

FUTURISMO, COMEDIA Y CIENCIA FICCIÓN EN EL TEATRO DE ALAN AYCKBOURN

Ignacio Ramos Gay

Universidad de Castilla-La Mancha

Pocos dramaturgos actuales presentan una riqueza compositiva equiparable a la de Alan Ayckbourn (Hampstead, Londres, 1939). Resumir su trayectoria biográfica, así como la ingente variedad genérica en la que el autor se ha ensayado, ha dado lugar, a lo largo de las dos últimas décadas, a numerosos ensayos monográficos, artículos y tesis doctorales¹, ejemplificativos de la variedad de registros dramáticos del autor. Con todo, si un aspecto puede definir la dramaturgia de Ayckbourn –que cuenta con, además de setenta piezas, producciones en diversos formatos atinentes al teatro como la adaptación, la revista, el musical, el teatro infantil o la poesía– sería su originalidad. Ayckbourn destaca en el panorama dramático actual en lengua inglesa por su constante desafío de las limitaciones inherentes al hecho teatral sin por ello renunciar a la tradición cómica de la que emana, recuperando, subvirtiendo y actualizando por medio de sus piezas los códigos clásicos de la comedia y de la farsa, a partir de una exploración de los recursos teatrales esenciales, y potenciando un mestizaje genérico en el que abundan estructuras propias de la novela y del cine.

El objeto de este estudio es analizar los ingredientes propios del género de la ciencia ficción en la dramaturgia de Alan Ayckbourn, atendiendo al componente cómico presente en las variaciones espacio-temporales que articulan sus obras y a la incorporación de personajes futuristas, inusuales en la escena teatral. Partiendo de la tradición clásica de comedia de salón, Ayckbourn crea una dramaturgia en la que el futurismo se presenta como un espacio afín a la comedia surrealista. Desde piezas ambientadas en el Londres del futuro –donde un embotellamiento de tráfico perpetuo obliga a una familia

¹ Sobre Ayckbourn y su obra, *vid.* Michael Billingsworth (*Alan Ayckbourn*, 1983), Michael Holt (*Alan Ayckbourn*, 1990), Ann Bradbury (*Boulevardier or serious dramatist?, A critical and contextual study of the Works of Alan Ayckbourn*, 1995), Timothy R. Auld (*Alan Ayckbourn and the theatre-in-the-round*, 1998) o Paul Allen, (*Alan Ayckbourn*, 2001).

de clase media a vivir el resto de sus días en un autobús *double-decker* (*Standing Room Only*, 1961)–, hasta el amor entre andróides actores y humanos (*Comic Potential*, 1998), pasando por habitaciones de hotel por cuyas puertas se accede intermitentemente al pasado y al futuro (*Communicating Doors*, 1994) o naves espaciales en las que un videojuego de acción sustituye la vida real (*Callisto 5*, 1990), el autor escenifica una investigación en la literatura fantástica mediante tramas argumentales vinculadas a los géneros y formatos de la ciencia ficción, el cómic, la novela detectivesca o el cine, adecuando su dramaturgia al público y a la época en la que se circunscribe, y demostrando la permeabilidad intergenérica de su escritura teatral.

Curiosamente, a pesar de las filtraciones en su dramaturgia de géneros, personajes y espacios propios de la ciencia ficción y de la literatura fantástica, Alan Ayckbourn ha sido considerado generalmente por la crítica académica un *boulevardier*, esto es, un autor de comedia “ligera” de salón, al que se le asocia el matiz peyorativo que el teatro de *boulevard* posee convencionalmente por su naturaleza eminentemente popular, cómica y superficial frente a otros géneros históricamente de mayor hondura psicológica. Esta es la postura de Ann Bradbury, al plantear, ya desde el título de su tesis doctoral, la distinción tajante entre comedia de *boulevard* y teatro “serio” (*Boulevardier or Serious Dramatist?, A Critical and Contextual Study of the Works of Alan Ayckbourn*, 1995). Sin pretender aquí llevar a cabo un alegato a favor de este tipo de teatro, es evidente, a partir de un recorrido somero de las piezas escritas por Ayckbourn, que su dramaturgia, hasta la década de 1980, se compone esencialmente de obras ambientadas en espacios domésticos arquetípicos –principalmente el clásico salón burgués de clase media–, insertadas en el microcosmos de Pendon, pequeña localidad británica de ficción, cuyos habitantes establecen un sistema de interconexiones humanas en el que se cartografían toda una variedad de sentimientos tragi-cómicos, desde relaciones amorosas, hasta celos, odios y rencores. Ayckbourn populariza su escritura teatral, en un primer momento, por su sutil y acertada plasmación escénica de los nexos lingüísticos que configuran la red social de amistades, revelando un entorno en el que el personaje necesita de la presencia de familiares, vecinos y amigos para llevar a cabo su proyecto vital, a pesar de que dicha necesidad adquiera la forma de conflicto verbal. Obras como *Absurd Person Singular* (1972), *Absent Friends* (1974) o *Bedroom Farce* (1975) manifiestan esta voluntad de describir una clase media, situada en un espacio cotidiano, en el que el conflicto doméstico expuesto se reúne con aquél teatralizado por una larga saga de *farceurs*, desde Ben Travers y John Chapman hasta Brian Rix y Joe Orton y sus exorcismos rituales de los presupuestos esenciales de la burguesía media.

