LOS TELEFONEMAS DE MANOLITA: INTERFERENCIAS VALERIANAS EN LA ALTA COMEDIA[1]

Laura Aránzazu Ponce García
Universidad de Córdoba

Juan Valera rompe con *Los telefonemas de Manolita*, obra escrita en 1896[2], la estructura del teatro neoclásico, abandonando así la unidad, además de la cuidadosa y exacta construcción de este tipo de dramaturgia, por la libertad como principio artístico. Esta libertad no tiene como objetivo la imitación de la naturaleza, como se hacía en el teatro del Siglo de Oro, sino que rehúsa la norma como teoría del arte.

Analizaremos dos aspectos de la obra basándonos simplemente en el título y la bipolaridad conceptual que lo preside: *Los telefonemas de Manolita*[3]. En primer término Manolita, sus relaciones con el mundo exterior y con los demás personajes, así como su visión de las costumbres de la época en un ambiente refinado (características tomadas de la alta comedia[4]). En el segundo apartado, estudiaremos el monólogo y el discurso dentro de la obra.

Manolita es el personaje principal y exclusivo. Debemos tener en cuenta que es el único protagonista físico, pues los demás actantes sólo los conocemos por las alusiones que realiza la joven. Nos recuerda mucho, pues, al personaje de Menchu de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes[5].

---

[1] Quiero dedicar y agradecer mi primera comunicación a mi profesora la Dra. Dña. Pilar Moraleda García (Univ. de Córdoba) porque sin su ayuda no hubiera sabido dar forma a mi trabajo; asimismo, al nuevo Dr. D. Rafael Bonilla Cerezo (Univ. de Córdoba) como amigo y supervisor incansable de esta pequeña ponencia.

[2] Cuando escribe esta obra dramática, Valera tenía ya 72 años.

[3] Texto sacado de la página Web: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Valera/cat_teatro.shtml

[4] La alta comedia o gran comedia utiliza sutilezas de lenguaje, alusiones, juegos de palabras y situaciones intelectualmente agudas. El prototipo de la alta comedia encargada de ilustrar los diferentes sentidos de humor de la naturaleza humana.

[5] María Clemente Millán, «La obra dramática de Juan Valera», *Revista de Literatura*, 1990: Tanto Manolita como Menchu son niñas mimadas, con una forma de hablar que las hace verosímiles.

Pertenece a la clase burguesa, su vida está plagada de comodidades y disfruta de todos los lujos que puede tener una chica de corta edad. Acaba de cumplir los diecisiete años. Disfruta asimismo de una educación esmerada, pues ha estado «cerca de tres años en el colegio Sagrado Corazón de Jesús». Joven espiritual, va a misa para encomendarle al Padre González unos servicios eclesiásticos por el alma de su abuela, todavía en el Purgatorio, según cuenta la propia Manolita.

> Parece providencial lo que ha ocurrido. El cielo ha premiado mi piedad y lo mucho que quería yo a mi abuela. Era una santa. Pero, en fin, con algunos pecadillos pudo irse al otro mundo cuando murió dos años ha. Tal vez aún esté por ellos en el Purgatorio. No sobran, pues, las misas que se digan por su alma. Pensando de este modo, hace ocho días justos entré en la sacristía a encomendar al Padre González veinte misas, pagándolas yo de mis ahorrillos.

Es una chica conservadora, característica propia de la clase social a la que pertenece. Aspira a que su novio Narcisito se presente a su madre lo antes posible y vive pendiente del qué dirán, lo que demuestra inseguridad en sí misma. Disfruta una vida social activa y, gracias a eso, conocemos la vivisección de su época: las visitas frecuentes al teatro, las tertulias con las amigas, los paseos en coche de caballos y las meriendas en los hogares. Valera conoce perfectamente este mundo porque él también pertenecía a la clase burguesa, con lo cual traza un magnífico retrato de la España de la época.

> En el teatro, el general se viene a nuestro palco y está con nosotras un entreacto y un acto entero y a veces hasta dos entreactos [...] Mamá se entusiasma en el Real con la misma música con que el general se entusiasma. Cuando mamá ríe en Lara los chistes de la Valverde, el general los ríe también; y en el Español no aplaude a la Guerrerito hasta que mamá la aplaude [...] Vamos a una tertulia y él es la primera persona a quien veo. En la mesa de tresillo, en que mamá juega, el general ha de estar jugando. Salimos en coche, y no bien llegamos al Retiro, diviso al general, hecho un pollo, trotando y haciendo corbetas en su fogoso caballo. A casa viene todos los días en que mamá recibe y pocos días en que mamá no recibe [...].

