



Notas para el análisis y edición de «Marcela o ¿a cuál de los tres?»

Miguel Ángel Muro Munilla

Presento aquí, ante ustedes, el grueso del análisis que precederá a la edición de la *Marcela* en la que trabajo actualmente.

La ironía como base de la creación del mundo teatral bretoniano¹

La historia dramatizada en la *Marcela* está ofrecida por el dador del texto tamizada por un filtro irónico. Se ha producido un distanciamiento entre autor y mundo; la realidad es vista en una de sus facetas posibles: la de la teatralización. Los personajes, sus móviles, sus reacciones no «reflejan» la realidad, ni de forma realista (el espejo al lado del camino), ni, como quiso el romanticismo (Victor Hugo, *Prefacio a Cromwell*), por concentración de rasgos. En *Marcela* (en el teatro bretoniano, en general) se crea una realidad para las tablas, que, aunque tiene parecido con el mundo real, es, en esencia, deudora del acervo literario. De ahí lo teatral del nudo argumental: tres hombres que pretenden y cortejan a la misma mujer, en el mismo día, en el mismo lugar; que los tres sean tipos, más sujetos literarios (un «enfadoso arlequín», un capitán andaluz, un poeta lacrimógeno) que trasuntos de seres humanos; que cuanto dicen o hacen sea previsible, como falto de relieve. Todo es esperable en este mundo teatralizado (quizá salvo la andanada última de explicaciones de su proceder que da *Marcela*), fundado en lo que Lotman denomina una «estética de la identidad», en la que el público recibe lo que espera, sin sorpresas, ya que su competencia literaria básica le

permite situarse con comodidad ante esta comedia y anticipar su desarrollo en lo fundamental.

La enorme teatralización que efectúa Bretón en sus obras conlleva el riesgo de deshumanizar en exceso su mundo teatral, hasta llegar a convertirlo en un teatro de autómatas («me divierte este muñeco», dice Marcela por D. Agapito -I, 1). Bretón intenta contrarrestar este efecto de su concepción teatral insuflando apariencia de vida, mediante la entrada de referencias locales concretas y llamativas, las alusiones a hechos y modas de actualidad, la recurrencia a un léxico muy vivo (que echa mano constantemente de la frase hecha y del refrán, de la voz castiza, del coloquialismo). Pero, si bien se mira, toda esta aportación no deja de ser circunstancia, aderezo sobre una maquinaria básica asentada en una concepción extrañante: la de una mirada que conforma la realidad desde la distancia y la literaturización.

Personajes-tipo

En consonancia con esta visión deshumanizadora y teatralizante, los personajes de la *Marcela* están contruidos como personajes tipo, correspondientes a una tipologización teatral fuertemente fijada y asentada. No habiendo definición de carácter dada por el autor, los personajes, en un teatro de la palabra, como es el bretoniano -como lo es la *Marcela*- difícilmente se pueden definir tampoco por la actuación; su definición se efectúa por la palabra, y en ella por lo que estos personajes dicen de la situación, de sí mismos (llegan a darnos las claves de su proceder) y de los otros personajes; se definen, asimismo -claro es- por lo que otros personajes dicen de ellos.

Cruzando estas informaciones, pueden obtenerse los rasgos que definen a cada uno de los personajes de la *Marcela*.

D. Agapito viene contruido como: *lechuguino* (referencias a bailes, canciones, modas, vestido, dulces), *afeminado* y *enclenque*; a estos rasgos básicos se suman otros tres que tienen que ver con la valoración moral: *necio*, *fatuo* y *chinche* («impertinente» y «pesado»); otros cinco rasgos son deshumanizadores: *muñeco*, *mono* y *bicho*, y, en un grado más, *quidam* y *ente*. En el caso de este personaje las apreciaciones de todos los demás coinciden y, además, no hay alteración a lo largo de la obra. En las apreciaciones que hace sobre sí mismo se refuerzan dos rasgos: fatuo y necio. Y con su actuación se subrayan los básicos (lechuguino, afeminado, enclenque, necio, fatuo y chinche). La funcionalidad de este personaje es básica: entra en relación significativa (de enfrentamiento; define y es definido) con todos los personajes. De cara al público es el personaje negativo, vituperable, el que ha de atraer claramente sobre sí el rechazo.

D. Martín viene definido como *capitán* (de artillería), *andaluz* (rasgo que, a su vez, conlleva los de *exagerado*, *vivaz*, *alegre* y *franco*), *atolondrado* y soberbio *hablador*. Las apreciaciones de los otros personajes sobre él se dividen: hay valoraciones singulares (Marcela lo considera *soberbio mozo*, y D. Amadeo, *audaz* en extremo), valoraciones «interesadas», en contra (Juliana dice de él que es *loco* rematado y D. Agapito lo llama *atronado* y *belitre*), y valoración contradictoria del mismo rasgo (*chusco* para Juliana, *con gracia* para Marcela²). Las apreciaciones que este personaje

hace sobre sí mismo son de gran interés funcional, ya que, además de reforzar uno de sus rasgos definitorios (el de franco), aporta nuevos e importantes rasgos (alta *autoestima* -pagado de sí mismo, ¿fatuo?, hombre de calibre, se pasa de prudente- y hombre *combustible*). De su actuación se deriva también la obtención de otro rasgo definitorio de gran importancia: se muestra como personaje *calculador*. La funcionalidad del personaje es básica. Mantiene relación significativa con todos los personajes (de camaradería -y de rivalidad- con D. Amadeo), de enfrentamiento con D. Agapito, leve y zafiamente erótica con Juliana, de recepción de ayuda con D. Timoteo, y de conquista calculada con Marcela. De cara al público es personaje atractivo.