Con todo, frente a un Ayckbourn que, en un primer momento, dista mucho de plantear tramas experimentales, prefiriendo centrarse en formatos más convencionales, y esto a pesar de inscribirse en una época caracterizada por la innovación en materia teatral –de hecho, dicho “conformismo” le granjeó no pocas animadversiones por parte de sus correligionarios dramáticos², que lo consideraron un autor “vendido al sistema³”, ya desde una de sus obras más tempranas, *Standing Room Only* (1961), el dramaturgo empieza a combinar tramas clásicas de relaciones humanas con espacios cotidianos dotados progresivamente de atribuciones inusuales. El argumento de *Standing Room Only* constituye una declaración de intenciones con respecto a lo que su propia dramaturgia se convertiría dos décadas más tarde. Ambientada en un “lejano” Londres de 1997, en un momento en que el país se encuentra superpoblado, una familia se halla atrapada en un autobús de dos plantas en el ingente tráfico de Shaftesbury Avenue, viéndose obligada a continuar su vida en esas condiciones. Al surrealismo de la situación se añade el embarazo de una de las hijas, considerado ilegal por el gobierno hasta que pase un examen de reconocimiento de maternidad, lo que desencadena una serie de conflictos entre los diferentes miembros de la familia, que habrán de ser resueltos en el angosto espacio de un autobús urbano.

Esta primera obra de clara ambientación surrealista, revela las claves de su dramaturgia posterior. Si Ayckbourn sitúa sus obras en el futuro, no por ello renuncia a las estructuras clásicas de la farsa tradicional de las que parte su escritura teatral. Frente al absurdo de la bizarra contextualización espacial y temporal, los conflictos familiares teatralizados entre padres, hijos y hermanos son los habituales. De hecho, la obra surge, como el dramaturgo explica, de posicionamientos directamente extraídos del contexto histórico del

² No deja de ser paradójico que las antipatías suscitadas por Alan Ayckbourn entre sus colegas no sean producto más que del conservadurismo compositivo de éstos, pues, si bien numerosos autores se sumaron a la nueva ola de escritura dramática británica que advino a lo largo de la década de los 60, no lo es menos que, formalmente, todas ellas rezuman, a pesar del giro novedoso de sus argumentos, el clasicismo más tradicional a la hora de plantear, por ejemplo, el desarrollo narrativo del argumento, meramente progresivo, sin alteraciones, esto es, profundamente convencional. Frente a la sintaxis lineal clásica de la escena, Ayckbourn propone una liberación de la unidad temporal simultaneando diferentes ejes temporales, que anticipan sus propias investigaciones posteriores en el tiempo como ambientación y personaje de sus obras, esta vez auspiciadas por la coartada de la ciencia ficción.

³ La negativa a alinearse con las dramaturgias de autores como John Osborne, Arnold Wesker y Harold Pinter se explicaba a través de una reivindicación personal del teatro cómico frente a la caducidad del teatro de compromiso. En palabras del dramaturgo, “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).

momento, antes que de la fantasía liberada del autor. Más que por la narrativa hipertecnológica propia de la ciencia ficción, Ayckbourn se vio profundamente influenciado por la tendencia artístico-apocalíptica que surgió a la estela de la Guerra Fría, tanto en la novela, como en el teatro —en este último caso, las denominadas *Comedies of Menace*, que incluyen, igualmente, desde las obras más tenebristas de ciencia ficción hasta la primera producción de Pinter—, y que dio cabida a argumentos basados en holocaustos nucleares y amenazas atómicas globales. En particular, Ayckbourn se inspiró en la obra de David Campton, *Four Minute Warning* (1960), que aludía directamente a la alerta pública lanzada por el gobierno británico entre 1953 y 1992 referente al tiempo real del que dispondría la población entre el lanzamiento y el impacto de un misil soviético en Gran Bretaña:

The original brief was to write a play about overpopulation. At the time, there was this great panic that by the year 1996 the world would be at a standstill, as the birth-rate would have quadrupled. Stephen suggested, in a rather bizarre way, that I set a play on Venus, where the population had exploded away from Earth and had now filled up Venus. That seemed to me sort of unlikely, even given that it was a fantasy, that we ought to concentrate on the Earth. I suddenly had this idea of a traffic jam in Shaftesbury Avenue, set on a bus. It was projected science-fiction. It said, by this age, children will be no longer smiled upon and there'd be very complicated exams in order to have them. The girl has an illegitimate baby on the bus, delivering the child on the top deck, and all that. It's pretty way out.⁴

Sin embargo, a pesar de la ambientación futurista y del surrealismo de la situación, los personajes mantienen discusiones propias de la farsa tradicional doméstica. La redefinición del espacio y del tiempo, parece querer decirnos Ayckbourn, no conlleva necesariamente una redefinición de las relaciones humanas, sino que, al contrario, confirma la inmutabilidad de éstas. Con todo, en *Standing Room Only*, Ayckbourn todavía está lejos de la incorporación de elementos hipertecnológicos y del análisis de cómo éstos inciden en los humanos. En esta primera obra, el surrealismo teatral es un espacio de innovación escénica, una indagación en los límites de la comedia que, en obras posteriores, alcanzará planteamientos de mayor hondura metafísica.

El recurso a una ambientación alternativa que deconstruye el espacio tradicional asociado a la comedia se convierte en una constante a partir de la segunda mitad de la década de 1980 —en un claro paralelismo con la

⁴ Cita extraída de la página web del autor, en la que detalla las circunstancias de composición e impresiones de sus obras: <http://standingroomonly.alanayckbourn.net/StandingRoomOnlyQuotes.htm>

eclosión popular definitiva del cine de ciencia ficción— lo que entronca con una recuperación de sus lecturas y visionados cinematográficos infantiles. El género cultivado por los relatos de Ray Bradbury, Robert Heinlein e Isaac Asimov, a lo que se añadía el cómic y el cine de ciencia ficción, como el propio dramaturgo afirma, vertebró su juventud: “I think I was brought up in such a background of films and magazines and novels of the science-fiction era that I was a child of sci-fi⁵”. Frente a más de veinte años escribiendo comedia de salón, la década de los 80 es testigo de una dramaturgia personal orientada cada vez más hacia la interferencia en el teatro de las producciones cinematográficas más populares de la época.

