertation. Princeton University.

Myskorowska, M. 1995. “Mari et Amant, ou Le Dédoublément du Personnage Masculin dans quelques Pièces de Georges Feydeau”. *Doubles et Dédouplements en Littérature*. Ed. G. A. Perouse. Publications de L’Université de Saint-Etienne.

Redmon, James (Ed.). 1988. *Farce*. Cambridge : C. U. P.

Sarcey, F. 1900. *Quarante Ans de Théâtre*. Paris : Bibliothèque des Annales.

Watson, I. 1981. *Conversations with Alan Ayckbourn*. London: MacDonald Futura Publishers.

White, Sydney Howard. 1984. *Alan Ayckbourn*. Boston: Twayne Publishers.

Wu, Duncan. 1995. *Six Contemporary Dramatists. Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*. London: Macmillan.

© Ignacio Ramos Gay 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/ritoexo.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