Manolita es una joven extrovertida y dice las cosas sin pensarlas dos veces. Lo único que necesita es un poco de tiempo para reflexionar. Optimista y con buen sentido del humor, al final de la obra admitirá: «Más vale tomarlo a risa para no pelearme con todos, porque me están tomando por juguete». En cuanto al

amor se mantiene fiel y muy atenta con su pareja: «[...] hay un tal Narcisito, que a pesar de que ahora se está conduciendo conmigo muy mal, y por ello debiera yo aborrecerle, me tiene perdidamente enamorada, y no lo puedo remediar [...] Lo que yo pienso y sostengo es que quiero y requiero a Narcisito».

Según sus propias palabras, y cito textualmente, era una niña «mimada, traviesa y voluntariosa. Era un diablillo y necesitaba que me metiesen en costura. Ahora [...] soy persona de mucho juicio». Tras la lectura de la obra notamos que Manolita continúa siendo una niña mimada y no ha visto tanto mundo ni posee tanta perspicacia como creía. Todos los personajes que de forma esférica, como la propia rueda del teléfono, danzan a su alrededor, en una disposición circular que tiene mucho de eje radial, adelantando los trazos de un personaje como Pepe Guindo, adaptación teatral contemporánea que Manuel Iborra ha llevado al cine. El director aspiraba a perfilar la vida de un músico, no es éste el caso de Manolita, circundado por varios seres, bastante típicos, que dan coherencia a sus preocupaciones y anhelos. En Valera existe una forma de memoria caleidoscópica con un oficiante preciso, Manolita, única y cuestionable, como únicos y cuestionables son los *modi vivendi* de la burguesía de fines del XIX.

Las relaciones de Manolita son muy variadas. La primera en aparecer es su madre. Según la información dada por la hija, «le mima, le celebra, y le idolatra», sus «caprichos son ley» y le «regala mil dijes». Consiente todo lo que la niña quiere, tal y como ocurría con las jóvenes de aquel tiempo. Sus vínculos con el general, el novio de su madre viuda, tampoco son fáciles. Manolita no desea que ellos le busquen pretendiente porque es suficientemente mayor para hacerlo sola. Tras una disputa telefónica entre ambos, Manolita le falta el respeto, pues todavía no era su padrastro, y acepta a regañadientes –y contrariada– la relación propuesta con el sobrino del militar.

> Vuélvete a casa y vive conmigo, aunque me traigas también a tu tirano. Solo te ruego que me dejes a mí elegir el mío y que no te empeñes que yo acceda a lo que el general ayer me proponía [...] Imagina tú, ¿cómo he de poder yo casarme con ese sobrino del general, estando perdidamente enamorada de otro? [...] Ya ves, mamá, que tengo razón para no querer a tu futuro sobrino político y para elegir a mi griego [...]

Narciso Solís es el centro de la polémica dentro de la obra. En un principio, y gracias al Padre González, Manolita conoce al joven, opinando de él:

> Jamás le he visto ni en bailes, ni en tertulias, ni en teatros. Y sin embargo, no es cursi: no hay más que verle para conocer que no lo es. Será forastero; me decía yo. Y notando en él un no sé qué de peregrino, imaginé que no venía de ninguna provincia, sino de tierras extrañas y tal vez remotas.

Con la lectura, descubriremos que no es forastero sino el sobrino del general e hijo de la vizcondesa, amiga de su madre. El Padre González le declarará el origen del enigmático joven: «Dice que Narcisito no es griego natural y de siempre, sino trashumante y temporero. Dice que es el primer secretario de la legación de España en Atenas y en Constantinopla, que ha venido a Madrid con cuatro meses de real licencia».

A pesar de todo esto, Manolita consigue su doble objetivo: dejar a su madre e irse con su amado Narciso.

El Padre González es el personaje más adecuado para hacer las presentaciones de Manolita y Narciso porque, para la burguesía, el clero representaba la perfección tanto espiritual como social y la seguridad de que algo que viniera por parte de la Iglesia nunca podría ser malo. El Padre es conocedor de la diferencia de clases sociales tan estrictas que existían en aquel tiempo, por lo que nunca presentaría a Manolita alguien que no pertenezca a su mismo status social. Cito textualmente:

> ¿Qué se le ofrece a usted, señorita doña Manuela? No deje de hablarme ni se retraiga porque vea, aquí a este caballero. Él, su madre y otros individuos de su ilustre familia, son amigos míos de toda la vida. Permítame usted que le presente a D. Narciso Solís. De esta suerte –dice Manolita–, el Padre González ha tenido la culpa de que yo conozca a Narcisito.