Las primeras aproximaciones constituyen calcos del cine, cuya presencia se vislumbra en una ambientación directamente extraída de filmes contextualizados en una época futura remota y en un espacio doméstico dominado por la tecnología (*Henceforward*, 1987), cuando no en una nave espacial (*Callisto 5*, 1990). *Henceforward* se sitúa en un tiempo indefinido (“sometime in the future” (Ayckbourn, 1988: 1)), en el asfixiante enclaustramiento del universo hipertecnológico. La didascalía inicial define el espacio de la representación a la manera de un sintomático salón sin salida al exterior, y cuyo ocupante, Jerome, está rodeado de un sofisticado equipo electrónico compuesto de “custom-built units containing computers, tape and disc recorders –racks of amplifiers, filters, reverb units and gizmos of all descriptions” (Ayckbourn, 1988: 1)—. En definitiva, “the signs of someone who lives alone and has stopped caring much” (Ayckbourn, 1988: 1) y cuyo universo concentracionario electrónico posee matices propios del tenebrismo gótico. La trama, sin embargo, contrasta por su sencillez con el complicado entramado de parafernalia moderna que puebla la escena: en una sociedad distópica futura, cuyas calles, a la manera de filmes como *Mad Max* (1979), están dominadas por violentas bandas rivales, Jerome, compositor en sequía creativa desde que fue abandonado por su esposa y su hija, vive solo y aislado del exterior en su apartamento, con la única compañía de la tecnología musical y un robot –NAN 300F— que hace las veces de ama de casa. Ante la próxima visita de un trabajador social que determinará si, tras años de espera, puede volver a tener contacto con su hija, Jerome decide simular una vida en pareja tradicional, haciendo pasar a su robot por su prometida. En un guiño a la novela de Ira Levin, *Stepford Wives* (1972), más tarde llevada a la gran pantalla, el compositor manipula el robot, diseñado inicialmente para cumplir con las tareas del hogar, para ajustarlo a las expectativas del agente, que se persona en su casa en compañía de su ex mujer y de su hija. Tras engañar inicialmente a los asistentes de la reunión, y

⁵ *Ibid.*

suscitar los celos de su antigua esposa al mostrarse seguro y feliz en compañía de una joven atractiva, a medida que la conversación avanza, el robot revela paulatinamente su naturaleza cibernética, descubriendo la mentira. Con todo, y a pesar de ser perdonado por su esposa, Jerome decidirá permanecer en soledad, rodeado de sus mecanismos tecnológicos, como suplantación de la compañía humana.

Con *Henceforward*, Alan Ayckbourn entra de lleno en una dramaturgia de la ciencia ficción gótica, en la que la tecnología, lejos de cimentar y reforzar las relaciones humanas, tal y como ocurrirá en sus obras posteriores, se ve profundamente marcada por el sesgo oscurantista y amenazante propio de filmes como *Blade Runner* (1982) o *Terminator* (1984). Profundamente influido por el siniestro goticismo tecnológico, el personaje principal de la obra renuncia al contacto con los humanos para ponerse del lado de las máquinas y enclaustrarse en un universo que puede controlar y en el que todo se halla sistematizado. Con respecto al fallo de uno de los modelos idénticos a la NAN 300F que motivó la retirada de toda la producción –introdujo a un bebé en el microondas– Jerome no duda en defender a la máquina y justificar su actuación frente al hombre:

JEROME: It wasn't the machine's fault – the mother had her kitchen moved around and never told the machine. I mean, how can you expect a machine to know any better...

MERVYIN: I don't see how you can possibly take the side of a machina against a human being.

JEROME: Against most human being, very easily. If human beings behaved a bit less like human beings and a bit more like machines, we'd all be better off (Ayckbourn, 1988: 69).

La misantropía de Jerome explica su decisión final de reunirse con las máquinas en las que proyecta su insensibilidad. Resulta así lógica la resolución del compositor de negar la vida humana y únicamente aprehenderla a través de la electrónica. La grabación sistemática de los diálogos en su casa y la continua reproducción de éstos a su gusto demuestra un miedo vesánico a la vida, al tiempo que una voluntad enfermiza de controlar la espontaneidad ajena. El andamiaje electrónico que estructura su metodología compositiva desvirtúa la concepción romántica de inspiración. Jerome renuncia a lo humano y opta por la tecnología mecanizando incluso el proceder compositivo. Sólo por medio de la repetición de las palabras de amor grabadas de su esposa es capaz de recuperar la energía compositiva, revelando su asimilación personal al entramado tecnológico. Jerome no abandona el edificio ni siquiera cuando ve,

a través de la cámara situada en el exterior, que las bandas violentas acosan a su mujer y su hija porque forma ya parte del microcosmos tecnológico, carente de toda sensibilidad que no esté filtrada computacionalmente. En una muestra tenebrista de la progresiva absorción de la vida humana por parte de la tecnología, Ayckbourn muestra la soledad del hombre junto a la máquina, en la que el mundo artificial de la electrónica ha llegado a usurpar la presencia del primero.