Los rasgos en que coinciden todos los personajes en la construcción de D. Amadeo son los de *poeta*, *lacrimógeno* y *tímido* (con la mujer amada). Marcela y Juliana (esta por interés) lo consideran *dócil* y de *trato ameno*. Se produce contradicción por diferentes perspectivas: lo que Marcela juzga como *serio*, *reflexivo* y *taciturno*, D. Agapito lo considera propio de *misántropo*; Marcela lo estima de gran *talento* y D. Agapito *fútil*; Marcela dice de él que es de *nobles sentimientos* y D. Martín lo muestra *inconstante* en su objeto amoroso. De sí mismo dice que es tímido y prudente; y su actuación nos lo muestra *pagado de sí*, de falsa humildad y vanidoso (algo que barrunta Juliana en I, 3). Su funcionalidad es básica: traba relación significativa con todos los personajes (de camaradería -y de rivalidad- con D. Martín, de enfrentamiento con D. Agapito, de recepción de ayuda con Juliana, y de conquista (a la espera) con Marcela. Para el público es personaje con facetas atractivas y rechazables; francamente risible en su faceta lacrimógena.

Juliana es definida por D. Amadeo como *avispada* y *codiciosa*, y por D. Martín como *mona*. Las apreciaciones que hace sobre sí misma la definen como *pragmática*, y su actuación subraya los rasgos de avispada y codiciosa e introduce los de *entrometida*, curiosa y, de pasada, los de *descuidada*, perezosa y murmuradora. Su funcionalidad es enorme: presenta y juzga a todos los personajes; aconseja y fuerza la acción de D. Amadeo y de Marcela; Amadeo y Martín le dicen su amor por Marcela; lleva a cabo función de ayudante para D. Amadeo y de oponente para D. Timoteo y D. Martín; es objeto erótico para D. Martín. En relación con el público considero que este personaje, más que ningún otro de la comedia, queda a expensas de cuáles sean los rasgos puestos de relieve por la puesta en escena -los positivos o los negativos- para atraer favor o desfavor del público.

D. Timoteo es definido por Juliana como *vejestorio*, *impertinente*, *pelmazo* y *hablador sangriento* y *amplificador*. Lo que dice de sí mismo subraya el rasgo de vejez, y su actuación viene a confirmar la opinión adversa de Juliana. Su funcionalidad es escasa: ayuda a D. Martín y glosa las despedidas de los pretendientes. De cara al público es personaje que debe suscitar la risa.

De Marcela, la definición más extensa la da Juliana. Los rasgos fundamentales con que la define son los de *mujer*, *viuda*, *joven*, *rica*, *juiciosa*, *independiente*; rasgo lateral es el de generosa, y deja en suspenso si es por virtud o por orgullo por lo que no escoge marido de entre los pretendientes. Los pretendientes, por su parte, aportan un nuevo rasgo, en el que coinciden los tres: bella (o hermosa), con pormenores relativos a la dulzura de la boca, a los ojos, garbo, brío o gracia. D. Martín la considera *enamorada*, mujer que no entiende de indirectas y subraya, deplorándola, su independencia. La valoración de otros personajes sobre ella cambia a lo largo de la comedia, según el

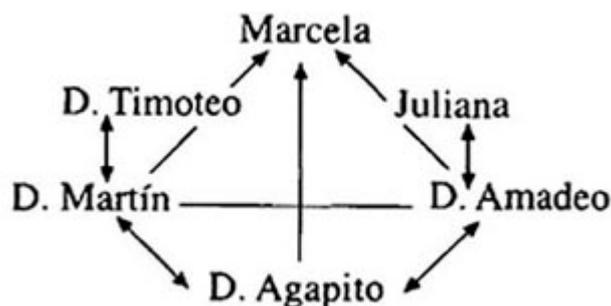
resultado obtenido en diferentes lances; así, D. Martín, dejado con la palabra en la boca, la considera aleve, ingrata, funesta, frívola, falsa, veleta, enemiga de los hombres; mientras que D. Amadeo, aún con esperanzas, le replica notándola dulce, sencilla, cuerda, apacible, donosa; pero, ya despechado, pasa a motejarla de la más cruel de las mujeres, ingrata, impía, pérfida, aleve. En la autodefinition que Marcela realiza corrobora (no puede ser de otro modo) los rasgos básicos de viuda, joven y rica y los amplía con los de con salud, viva, alegre, bulliciosa, franca, lista, sensible, buena amiga; es muy interesante, para comprender su actuación, que rechace el rasgo de vanidad. En su actuación (que, en realidad, es una actuación dicha) revela *terror al matrimonio, asunción de un matrimonio futuro, encastillamiento en mantener mientras pueda una vida independiente*; también puede verse que o bien no es perspicaz (no nota las pretensiones de los galanes) o está coqueteando. Marcela es personaje de funcionalidad esencial: es el catalizador de todas las relaciones fundamentales de la comedia, enjuicia tipos y sanciona y desenlaza la comedia. Para el público es la heroína y, en principio, - sin entrar en opiniones morales sobre el comportamiento de la mujer de la sociedad que reciba la comedia- ha de ser personaje atractivo, que suscite adhesión.