Doña Rita, por ser quien la acompaña a todos los sitios, y en todo momento, es la que hará posible que los jóvenes amantes se conozcan y hablen, jugando un doble papel: por una parte, es la confidente de Manolita; y por otra, es conocedora de los planes de la familia, actuando como lanzadera de círculos sociales y depositaria de los secretos.

> Después, la verdadera culpada de que hable yo con Narcisito, de que me ponga con él de acuerdo, y de que el *flirteo* se convierta en noviazgo, ha sido esa hipocritona de doña Rita. Bien hacen algunas muchachas desenfadadas en llamar *carabinas* a tales ayas o acompañantas: son la carabina de Ambrosio.

El doctor no tiene prácticamente repercusión ninguna dentro de la obra, y desarrolla el papel de médico-amigo de la familia. De hecho, también entra en el juego de la «complicada conspiración contra una pobre niña inexperta» haciéndole la siguiente receta, indicativo preciso del refinamiento, incluso gastronómico, del que Manolita hace gala, así como de un cierto cosmopolitismo burlesco:

> *Récipe*: a eso de las nueve, *consommé* con huevo fresco, *filet mignon*, *chaud froid* de perdices, vino del marqués de Riscal, panecillos de Viena, una chirimoya gruesa de las que le gusta tanto la enfermita, dulces, café y media copa de *chartreuse* para entonar el estómago. De sobremesa, un rato de palique con Narcisito por teléfono o más de cerca.

El monólogo es propio de las obras y puestas en escena alejadas de la estética naturalista, que sólo los utiliza en contextos y ambientes originales. Manolita dirige al público, más o menos directamente, fingiendo que el resto de los personajes no escuchan sus palabras, y manteniendo un grado de complicidad con los espectadores. Este discurso no se dirige a un interlocutor específico sino a sí mismo. Manolita habla por teléfono, deteniéndose para reflexionar, permitiendo que el público la oiga pero no el interlocutor del otro lado del teléfono.

El monólogo de Manolita se transforma en un diálogo directo con el público. Teniendo en cuenta que el diálogo reposa en el intercambio de puntos de vista constantes y en el choque de contextos; que desarrolla un juego de subjetividad y aumenta la posibilidad de que los personajes se engañen entre sí; aquí, en cambio, el monólogo reduce el contexto semántico a un solo personaje; señala la verdadera intención u opinión del carácter, aunque el espectador sepa a qué atenerse y juzgue la situación con conocimiento de causa. En el monólogo, en efecto, el hablante no miente jamás, puesto que normalmente uno no se engaña a sí mismo voluntariamente. Es a través del diálogo telefónico cuando encontramos la mentira llevada a cabo por los demás personajes de la obra:

> Que su sobrino no es abominable, sino adorable; que yo presumo demasiado de discreta y de lista, y que soy una criaturita mimada, voluntariosa y terca; y que si él me hubiera presentado a Narcisito como sobrino, yo le hubiera encontrado vulgar y feo y le hubiera dado calabazas; y que ha sido menester armar toda esta tramoya y conjuración, en que han

entrado mamá, el general, el doctor, el Padre González y hasta doña Rita, para que yo crea a Narcisito griego o turco y de él me enamore.

Aunque Manolita es el único personaje físico, despliega su diálogo gracias a la aparición del teléfono. Al principio de la obra, Manolita mantiene consigo misma un soliloquio, en el cual medita acerca de su situación amorosa y moral. Esto revela al espectador el alma de la joven. Todo ello cambia tras producirse la llamada telefónica de Narciso a su amada. Comienza así un diálogo donde el público intuye lo que los personajes cuentan a Manolita al otro lado del hilo telefónico, en un juego recíproco de elipsis que sólo la catálisis del auditorio, de forma libre, casi coautorial, será capaz de dotar de sentido. De este modo, el personaje de Manolita rompe la ilusión y la ficción de la cuarta pared que separa radicalmente la sala de la escena, avanzando así técnicas del teatro de vanguardia.