Esta suplantación de lo real por la creación electrónica, o la legitimación que lleva a cabo Ayckbourn de lo virtual frente a lo humano, es nuevamente trasladada a los escenarios en su siguiente obra futurista-infantil, *Callisto 5*, estrenada en 1990⁶. Ambientada en una plataforma espacial, en un futuro indeterminado, y con un niño –Jem– como único protagonista, el dramaturgo adentra al espectador en el universo de los videojuegos y de la realidad virtual. Para paliar la soledad de Jem, huérfano desde la desaparición de sus padres en una misión espacial ocho años antes, el Sistema Independiente de Voz Interactiva IRIS (“Voice of the Input/Responsive Independent System”) –trasunto de otros mecanismos cinematográficos de Inteligencia Artificial, como la famosa “Madre” en *Alien* (1979)⁷– elabora un videojuego consistente en el ataque a la nave de una presencia extraña no humana. Jem, que ignora la naturaleza virtual de la amenaza exterior, se embarca en la defensa de su espacio vital, accediendo a una experiencia iniciática que tiene por recompensa el regreso final de sus padres años después de su partida.

Las similitudes de *Callisto 5* con *Henceforward* son evidentes. Al igual que en la obra de 1987, la soledad del humano es aliviada por la presencia de la tecnología, un hecho que se convertirá en una constante en su dramaturgia posterior. La figura paterna y materna son reemplazadas por la voz virtual de IRIS, que se ha convertido en la nodriza del joven desde su infancia, así como por el obstinado Sistema Modular Doméstico Automáticamente Reprogramable DAMARIS (“Domestic Auxiliary Modular Automatically Reprogrammable In-House System”), una suerte de robot-sirvienta con el que mantiene las discusiones propias de un niño en el entorno familiar adulto, con

⁶ *Callisto 7* es una revisión posterior de *Callisto 5*, estrenada nueve años más tarde, que incorpora extensiones de la trama anterior –incorporación de un personaje nuevo, la hermana de Jem, o de un nuevo robot, PADWAC– pero que a grandes rasgos sigue las líneas argumentales de la obra de 1990.

⁷ De hecho el propio Ayckbourn afirmaba que su intención en la obra era reescribir *Alien* de manera infantil, sumando elementos de obras anteriores: “I had the idea that I’d write a sort of *Aliens*, slightly mixed with a children’s *Henceforward*... whereby we saw our young hero left alone on *Callisto Five*. His parents went out and left him when he was aged eight... and he’s been left with a mechanical babysitter by his parents to look after him while his parents weren’t around. She’s still programmed to babysit eight years later. He’s grown. It is the Nan 500 from *Henceforward*... She’s done mad things to insist he goes to bed...”. In: <http://callisto5.alanayckbourn.net/CallistoQuotes.htm>

respecto a la hora de acostarse, el régimen de comidas o el aseo personal. La comicidad resulta de la terquedad del robot, empeñado pertinazmente en imponer una regla de conducta mecánica en Jem, contra la que éste se rebela sistemáticamente. Los registros lingüísticos coloquiales de DAMARIS actúan como resortes de comicidad por la espontaneidad de los mismos, debido al contraste que producen con su naturaleza cibernética:

DAMARIS (*angrily*): All right! All right! I am now going to run you a bath, do you hear me, you naughty, naughty little boy!

JEM: I don't want a bath.

DAMARIS (*in a fury*): Don't you argue with me. I've had just about enough of your behaviour, young man, for one evening. Four and twenty blackbirds! In fifteen minutes, Iris will be turning out all the lights, won't you, Iris? And then where will you be, eh? Answer me that! In the dark, won't you? Hey diddle diddle! Like all the other thoroughly naughty little boys who don't eat their macarrón cheese, won't he, Iris? Hickory dickory dock! (Ayckbourn, 1995: 6).

El discurso del robot intercala desde interjecciones y preguntas retóricas hasta nanas y canciones populares infantiles, conjugándolas con un tono de furia electrónica que traduce la autoridad materna doméstica. Como ya veíamos en *Henceforward*, la tecnología suplanta al humano. Pero, frente a la ausencia de la figura materna y paterna, Ayckbourn plantea una mirada optimista hacia la máquina en tanto que reflejo del progreso tecnológico al servicio del hombre. La perspectiva difiere, por lo tanto, de la propuesta más tenebrista de la obra anterior, en la que la suplantación del hombre por la máquina se llevaba a cabo a costa del primero. Propio de una obra infantil, Ayckbourn dulcifica su mirada, planteando progresivamente una relación armónica de complementariedad y ayuda entre ambos, con el fin de alabar los beneficios de la tecnología para el entorno vital del individuo.

Ejemplo de esto último es su obra de 1990, *Body Language*. Si bien el género de la ciencia ficción es abordado tangencialmente, menos como ambientación hiper-futurista que como recurso cómico, la idea que se desprende de ella entronca directamente con la filantropía inherente al progreso científico. Ambientado en una clínica privada, el argumento contrapone a dos mujeres, la modelo y *pin up* Angie Dell y la oronda periodista Jo Knaption, *decapitadas* accidentalmente durante una entrevista por un helicóptero que transportaba al *manager* de la primera. Afortunadamente, sus cabezas son salvadas y reimplantadas en sus respectivos cuerpos por el Dr. Hraviv Zyergefoovc, cirujano balcánico de dudosa reputación, famoso por sus experimentos anti-éticos de implantación de cabezas caninas en cerdos. La operación resulta un