Marcela es, sin duda, la creación más interesante de esta comedia -y muy posiblemente de todo el teatro bretoniano³-. Es un personaje, como ha podido verse, construido con un buen número de rasgos, con una cierta zona de sombra y otra sujeta a debate, lo que lo hace sugerente y, por eso mismo, perdurable. Por otro lado, cuando abordemos el tiempo de la comedia podremos observar cómo, de algún modo, Marcela es un personaje que apunta hacia un drama personal más trascendente, lo que coadyuvaría a su atractivo teatral⁴.

Modalidades fundamentales de la relación

El filtro irónico desde el que se concibe la comedia hace entender de forma adecuada, asimismo, las características de las modalidades fundamentales de la relación entre los personajes de *Marcela* (lo que equivale a decir la obra en sí).

La primera parte de la comedia se desarrolla sobre la modalidad del *querer*.

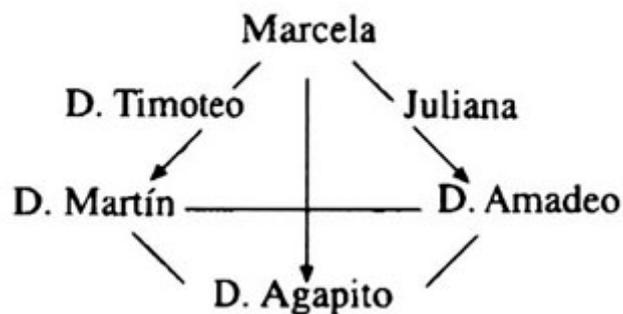


Pero el deseo que mueve la actuación de los pretendientes sobre el objeto (Marcela) ha sufrido una especie de asepsia. Es, antes que nada, deseo de posesión legal (en matrimonio); de ningún modo se trata de un sentimiento erótico, más visceral. Y,

además, es fundamentalmente un deseo dicho, en ningún momento se transmite la impresión de que sea algo sentido por los personajes, nacido de un interior deseante: lo que sucede, en el fondo, es que éstos son personajes que se hacen (y deshacen) con palabras.

La modalidad del *saber*, en torno a la que se produce un interesante juego de engaños, equivocaciones y desniveles de información (confusión entre amistad y amor, burla de Marcela a D. Agapito, cierta mezquindad de D. Martín -al plantear la retirada amorosa antes de la declaración-, la inconstancia amorosa de D. Amadeo) vuelve a ser una nueva reedición del juego teatral de los equívocos⁵.

La tercera modalidad fundamental sobre la que se asienta *Marcela* es la del *poder*.



Y vuelve a ser teatral. Al final de la comedia la protagonista se inviste de autoridad cuasi judicial y somete a sus pretendientes a un examen de rasgos y a sanción desaprobatoria. Ellos reciben enjuiciamiento y veredicto, protestan dentro de los márgenes que les concede su tipo, y desaparecen.

Estructura de la obra

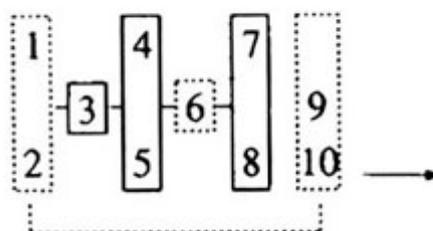
Marcela es una comedia de estructura sencilla: de acción lineal, con ausencia de acciones secundarias (casi hasta de episodios) y con tendencia a los paralelismos.

El primer acto comienza con dos escenas de circunstancia y costumbres, intrascendentes en cuanto a la trama, de no ser porque, en ambas, sendos apartes de D. Agapito (el segundo más explícito que el primero) dan atisbos de lo que será el conflicto: deseo de posesión (matrimonial) de la dama, en rivalidad con otro (u otros pretendientes: ya que el título actúa pragmáticamente encauzando la inferencia del espectador hacia el número tres). La escena 3ª es fundamental, ya que en ella se ofrece la exposición del conflicto: la lleva a cabo Juliana hablando al espacio latente a una paisana: recurso que permite la exposición detallada del conflicto y de los intervinientes. Las escenas 4ª y 5ª son semejantes: en cada una de ellas se presentan D. Amadeo y D. Martín y dicen su amor por Marcela... a Juliana. La escena 6ª es de transición. Las 7ª y 8ª vuelven a ser semejantes. En la 7ª, se da el primer enfrentamiento entre D. Martín y D. Agapito, y los requiebros de D. Martín a Marcela, que se defiende

con suficiencia; en la 8ª, el enfrentamiento se da entre D. Amadeo y D. Agapito, y el escarceo entre D. Amadeo y Marcela, que en superficie es sobre la valía literaria del poeta y entre líneas (o apartes) es de amor. La 9ª es de transición y relleno: invitación y disposición para la comida. Y la 10ª actúa de cabo para enlazar con el segundo acto.