El monólogo viene acompañado de un ambiente capaz de hacerlo verdadero. En nuestro caso, observamos una decoración acorde con la alta burguesía: «Salón elegante y rico. Es de noche. Lámparas y bujías encendidas. Hay teléfono [...] Suenan las diez en el reloj de la chimenea». Bastante significativo el hecho de que sea de noche cuando se producen las llamadas. El opuesto del día, la noche, lo es también a la luz, por lo que se identifica con la ausencia de todo lo que ella trae. De ahí la presencia de lámparas y bujías encendidas dentro del salón. La falta de visión le hace extremar la precaución ante posibles amenazas. Es el momento ideal para el misterio y la indiscreción. Así la oscuridad de la noche no deja lugar al conocimiento, como le ocurre a Manolita que no se da cuenta de lo que está pasando a su alrededor. Por el contrario, las lámparas y bujías representan algo que resulta prácticamente irrepresentable: la luz. Por eso, la luz se identifica con nociones de búsqueda de conocimiento, del bien y de la verdad. Manolita, al final, descubre la verdad.

El teléfono simboliza las relaciones sentimentales y amorosas de nuestro joven personaje. Hay que tener en cuenta que era un objeto bastante novedoso en la época de Valera, pues la pieza se escribe en 1896 y la invención del teléfono por Alexander Graham Bell tuvo lugar en 1876. Observando y comparando las fechas, nos damos cuenta que sólo han transcurrido 20 años desde su aparición, por lo que se explica que Manolita admita que no conozca bien esa máquina y de que tenga miedo de ser oída por las operadoras, e incluso cuestione, por tanto, la certidumbre de las llamadas que ha realizado.

> Quedó ayer conmigo en que hablemos por teléfono, a las diez de la noche, cuando mamá no esté en casa. Su número, el 4.500. Para impedir que, oyendo mal y no reconociendo su voz, hable yo con otro sujeto, hemos convenido en empezar por decirnos cuatro palabras mágicas: la primera y tercera, yo; él, la segunda y la cuarta. [...] ¿Qué?... No me atrevo a contestar a eso. Yo no entiendo bien esta maquinaria. Temo que las mujeres de la Central me oigan y se rían.

Durante el transcurso de la obra, Manolita solamente realizará dos llamadas telefónicas. En la primera tan solo podemos resaltar la relación que mantienen los jóvenes amantes. Podemos denominar esta relación de secreta, aunque sólo sea por parte de Manolita, puesto que los demás personajes conocen dicha relación. La segunda llamada resulta la más interesante. En ella observamos cómo todos los personajes se burlan de la joven: el doctor le receta «un rato de palique con Narcisito por teléfono o más de cerca»; su madre le manifiesta que se va con el general y que la va a dejar sola; el Padre González revela la procedencia del joven; el general le comunica que la vizcondesa es su hermana, por lo cual, Narciso es su sobrino... Todo esto demuestra que Manolita sigue siendo una niña, y cómo su experiencia en la vida todavía se nos muestra de forma ingenua, por lo que no podrá salir airosa de una situación que tenga un mínimo de dificultad.

Para terminar, aunque *Los telefonemas de Manolita* es una obra de brevísima extensión, rompe con los esquemas tradicionales decimonónicos y consigue al mismo tiempo que el espectador se interese por el desenlace de la aventura, haciéndolo participe como un personaje más. De ahí que la propia Manolita apele al público directamente:

> No es necesario que el público sepa esta determinación que he tomado; pero si la sabe... (Suena la campanilla de la puerta). Ya está ahí Narcisito. Voy a ponerme el sombrero y el abrigo para irme con él. (Dirigiéndose al público) ¿Quieren ustedes ser indulgentes conmigo, perdonar mi falta y aplaudirme antes de que me vaya? (El autor supone que el público aplaude. –Cae el telón).

En consecuencia, Valera firmó una obra amena, dinámica y breve, casi al final de su vida, cuando ya contaba setenta y dos años; con ella abría nuevos caminos y perspectivas a escritores venideros, como Miguel de Unamuno y sus conocidos «monodiálogos».

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA:

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Valera/cat_teatro.shtml

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, «Soliloquio y coloquio en la literatura decimonónica», *Soliloquio y coloquio*, Madrid, Gredos, 1968, pp.181–196.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, pp. 49, 564, 727.

MILLÁN, María Clementa, «La obra dramática de Juan Valera» en *Revista de Literatura*, LII, 103, 1990.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (traducción de Fernando de Toro), Barcelona [etc.], Paidós, 1983, pp. 33–35, 462

RUIZ RAMÓN, Francisco, «Capítulo V. El teatro del siglo XIX», *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 311-371.