éxito, salvo por un pequeño detalle: un despiste del médico ha invertido la relación de las testas con los troncos, por lo que ambas aparecen intercambiadas; el rostro de la bella modelo es dotado del cuerpo de la gruesa periodista, y ésta última agraciada con el escultural físico de Angie. Para mayor desgracia, el cirujano muere repentinamente poco después, imposibilitando la reversibilidad de la operación. Tras múltiples lamentaciones respecto a la pérdida del atractivo sexual frente a los hombres, y discusiones sobre el uso indebido del cuerpo de la una por parte de la otra –Angie se dedica a ejercitar constantemente el físico de Jo a base de duro ejercicio a cualquier hora del día, mientras que la periodista se limita a ingerir copiosas cantidades de dulces con el musculado y perfectamente torneado cuerpo de la modelo–, ambas deciden reconciliar posturas, y asumir las virtudes y defectos de sus nuevas personalidades físicas. Acuerdan, así, unirse para contar su historia mutua, y que cada una haga uso de sus nuevas figuras como le plazca.

En *Body Language*, Ayckbourn transfigura el mito de Frankenstein ya entrevisto en obras anteriores, donde la criatura romántica adquiría la forma del robot NAN 300F. Aquí, nuevamente, el hombre ejerce su poder demiúrgico de asignación de vida humana, derivando su potencialidad de los avances en cirugía, en un guiño al clásico de Thomas Mann, *The Transposed Heads* (1940). La suplantación de la personalidad fruto del error quirúrgico es menos una reflexión sobre las posibilidades en esta materia que un recurso cómico destinado a elaborar una reflexión sobre el individuo y su relación con su físico. Sin pretender lanzar una disquisición sobre la dislocación metafísica del individuo en la línea simbolista de Rimbaud y su famoso “Je est un autre”, Ayckbourn cuestiona la dictadura del cuerpo y la dificultad de controlar la *res-extensa* cartesiana; la proyección de un modo de pensar originado en un físico determinado. Ante la dificultad de recuperar la unidad disgregada, la postura de Ayckbourn vuelve a ser esencialmente optimista. El progreso científico en materia de injertos corporales ha permitido no solamente salvar a las dos mujeres de la muerte por medio de la reimplantación de sus cabezas amputadas, sino también mejorar el nivel de vida de éstas por medio de la asunción de un equilibrio correcto entre el placer sensual y el cuidado personal. La escena con la que se cierra la obra muestra a las dos mujeres resplandecientes de alegría, Jo disfrutando de una chocolatina al tiempo que Angie cumple laboriosamente con su tabla de ejercicios físicos. En su unión final, ambas mujeres deciden no renunciar a sus pequeñas indulgencias, sin por ello descuidar su salud:

JO: ... Twenty...nineteen...eighteen...seventeen...Oh, I've dreamt of this. I've dreamt of it. How did I live without chocolate? Ten...nine...eight...seven...

ANGIE: I warn you, I put on weight very, very easily...You'll be twenty stone before you know it...

JO (*eating happily*): Too bad. Too bad.

Jo continues to direct Angie's exercise programme, happily gnawing at her chocolate bar. Despite Angie's complainings, both women seem happier than we've ever seen them [...] In due course, Jo lays aside the half eaten chocolate bar and, jumping up, joins Angie with her exercises, encouraging her and working alongside her: Angie stops momentarily and, leaving Jo exercising on her own for a moment, has a quick bite of the chocolate bar herself. As the two women exercise and picnic in the rain, a Light and sound freeze on the two which captures them briefly in motionless silent joy (Ayckbourn, 2001: 84).

La obra constituye, en definitiva, un canto a la amistad y a la aceptación de nuestros cuerpos, al tiempo que un estudio de las reacciones propias y ajenas ante éstos. El progreso científico, a pesar de mostrar una ética sospechosa, posibilita la reunión entre nuestros deseos y nuestros límites, instaurando un proceso de enseñanza y asunción individual que libera de la tiranía del físico perfecto. El avance técnico, nuevamente, se justifica por su servicio al hombre, y el cuestionamiento ético de éste –la arbitrariedad en la modificación en el proceso de creación de vida propia y la legitimización del hombre para dicha tarea– es dejado de lado en beneficio de dos mujeres que mejoran sus existencias gracias a aquél.

Sin embargo, este optimismo en el avance tecnológico alcanza su mayor expresión en las obras compuestas en torno al nuevo milenio, en las que los robots de finales de la década de los 80 son recuperados y perfeccionados con el objetivo de no sólo suplantar a los humanos, sino de erigirlos en calidad de modelos paradigmáticos de comportamiento capaces de lanzar una lección moral a sus propios creadores. Dos obras, *Comic Potential* (1998) y *My Sister Sadie* (2003), ejemplifican el entusiasmo de Ayckbourn hacia la incorporación de los andróides en el quehacer cotidiano humano. La primera de ellas describe el enamoramiento de un joven guionista, Adam, de una de las actrices cibernéticas –la *actoide* Jacie, esto es, robots creados para actuar con papeles secundarios en producciones de bajo coste– de su propia serie televisiva, así como los impedimentos sociales y morales que surgen de su unión, que finalmente terminará por imponerse. La segunda, *My Sister Sadie*, pone en escena la irrupción de una joven superviviente a un accidente de helicóptero en el seno de una familia rural de la campiña inglesa, que recientemente ha perdido a una hija. Sadie, se integrará a la perfección entre los Pickett, llegando a encarnar a la hija malograda. Con todo, el misterio que engloba la llegada de la joven irá esclareciéndose progresivamente: lejos de ser una

grácil y encantadora muchacha, Sadie es en realidad el último prototipo de arma nuclear elaborado por un equipo científico militar, y se debate entre una atractiva y plácida forma humana, y su naturaleza potencialmente destructiva. A pesar de las dificultades para renunciar a su esencia letal, el amor de Avril Pickett y de su hijo Luke la llevará a modificar las coordenadas destructivas para las que ha sido programada y residir bucólicamente en compañía de su nueva familia.