Las situaciones funcionales de este acto son: la manifestación de amor (equivalente a deseo de posesión en matrimonio) de los pretendientes, pero no a su amada, y el enfrentamiento de dos de ellos con el tercero en discordia. Semánticamente, las claves de contenido se hallan en la confusión que sufren los pretendientes ante el sentimiento que ofrece Marcela: amistad y no amor.

Puesto el acto en esquema, muestra bien la tendencia al paralelismo y la alternada en la funcionalidad de las escenas⁶

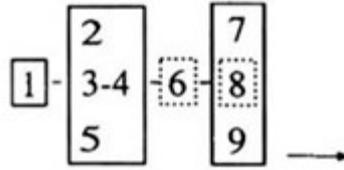


El segundo acto se inicia con una exposición en diálogo del *status quo* del conflicto y su desvelamiento para Marcela, seguido de un ejuiciamiento de los tipos pretendientes. La 2ª escena es un escarceo entre D. Agapito (que llega a declararse) y Marcela; la escena se interrumpe bruscamente. La escena 3ª es un prólogo a la 4ª. Esta y la 5ª son semejantes a la 2ª, con esgrima entre D. Amadeo y Marcela y D. Martín y Marcela, respectivamente; también se interrumpe en situación culminante. La 6ª (noticia gozosa del parto de una gata y salida de Marcela) es una escena técnica, que permite que la comedia, llegada a un punto límite y no debiendo desenlazarse todavía, pueda calmarse y continuar. En la escena 7ª D. Martín y D. Amadeo se muestran sus cartas, declarándose pretendientes. La escena 8ª es escasamente funcional; desarrolla una broma de D. Martín y D. Amadeo a D. Agapito, retomando y aprovechando la escena 6ª, jugando con el equívoco (*Clitemnestra*, nombre de la gata -personaje de tragedia griega). En la escena 9ª D. Martín y D. Amadeo se sinceran mostrando su cálculo en el «amor», y plantean su estrategia en dos líneas de acción; declarar su amor a Marcela y amedrentar a D. Agapito, lo que constituye el pie para enlazar con el tercer acto.

La funcionalidad de las escenas y situaciones en este acto es casi total. La escena más importante, en este sentido, es la 1ª, ya que en ella se inicia la transformación funcional de Marcela (la protagonista toma conciencia de su cambio: de galanteada pasa a pretendida; de amiga, a presunta prometida) y con ella, se produce la torsión, la concentración del conflicto. Como excepción -y defecto en la andadura de la trama- está la escena 8, que viene a ser una pausa, sin otro móvil que permitir la broma del equívoco. Es muy interesante la escena 6ª en su función de gozne en torno al cual la comedia puede cambiar de ritmo.

Las claves del contenido de la comedia en este acto son la duda (experimentada, sobre todo, por Marcela) y la incapacidad de amar de los pretendientes.

Esquema:



El tercer acto tiene, en realidad, una estructura tripartita. En las cinco primeras escenas se desarrolla la declaración de los participantes y se produce la función de ayuda de los respectivos ayudantes. Escena 1ª: acción de ayudante de D. Timoteo a favor de D. Martín e inferencia errada de D. Timoteo. Escena 2ª: soliloquio de Marcela (de funcionalidad muy importante) en el que expone sus ideas clave: aprecio absoluto a su libertad, miedo al matrimonio y exigencia de libertad para escoger marido. Escena 3ª: declaración de D. Agapito mediante un billete y enfado de Marcela. Escena 4ª: otro soliloquio fundamental de Marcela en el que se expone la errada lectura que de su amabilidad han hecho sus pretendientes. Escena 5ª: declaración de D. Amadeo, mediante billete, y duda de Marcela; función de ayudante de Juliana a favor de D. Amadeo; declaración de D. Martín mediante billete y duda de Marcela; aplazamiento de la decisión.

Hay a continuación un segundo bloque (escenas 6ª a 10ª) que viene a remansar la acción y retardar el desenlace. Dentro de la historia de la comedia vendría a proporcionar tiempo verosímil para que Marcela reflexionara y tomara una decisión. En realidad, (ya que esa verosimilitud interna no parece preocupar mucho a Bretón en un teatro como este), estas escenas suponen una rémora anticlimásica, que va en detrimento del ritmo dramático.

La escena 6ª es un soliloquio de Juliana en el que se sopesa, sin más, la situación. En la 7ª D. Agapito se ufana, equivocado, ante Juliana. La 8ª es un soliloquio técnico cuya función es permitir entradas y salidas, en el que D. Agapito hace lo mismo que en la anterior. La 9ª es «una broma muy pesada» -y sin mayor gracia- de D. Martín y D. Amadeo a D. Agapito; y la 10ª es una coda de la broma, más la última intervención de los ayudantes y una especie de redoble de timbales que prepara el desenlace.

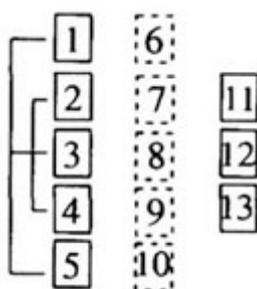
Este desenlace se da en las tres últimas escenas. A manera de juicio, en el que Marcela se constituye en juez, la dama va enjuiciando tipos y despidiendo pretendientes -con la reacción consiguiente de estos-, para, al final, dar -en tromba- las claves de su propia actuación.

En la escena 11ª se produce la constitución del tribunal y presentación del caso por D. Timoteo; la asunción del papel de juez y de la situación por parte de Marcela; el enjuiciamiento del tipo de D. Agapito, veredicto muy adverso para él y salida desairada; situación similar para D. Amadeo: ofrecimiento de amistad (y no de amor) por parte de Marcela y salida en «ex-abrupto» del galán. En la escena 12ª se rechaza a D. Martín por inmaduro para marido y por la experiencia adversa de Marcela en el anterior matrimonio. En la 13ª Marcela lleva a cabo una declaración de principios sobre los

hombres, que constituye un juicio en el que el resultado es adversísimo para los maridos.

En cuanto a la funcionalidad de las situaciones y escenas, lo más llamativo es su pérdida en el centro del acto; el resto -como puede verse, y no debe ser de otro modo- es altamente funcional.

Las claves del contenido de este acto son varias, más que en los anteriores: La concentración de las fuerzas de la comedia («conspiración», llega a decir Marcela); la relación causal -sentida como aberrante por Marcela- entre su amabilidad y la persecución de necios: el desvelamiento de la intención de posesión por parte de los pretendientes; el desvelamiento de los móviles verdaderos de cada uno de los personajes; y, por último, el juicio.



El lugar

El texto espectacular de *Marcela* da dos indicaciones sobre el espacio escénico (*una sala de la casa de Marcela*) y el latente inmediato (*Madrid*). No obstante, la constrictión que impone este escrupuloso respeto a la unidad de lugar se mitiga un tanto mediante la creación de un espacio latente inmediato de considerable amplitud: aquel al que se refieren los personajes y que se supone forma parte de la casa de Marcela. Hay referencias a otras dependencias de la casa (y la comedia, claro es, cuenta con ellas): habitación de D. Timoteo (I, 1), el palomar (I, 1), el jardín (I, 2), el camarín (I, 4), el tocador (I, 5), el comedor (I, 9).

Aledaños y singularizados hay otros espacios latentes inmediatos como la casa de D. Pedro Eguíluz, con la que se puede hablar de balcón a balcón (I, 3), la casa de doña Rita, a la que se va Marcela (III, 5), o la casa (¿pensión?) de D. Martín, a la que se van él y D. Amadeo al final del segundo acto.

El espacio latente mediato, Madrid, se pormenoriza también, dotándolo de mayor presencia (pintoresquismo -más que costumbrismo- que contribuye a la apariencia de vida de la comedia, a la que nos referíamos más arriba). Así se aportan referencias a el Prado, la calle de Majaderitos (I, 1), el río Manzanares (III, 12), la fonda de Perona (I, 9), la Casa de Núñez o Los Andaluces (II, 3).

Hay, además, en la comedia un espacio narrado, el creado por la evocación de un relato. Es el constituido por España (I, 7, I, 8), Andalucía (I, 7), Galluz (I, 3), Cádiz (I, 5), Tarragona (I, 8), Daroca (I,8), Jaén (II, 1), Toledo (II, 5), Coín, Loja, Antequera, riberas del Genil (III, 1). Hay referencias también a otras naciones: Perú (I, 1), Mongolia (I, 7), Japón (I, 3 y I, 7), Rusia (I, 4), Chipre (II, 4), imperio marroquí (III, 1); y a otras ciudades extranjeras: Moscú, París, Filadelfia, Edimburgo (I, 7), París (III, 1), La Habana (I, 7), Jericó (II, 4).

Otro espacio de la comedia es el creado por las referencias literarias que contiene la obra: Grecia (II, 7), Troya (II, 8), Helicon (I, 8), Escila y Caribdis (III, 9), Babel (II, 1), Edén (II, 7), como espacios del mundo literario clásico y bíblico; mazmorras (I, 8), cárcel hórrida (III, 5) o tumba (III, 12), como topos de la imaginería poética romántica de D. Amadeo.

Es del mayor interés, en relación con la funcionalidad del espacio en la obra, el observar cómo cada personaje principal conlleva un espacio determinado propio: el de D. Agapito son los salones de sociedad; el de D. Amadeo, el café y el espacio literario romántico; y el de D. Martín es Andalucía, el espacio militar (cuartel general) y la geografía de las marchas militares y el de Marcela, la casa.

Tiempo

La única referencia temporal que ofrece el texto espectacular es *va oscureciendo*, para marcar la llegada de la noche. Como en otros elementos de esta comedia (y en este tipo de teatro, en general) es en el texto literario donde se ofrecen las referencias temporales que constituyen la urdimbre de la obra. En *Marcela*, frente a una primera impresión de pobreza, las referencias temporales son nutridas y de variada índole.

Esquema temporal básico

La acción se desarrolla en el transcurso de un día, cumpliendo, con ello, el precepto alejandrino (post-aristotélico, mejor que del propio Aristóteles) y neoclásico de la unidad de tiempo. Se ha de entender que la acción comienza a media mañana, ya que la criada hace la limpieza de la casa y D. Agapito está de visita. El «Muy buenos días» de Marcela a D. Martín (en I, 7) corrobora, ya avanzada la obra, esta inferencia. El texto literario incluye una referencia temporal muy precisa para jalonar la acción: «¡Las tres!» (I, 9), exclama D. Amadeo, yendo por el sombrero para despedirse e ir a comer. Como ocurre muchas veces en el teatro (lo hacía notar Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*), el entreacto sirve para suponer en él paso de tiempo: en este caso, es la comida lo que se supone se desarrolla en el primer entreacto. Por último, el tiempo designado por *va oscureciendo* se corrobora con el «Buenas noches» de Marcela (III, 8).