Las similitudes entre ambas obras, así como con aquellas anteriores que escenificaban a ginoides dotadas de inteligencia artificial, son evidentes. Frente a los más primitivos NAN 300F y DAMARIS, las modernas Sadie y Jacie –dos acrónimos que remiten respectivamente a “Secret Automated Destructive Independent Entity” (SADIE) y a JC-F31-Triple 3 (Juvenile Character, Female, seguido del número de serie) y que en ambos casos son bautizados con nombres de mujer en un ejemplo más de humanización del robot– están dotadas de atributos físicos y psicológicos humanos sublimados. En realidad, ambas son réplicas exactas humanas que, lejos de imitar al hombre, lo superan en cada una de sus cualidades. Así, desde su naturaleza esencialmente física, Sadie y Jacie poseen una velocidad y fuerza muscular rayanas en las de un superhéroe, que permitirán en sendas ocasiones salvaguardar la integridad física de quienes les rodean, originando escenas catárticas de violencia no exentas de humor. Igualmente, la inusual belleza que las caracteriza las convierte en objeto de deseo por parte de Adam y Luke, así como en la imagen estereotipada del superhéroe, dado que ambas jóvenes están dotadas de poderes hipersensoriales y de una inteligencia muy superior a la habitual –Sadie no duda en dejarse vencer al ajedrez mientras juega con su recién encontrado “hermano”, mientras que la capacidad de recursos de Jacie la encumbrará finalmente al puesto de jefe de programación televisiva de la cadena en la que trabajaba como *actóide*.

Paradójicamente, y como recurso cómico, su robustez física y superinteligencia contrastan con la ingenuidad que se deriva de la escasez de vivencias emocionales. El desconocimiento de Sadie de cómo beber leche con cereales en un simple *bowl*, la incapacidad de Jacie de controlar su risa durante la grabación o su ingenuidad ante las muecas cómicas más básicas, ejercen de resortes humorísticos derivados de la inadecuación entre una inteligencia y potencia física sobrehumana, y el desconocimiento experimental de los códigos más elementales de comportamiento. De dicha carencia de experiencias emana igualmente su ausencia de pudor. Ambas han sido programadas para realizar sus tareas con exactitud, pero en ningún caso han sido atribuidas una conciencia moral con respecto al sexo. De ahí que sus comportamientos sean profundamente infantiles e impudentes: tras haber ingerido una serie de alimentos, Jacie no duda en solicitar ser “vaciada” en público, en un restaurante, bajo la mesa, ante

la desaprobadora mirada del camarero, dando lugar a una escena ambigua en la que el pseudo-erotismo está ligado a la comicidad:

JACIE: I need emptying.

[...]

ADAM: Right.

(He slides under the table, and vanishes, hidden by the cloth. Unseen by Jacie, under the next, Waiter 1 approaches to take her order. He hesitates.

JACIE: Can you find it?

ADAM: Hang on. It's very fiddly.

JACIE: You should be able to feel the button.

ADAM: Yes. Yes. I've got it.

JACIE: That's it. Now, it should push and twist.

ADAM: yes, OK. (struggling) Come on, come on....

JACIE (wriggling uncomfortably) Other way!

ADAM: Sorry. There. Got you.

JACIE: Well done!

(*For the first time she is aware of Walter 1 standing there. She smiles at him*)

(Ayckbourn, 1999: 81-82).

Sin embargo, la gran aportación realizada por Ayckbourn con respecto a sus androides precedentes reside en la toma de conciencia reflexiva por parte de éstos de su condición no humana. Conscientes de su naturaleza perezcedera y demiúrgicamente acotada por la ley del hombre, ambos robots se sublevan contra su naturaleza artificial reivindicando el derecho a una vida arbitrada por sus propios designios. Esto explica tanto la espontaneidad de Jacie, al incorporar de *motu proprio* una “ligera risa” inexistente en el guión en su actuación al personaje que encarna, para desesperación del director del corto, cuanto su escapada con Adam y su reivindicación pública de su amor. La asunción de la individualidad del ginoide conlleva un rechazo a su mecanicidad, una rebelión contra lo predeterminado por el hombre, y una búsqueda metafísica de sí mismas que las conduce al temor con respecto a una serie de sentimientos que desconocen y que sistemáticamente rechazan de entrada –es el caso del miedo ante el amor que sufre Jacie, o la negativa inicial de Sadie a renunciar a su naturaleza destructora.

Esta búsqueda de sí mismas adopta matices más sombríos al exigir su libertad por medio de la muerte. La humanización progresiva a la que se ven sometidas se nutre de pasiones incontrolables y de desasosiego ante lo que no han sido programadas. La tentativa de suicidio que ambos robots llevan a cabo confirma la aleatoriedad de sus propósitos –su libertad de decidir sobre sus propias vidas, en tanto que expresión volitiva del yo– así como su resuelta

intención de aplacar la emergencia de una nueva identidad y de controlar sus propios destinos. Lejos de ser una fuente de consolidación identitaria, el acceso al sentimiento propio es fuente de desazón y de inestabilidad emocional. La escena siguiente muestra cómo la reacción de Jacie es paradigmática del terror ante la asunción libre del yo estimulada por la declaración amorosa del joven:

ADAM: I've told you because I love you. I love you, Jacie.