La singularización del tiempo

Este tiempo básico adquiere una cierta singularización con referencias específicas al día en sí, como si fuera un hoy preciso, concreto, no un hoy de un tiempo abstracto⁷.

Por otro lado, este tiempo básico es, en principio, neutro respecto a la historia, pero se ancla a un determinado momento histórico con referencias diversas: económicas⁸, literarias⁹, de visión del mundo¹⁰, de usos y costumbres¹¹, o geográficas¹².

Tiempo interno

En la *Marcela*, recorriendo el interior del tiempo básico va otra línea temporal, la del tiempo interno: el manipulado mediante aceleración, dilatación por suspense o marcado como culminante. Este tiempo, además, es vivenciado (y dicha su experiencia) por los personajes.

Los tres momentos más interesantes, a este respecto, de la comedia (dejando a un lado algunas vivencias intrascendentes del tiempo por parte de los personajes¹³), son: el primero, la condensación de acontecimientos, que implica una especie de aceleración temporal que, a su vez, produce la sensación de vértigo en Marcela y que, al manifestarla, la traslada al público¹⁴. El mismo esquema se produce al suspender Marcela la manifestación de su decisión; entonces se produce un alargamiento, una suspensión del tiempo, que es manifestada por Juliana¹⁵ y más tarde por D. Agapito¹⁶. Por último, el momento culminante, aquel en que se va a proceder al desenlace de la comedia es también marcado y dicho¹⁷.

Llama, asimismo, la atención en *Marcela* una aceleración temporal del presente que acaba en ruptura brusca; me refiero al vértigo con que el presente (un presente único) se hace pasado para Amadeo, privándolo de la ocasión de declarar su amor¹⁸.

Hay también en esta comedia, como aspecto destacable, un momento en que se subraya lo puntual del tiempo, para hacer notar que se convierte en el eje de una decisión trascendente¹⁹.

Pasado y futuro en los personajes tipo

El presente de la trama de la comedia incorpora un pasado y expectativas de futuro de los personajes que, funcionalmente, son significativos en el caso de Marcela, ya que en el caso de los demás personajes son, o bien intrascendentes o bien perfectamente previsibles. Así, en el caso de D. Martín, el pasado temporal nos hace saber que tiene 30 años y que está cansado de lidiar con patronas de casas de huéspedes (III, 5). El pasado inmediato de D. Amadeo es el de un enamoradizo (MARTÍN.- «Tres damas te he conocido/ desde el día de San Juan./ La cuarta es Marcela.» II, 9).

En lo relativo al futuro, abundan en la comedia las manifestaciones de expectativas que hacen los pretendientes en los momentos fundamentales. La línea de acción de los tres implica una situación de partida desde la que se anticipan diferentes fases de futuro (lo que sucederá en el momento de la declaración amorosa; lo que ocurrirá cuando Marcela los acepte) y en ellas manifiestan sus caracteres y móviles.

D. Agapito, fatuo y miope, anticipa un futuro en el que solo es capaz de prever el triunfo²⁰ y la celebración²¹. Cuando es rechazado de plano por Marcela, anticipa de nuevo otro futuro en el que su autoestima no sufre merma²².

D. Amadeo, por su parte, anticipa desde el presente un futuro penoso²³. No obstante, en el único pliegue de su construcción no llega a rechazar el aserto de D. Martín sobre su inconstancia ante el objeto amoroso²⁴. Rechazado como pretendiente por Marcela, pinta para sí un topos literario²⁵.

D. Martín, desarmado en su galanteo por Marcela, plantea una estrategia para lo por venir: declaración²⁶, confianza en la victoria²⁷ y preparación previsoras de la retirada²⁸.

El tiempo en el personaje de Marcela

Como quedó dicho más arriba, donde el tiempo adquiere verdadera funcionalidad es en relación con el personaje de Marcela. El pasado en Marcela posee un rasgo distintivo no obligado por el tipo: la infelicidad en el matrimonio²⁹, que, a la postre, será la clave explicativa de su comportamiento con los hombres, y sobre todo de su reacción ante la expectativa de un nuevo matrimonio.

El tiempo en Marcela es, entonces, un presente, notado como paréntesis, entre un estado pasado en el que no fue feliz y un futuro inevitable y mirado con recelo³⁰, porque en él se incluye de nuevo el matrimonio. El presente es un *entre tanto*³¹, un *mientras*³², que se desea dilatado³³.

La obra se desarrolla como farsa, sin mayor profundidad, pero si el personaje de Marcela se planteara en clave dramática, si Bretón hubiera profundizado en él, hubiera encontrado una situación dramática en la relación de Marcela con el tiempo. Y sería la derivada de la tensión entre ese presente (de libertad, individualidad y felicidad) y el paso del tiempo que hace perder la belleza y obliga a tomar marido antes de perder el tren social (y humano) del matrimonio³⁴. Pero eso, quizá, suponga otra comedia y otro comediógrafo, aunque también cabría preguntarse si ese drama latente no actúa sobre el espectador, poniendo en esta comedia un atisbo de teatro «serio».