JACIE: I am not Jacie, Adam. I am JCF 31 triple 3. There is no Jacie. There's no real me. I'm a machine, Adam. I wasn't taught to think of myself as that, but I acknowledge now that I am.

[...]

I want to go back, I want to melt down. I don't want to be like this any more. It's too painful. Nothing's working. I can't control me. Look at me, I'm crying and I have no stimulus to cry. I'm so unhappy, Adam. You don't know how I feel. (Ayckbourn, 1999: 99).

Frente a la verbalización del amor, Jacie opta por la negación de sí misma. Incapaz de asumir sus propios sentimientos, desbordada por lo desconocido, la ginoide teme su propia insuficiencia ante el sentimiento y reivindica su naturaleza mecánica en una muestra de anihilación personal. Ayckbourn conjuga así el lirismo de la comedia romántica con la atracción del abismo suicida propia de la ciencia ficción más negra. En *My Sister Sadie*, la escena se repite. El acceso al yo, la reflexividad del robot activada por el sentimiento, desemboca automáticamente en una tentativa de suicidio ante la dificultad de asumirse:

SADIE: [...] They put things inside my head –bad things- that would one day destroy all the good she'd ever given me. And now I can feel it starting. And I no Langer know who I am. I must leave you, Luke. I must.

[...]

LUKE: Sadie! You really mean to jump? Is that what you meant by leaving? No. No way are you doing that. [...] I'm not losing you, sadie! I've lost one sister, I'm not losing another.

SADIE: (*holding his face close o hers, harshly*) I'm not your sister, you stupid boy! (*She pushes him violently away from her*). (Ayckbourn, 2003: 74).

Sin embargo, en un ejemplo más del optimismo de Ayckbourn hacia la tecnología, la conciencia moral del robot y el amor repentinamente descubierto superan el bloqueo emocional producido ante la novedad, y ambas ginoides concluyen su iniciación humana por medio de la renuncia a la muerte y su entrega total a la vida. El proceso de humanización culmina de este modo con un

canto a la existencia y un ejemplo de solidaridad. El robot completa al hombre, aunque no tanto como elemento pasivo de ayuda cuanto como semejante que supera las propias cualidades morales humanas. La capacidad de disquisición maniquea entre bien y mal de Sadie le impulsan a optar finalmente por el bien, doblando la inclinación letal impuesta “genéticamente”, y proponiendo una lección al hombre. La ironía reside en que los ingenieros sólo atribuyen dicho giro de 180° en su conducta a un virus informático que haya deteriorado la inclinación original del robot:

THORA: It developed a virus [...] One that totally cancelled out its programme of violence and agresión. Replacing it – I don’t know – with a sub-routine of concern, understanding, sympathy, affection, cinsoderation for others – you know, all that type of sentimental nonsense.

LENNOX: Love?

THORA: It could be described as love, I suppose. Take my tip, you’ll try and avoid it, Captain. Love. It plays havoc with all our systems. Absolute menace. (Ayckbourn, 2003: 81-82).

Independientemente de que se cumpla la voluntad del robot, ésta concuerda con la necesidad del humano, viniendo a colmar el vacío circunstancial dejado por la pérdida de una hija. La tecnología, por lo tanto, se mantiene al servicio del hombre, aunque Ayckbourn suaviza sus prerrogativas iniciales presentando al androide menos como una amenaza que como un medio de afirmación de los valores humanos y de preservación de nuestros intereses. La integración de Sadie en la familia consolida la estructura de asociación humana clásica. El robot es uno más entre los Pickett tanto por sus virtudes cuanto por la necesidad del mismo que posee el humano para paliar su angustia ante la pérdida de un ser querido. El triunfo del amor se produce independientemente de la naturaleza de sus actantes debido a la desbordante naturaleza de éste, que arrolla ineluctablemente a unos y a otros, sumiéndolos en una ley de la necesidad que no entiende de especies.

Esta necesidad se confirma, nuevamente, en *Comic Potential*, donde Jacie viene a completar sentimentalmente a Adam, al tiempo que a sustituir definitivamente a la directora de programación. Jacie ha hecho prueba de recursividad, espontaneidad, valor, y honestidad, esto es, se ha convertido en la antítesis perfecta de todos aquellos que negaban su individualidad. Como en la obra anterior, Ayckbourn se decanta por el androide como sustituto del hombre, aún a pesar de que se pueda considerar que la empatía entre la máquina y el robot se genere siempre *a posteriori*, esto es, dándose el hecho

de que el robot posee una naturaleza meramente mimética, y que se activa su espontaneidad y posterior humanidad una vez que ha aprendido, por su contacto con ellos, a sentir y a amar como los hombres. El robot potenciaría entonces la ternura y el cariño humanos hasta sus últimas consecuencias, en un ejemplo más de ultra-humanidad, a la que acceden, sin embargo, no sin debatirse y finalmente desprenderse, de su mecanización original. El optimismo y la fe en el progreso técnico son inherentes al futurismo teatral de Ayckbourn. El concepto de servidumbre anclada en el origen del término robot⁸ se ve superada por la humanidad que desprenden y el modelo actitudinal que encarnan, reivindicándose como el prototipo utópico en lo que el humano debe convertirse.