Los códigos dramáticos

La palabra

Puede decirse que la palabra lo es todo en el teatro bretoniano; y más, todavía, en el teatro largo que en el breve, donde suele haber algo más de movimiento (personajes que se esconden, se atacan, etc.). Ya quedó dicho más arriba que este teatro muestra una dependencia esencial de la palabra y que revela también considerable autocomplacencia en ella, algo que se percibe con nitidez en la *Marcela*.

No es sólo que la acción se desarrolle mediante la palabra (al fin y al cabo, esto es lo característico de todo tipo de teatro), sino que los móviles y resortes de la acción se dicen, se explicitan en y mediante la palabra, y que los personajes se construyen esencialmente mediante ella: diciendo de sí mismos, o de otros, o por medio de rasgos idiolectales muy marcados³⁵.

El escritor, además, se gusta a sí mismo en su estilo y se centra y complace en el donaire en el decir, en prodigar gracias verbales. En un teatro de lo superficial, es, precisamente, la superficie textual la que recibe mayor atención por parte del dramaturgo.

El diálogo

El diálogo entre personajes en la *Marcela* (al igual que en todo el teatro bretoniano) se caracteriza por la fluidez, por la impresión de naturalidad que es capaz de transmitir, y ello con la dificultad añadida de ser teatro en verso. La permuta constante y ágil de los papeles de la comunicación, el buen ensamblaje de los parlamentos de cada interviniente (muchas veces mediante la interrupción de la frase de un personaje por otro) y el que gran número de parlamentos de la comedia sean de situación neutra, prácticamente fáticos³⁶, hacen que la comedia avance con fluidez.

La comunicación entre personaje y público (superdestinatario o actuante englobante) es la que da lugar a los soliloquios y apartes, y en *Marcela* merece atención particular.

Monólogos

En lo relativo a los monólogos, cabe notar que no parece lo más adecuado ni técnica ni estéticamente, que dos de las claves temáticas de la comedia (el germen desencadenante de la trama -relación causal aberrante entre amabilidad y persecución de necios- y las características fundamentales del «carácter» de Marcela) hayan de ser explicitadas mediante este procedimiento técnico (III, 2 y III, 4). Es solución que revela pobreza teatral: la de la incapacidad para ir desarrollando estos extremos y ofrecérselos al público por medio de la dialéctica que propone el diálogo³⁷. El propio

Bretón tenía muy clara la teoría dramática al respecto³⁸, pero no supo secundarla con la práctica. Es interesante, a este respecto, observar que, de los cinco monólogos que se dan en esta comedia, cuatro de ellos están en el tercer acto, y que dos de ellos poseen contenido fundamental: no es, reitero, dato que avale una buena construcción teatral.

Los apartes

Los apartes son muy numerosos en *Marcela* y, no cabe duda, excesivos. En sus escritos sobre teatro, el mismo Bretón sancionaba como negativa y, en esencia, antiteatral, la utilización del aparte³⁹. Pero esa teoría no alcanza a tener reflejo, precisamente, en esta muestra tan relevante de su teatro.

La *Marcela* es comedia basada en el desnivel de intenciones, de conocimientos y de información entre unos personajes y otros; esta situación medular se debía resolver técnicamente de algún modo y Bretón optó por la solución más simple, la que menos complicaciones estructurales le planteaba. La obra incluye sesenta apartes (24 en el primer acto, 25 en el segundo y 11 en el tercero), breves⁴⁰, por lo general⁴¹.

La funcionalidad de los apartes en esta comedia estriba en tres aspectos: el personaje manifiesta su sentir⁴², su opinión sobre los otros personajes⁴³ (con mucha frecuencia se trata de un insulto⁴⁴), o sus intenciones⁴⁵; también, en muchas ocasiones, valora la situación⁴⁶, y en algunas lo único que se hace es subrayar lo evidente para el público⁴⁷.

En la estructuración de esta comedia, el aparte tiene importancia singular en la configuración de dos escenas: la 4ª y la 3ª del segundo acto. La primera de ellas se construye con dos líneas de diálogo: el que mantienen Marcela y Amadeo en voz alta y el que entablan con el público en apartes con los que manifiestan su interior. Esta escena contiene nueve apartes: seis de Marcela y tres de Amadeo. La 3ª escena del segundo acto se construye con un diálogo en alto entre Marcela y Amadeo, por un lado, y con apartes de Agapito que contrapuntean esa acción y yerran en las inferencias que sobre ella realiza.

Por el contrario, hay ocasiones en que la funcionalidad del aparte es nula⁴⁸, del mismo modo que es llamativo cómo el aparte de Marcela, en la II, 5) casi llega a perder su estatuto de tal, hasta el punto de que hubiera podido ser acotado como *entre dientes*, ya que otro personaje llega a notarlo⁴⁹.

Índole de los actos de habla

En lo relativo a las condiciones de felicidad en que se produce el intercambio comunicativo, cabe notar que los actos de habla que constituyen el nudo de la comedia son actos fallidos, y ello por dos razones básicas: por una radical inadecuación a la realidad de todos los personajes (que hacen constantemente lecturas erradas de las situaciones y de los indicios), y por la insinceridad de sus manifestaciones (véase el

doble fondo de los personajes masculinos; el interés -crematístico- de Juliana, y la burla de Marcela a D. Agapito). En realidad, la comedia está vertebrada por la idea de la falsedad en las relaciones humanas. Marcela se encarga sistemáticamente de quebrar el nivel galante insincero, el tópico literario, o de hacer notar el alejamiento de la verdad⁵⁰, o manifiesta duda sobre la capacidad para amar de veras de sus pretendientes⁵¹. Esa misma insinceridad es la que reconocen Martín y Amadeo en la escena en que se sinceran y muestran sus intenciones⁵² y se transforma en mentira llana en Juliana, al defender a D. Amadeo por interés crematístico, mientras manifiesta todo lo contrario: «Yo hablo sin interés» (III, 5). Sin embargo, la misma Marcela no escapa a la doblez, ya que su relación con Agapito no es sincera⁵³.

Los personajes están caracterizados también pragmáticamente, con un trazo fuerte. Lo característico en los personajes masculinos es que sus actos de habla fundamentales son, en apariencia, de ofrecimiento, pero su fuerza ilocutiva es, en primera instancia, de petición, y, en realidad, de exigencia de aquello que desean. Los actos de habla de Marcela tienen que ver con el conocer (dudar/saber) y con la sanción; sus parlamentos van encaminados a manifestar duda sobre las intenciones de los pretendientes y a resolverla: de forma directa o indirecta son parlamentos imperativos, y en último extremo -por su facultad para sancionar- acaban por tener valor perlocutivo: modifican la situación despidiendo a dos pretendientes y rebajando las pretensiones del tercero.

El tono

Como comedia de bromas, muy «teatral», en *Marcela* el tono juega un papel destacado⁵⁴. Se juega con un buen número de tonos diferentes, hay constantes cambios de tono y escenas enteras desarrolladas en tono exaltado⁵⁵. Como ya hemos visto que ocurría con otros elementos integrantes de la comedia las indicaciones sobre tono hechas en el texto espectacular son más bien escasas⁵⁶; será, de nuevo, en el texto literario, en el discurso de los personajes, donde puedan encontrarse las indicaciones, más o menos precisas, sobre el tono⁵⁷, otras, faltas de estos apoyos, deberán extraerse del contexto situacional⁵⁸. Hay, no obstante, algunos parlamentos cuyo tono no puede decidirse por ninguno de los medios anteriores y quedan en ambigüedad⁵⁹, dejando campo a la interpretación del lector, o en su caso, del director de escena.

El movimiento

Es evidente que *Marcela* no es una comedia en la que la acción física sea relevante; lo que en ella sucede se produce, fundamentalmente, en y por la palabra. Cuatro escenas presentan la singularidad de simultanear dos acciones⁶⁰, pero, por lo demás, los movimientos fundamentales de los personajes se limitan a los necesarios de entrar y

salir, sentarse y levantarse, acercarse o alejarse o, en el caso de Juliana, como criada, arreglar ('limpiar') los muebles.

Estas acciones fundamentales se matizan mínimamente, en ocasiones⁶¹, o tienen ligeras variantes⁶². Algunas de las acciones de la *Marcela* corresponden a la relación social⁶³ y algunas son más bien singulares⁶⁴. Son mínimas, por el contrario, las acciones que suponen brusquedad o contacto violento⁶⁵, aunque por el contrario, si bien se mira, esta comedia (que es de galanteo y enamoramiento) obliga a una cierta proximidad física de los actores, que han de conversar al oído, sentarse cerca, para conversar, o tomarse del brazo para caminar.

La mímica y el gesto

Marcela (como cualquier muestra de teatro cómico) es obra en la que la mímica y el gesto de los actores han de jugar un papel muy importante. De cualquier modo, el texto espectacular es también en esta faceta extremada y excesivamente escueto. No hay ni una sola apreciación sobre mímica, y, en cuanto al gesto son contadas las anotaciones⁶⁶, aunque el texto literario permite inferir también la gesticulación de otros pasajes⁶⁷.

Otros códigos

Sobre luz y sonido se dan tan sólo sendas acotaciones⁶⁸ y no hay ni una sola relativa a música (que no es contemplada en esta obra como componente), maquillaje, peinado o traje. Tampoco hay referencia en el texto espectacular a los accesorios, aunque del texto literario se infieren algunos (petaca, cordón, caramelos, sombrilla...), cuya funcionalidad, de cualquier modo, es más bien modesta.

El texto

Sería conveniente que el texto de una nueva edición de la *Marcela* fuera el perteneciente a las *Obras completas* que el autor publicó, tras corregir las versiones anteriores, en 1883 (tomo I, pp. 97-123)⁶⁹.

Considero que las únicas modificaciones que se deben introducir son las que tienen que ver con la modernización de la ortografía⁷⁰, y ello con la intención de facilitar la lectura.

Las notas que acompañen al texto conviene que sean de dos tipos: unas de ellas deben reproducir las que el propio Bretón introdujo en su edición; las otras, las que ha de introducir el editor -intentando interferir lo menos posible en la lectura del texto

original- ha de atender meramente al léxico, y se han de ceñir a dar cuenta de las voces o expresiones cuyo significado pueda plantear serias dificultades de lectura a un lector medio actual.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese 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