Por consiguiente, el robot sigue un proceso evolutivo similar al del individuo, potenciado por su capacidad mimética, de la que deriva su recursividad y su reflexividad. A lo largo de su dramaturgia, Ayckbourn moldea sus ginoideas adecuándolas progresivamente al estereotipo de un superhumano, una individualización benéfica y teleológica a lo que el hombre debería aspirar. Frente a este sesgo moral de sus obras, la ciencia ficción le permite demostrar la elasticidad de la escena teatral así como la permeabilidad de los géneros sin renunciar a las claves cómicas tradicionales. Los androides y demás escenificaciones de la hipertecnología más vanguardista sirven de trasfondo para los resortes cómicos clásicos de la comedia de boulevard –de hecho *Comic Potential* es un guiño homenajístico al cine mudo de Keaton, Lloyd y Chaplin y a actores de vodevil como James Findlayson–, en su uso reiterado de automatismos gestuales y lingüísticos, entradas y salidas de escena sucesivas, doblamiento y confusión de identidades, contrastes entre espontaneidad y formalidad, mezcla intermitente de niveles de lengua, etc.

En definitiva, la radical originalidad de Alan Ayckbourn reside en rescatar a la ciencia ficción de su entorno habitual hipertecnológico y adentrarlo en la cotidianeidad de la comedia de salón. A diferencia de otros soportes, en los que el género queda revestido de una inmersión absoluta en un tiempo y un espacio futuros, irreconocibles para el lector contemporáneo, Ayckbourn se sirve de las premisas futuristas sin renunciar a los regímenes del día a día, extirpando los androides y demás elementos propios del género para recontextualizarlos progresivamente en las claves de la comedia romántica y del teatro burgués. Los enclaves locativos son, como en el caso de las comedias

⁸ La etimología de *robot*, procedente del checo *robota*, “trabajador”, no deja lugar a dudas, sobre todo si nos remitimos a la obra que popularizó el término, R. U. R. (*Rossumovi Univerzální Roboti* –“Los robots universales de Rossum”), del narrador y dramaturgo checo Karol Čapek (1920), en la que hombres mecánicos son creados con el fin de que trabajen incansablemente, pero cuya competencia acabará por destronar a sus creadores.

clásicas, los espacios de la familia y de la pareja. Ayckbourn desmantela la expectativas habituales del espectador sin renunciar a las claves recurrentes de la comedia de salón, es decir sin renunciar a una estructura argumental clásica. De ahí que sus piezas futuristas sean menos experimentales formalmente que argumentalmente. Lejos de representar un teatro experimental, destinado a investigar las posibilidades de la escena clásica –curiosamente, dicha investigación pionera en la elasticidad del espacio y tiempos teatrales clásicos queda reservada para obras no ya ambientadas en el futuro tecnológizado, sino en el presente del espectador y en el salón arquetípico de la comedia burguesa, como prueban sus incursiones en obras de múltiples recorridos argumentales (*Intimate Exchanges*, 1982; *Private Fears in Public Places*, 2004), y ocasionalmente, su vodevil futurista *Communicating Doors* (1994), en el que el trasiego de entradas y salidas de escena se transforma en saltos temporales a la manera de la novela *The Time Machine* de Wells (1895)– las piezas circunscritas en el futuro se fundan en una construcción dramática básica: exposición-nudo-desenlace. Es decir, Ayckbourn adapta del cine y de la novela de ciencia ficción los personajes y la atmósfera clásica futurista, plagada de engendros tecnológicos, sin que por ello se vean afectadas las claves sintácticas del desarrollo escénico tradicional. La deconstrucción de la linealidad temporal motivada por una revisión epistemológica de la noción del tiempo, la desarticulación del personaje y del actor, o la renuncia a la palabra como vehículo de significado, todos ellos elementos propios de un teatro experimental de vanguardia, no constituyen en ningún caso recursos presentes en la dramaturgia cómico-futurista del dramaturgo. Es por ello que, respetando la evolución escénica clásica, el autor se limita a contextualizar sus obras en un futuro cercano a lo que se suma la incorporación lógica de personajes derivados de esa ambientación futura –principalmente androides o elementos derivados del progreso científico– hasta el punto que podemos afirmar que la presencia de la ciencia ficción en la dramaturgia de Alan Ayckbourn sirve de excusa para actualizar los procedimientos cómicos y satíricos tradicionales de la comedia de bulevar.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, P. (2004). *A Pocket Guide to Alan Ayckbourn's Plays*. London: Faber & Faber.
- Ayckbourn, A. (1979). *Three Plays*. Harmondsworth: Penguin.
- Ayckbourn, A. (1988). *Henceforward*. London: Samuel French.
- Ayckbourn, A. (1994). *Communicating Doors*. London: Faber & Faber.
- Ayckbourn, A. (1995). *Callisto 5*. London: Samuel French.

- Ayckbourn, A. (1999). *Comic Potencial*. London: Faber & Faber.
- Ayckbourn, A. (2001). *Body Language*. London: Samuel French.
- Ayckbourn, A. (2003). *My sister Sadie*. London: Faber & Faber.
- Bradbury, A. (1995). *Boulevardier or Serious Dramatist? A Critical and Contextual Study of the Works of Alan Ayckbourn*. PhD Dissertation. Hull University.
- Holt, M. (1999). *Alan Ayckbourn*. Plymouth: Northcote House.
- James, Edward & Farah Mendlesohn (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: C. U. P.
- Ramos Gay, I. (2006). “Rito y exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn”, *Espéculo*, 33.
<www.ucm.es/info/especulo/numero33/ritoexo.html>.
- Watson, I. (1981). *Conversations with Alan Ayckbourn*. London: MacDonald Futura Publishers.
- Wu, D. (1995). *Six Contemporary Dramatists*. Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn. London: Macmillan.
<www.alanayckbourn.net>