

# EL TEATRO DE LO IMPOSIBLE Y LA IMPOSIBILIDAD DEL TEATRO INNOVADOR DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Fidel LÓPEZ CRIADO  
Universidade da Coruña

Al hablar de las Vanguardias españolas, y particularmente al referirnos a la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna, dos conceptos tan importantes como equívocos surgen indeleblemente unidos y como síntesis definitoria de una misma manera de entender el mundo: rebeldía y deshumanización. Con el primero, sinónimo de insatisfacción con una concepción del mundo que habría de tener en la Revolución Rusa de 1917 su respuesta más contundente, se plantea la conciencia de crisis finisecular española resumida en la quiebra de las estructuras socio-políticas del viejo orden restauracionista liberal. Y con el segundo, sinónimo de ruptura con el travestismo filosófico-vital del humanismo cristiano decimonónico, se rechazan los valores burgueses del *statu quo* que informan el continuismo pragmático-realista de la tradición como hilo conductor de la historia y el arte. En ambos casos, desde la conciencia de crisis socio-política hasta su somatización como problemática filosófica y literaria, la sociedad española acusa sensiblemente la sintomatología de los grandes cambios, y estos aparecen inevitablemente situados bajo la égida prometéica de lo nuevo.

Consecuentemente, el planteamiento ético-estético vanguardista pretendía ser esencialmente adánico y reflexivo. No se trataba simplemente de un relevo generacional en la vehiculización del arte, sino una revolución en el seno mismo del arte. Más que un nuevo enunciado, se pretendía descubrir un nuevo idioma, y para ello era necesario regresar a los orígenes de la semilla literaria. Era necesario desnacer al hombre y al arte, y situarlos en el punto cero de la máxima potencia de una nueva Creación. Y para conseguirlo, era necesario

superar esa lógica binaria de las polaridades que sólo es capaz de concebir lo nuevo en función de lo viejo, trazando esa espiral evolutiva de la historia pendular de la literatura que va desde la sobriedad clásica a la desmesura del barroco, de la contorsión barroca a la rigidez neoclásica, del orden normalizador del neoclasicismo al desorden “epatante” del romanticismo, del trágico sentir romántico al buen hacer burgués del realismo, y de la inapelable verosimilitud realista a la incongruencia del eco mudo de aquello que Ramón identificaría como lo que gritan las cosas desde su inconsciencia.

Los *ismos* pretendían desesperadamente una antinomia generacional cuyo punto de partida y común denominador fuera precisamente su irreferencialidad histórica, su irrelevancia e intranscendencia, su afán novador a la vez nihilista y creativo. Ultraistas, futuristas, dadaistas, cubistas, en el fondo de todos ellos se albergaba el sueño de lo imposible, el anhelo prometéico de un más allá tanto más apetecible cuanto más inalcanzable. ¿Pero cómo liberar al Arte situándolo más allá de sí mismo? ¿Cómo conseguir hacer literatura sin caer en la trampa contestataria y necesariamente referencial de la anti-literatura? ¿Cómo hacer un *no-poema*, una *no-novela* o un *no-drama*? Sin duda, resultaba mucho más fácil transubstanciar esteticamente la Victoria alada de Samotracia en un coche de carreras o un aeroplano. No obstante, armados de tanto talento como convicción, algunos de estos jóvenes escritores de principios de siglo asumieron el compromiso ético y estético de sus manifiestos y proclamas e intentaron llevarlos hasta sus últimas consecuencias programáticas. Tal es el caso de Ramón Gómez de la Serna y su teatro.

Desde la perspectiva del Ramón vanguardista, el panorama teatral de principios de siglo se encuentra absolutamente anquilosado en su proyección más como negocio que como vitrina del arte dramático:

*Parece como si el teatro fuese una panacea o panadería o Gran Almacén Universal, pronto a darnos de todo con sólo presentar un cheque en tres actos.*<sup>168</sup>

Como reflejo de lo que ocurre en el resto de la sociedad en estos momentos, lo que pide el público burgués que acude al teatro Cómico, al Lara, a La Cuarta de Apolo, a El Español o al Teatro de la Comedia, son los planteamientos sentimentales con desenlace feliz de la comedia blanca, el enredo mecánico de la comedia de retruécanos, y el distraimiento inconsecuente del sainete y el teatro poemático. A lo cual responde condescendentemente el empresario con los probados éxitos comerciales de Echegaray, Benavente, Arniches, Pedro

<sup>168</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1948). *Automoribundia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana; página 34. Ramón dedica todo el capítulo 54 de esta obra a explicar su visión dramática y su contribución/relación con el teatro del primer tercio de siglo XX.

Muñoz Seca, Eduardo Márquina y los Álvarez Quintero que, potenciados por el talento histriónico de María Guerrero, Lucrecia Arana, Rosario Pino, Fernando Díaz de Mendoza, o Emilio Thuiller, logran hacer llorar o reír preceptivamente, casi ritualmente, a un público que al caer el telón se encontrará ya físicamente resarcido y moralmente refrendado en la comodidad económica, política y social de su rutina.<sup>169</sup> Es un teatro al cual se escapa y del cual se escapa con igual facilidad: un teatro amable en el que el espectador-cliente siempre tiene razón.

Desde el empresario hasta el autor, el crítico, el actor y el espectador, todo el entorno teatral acusa una mezquindad de mercadillo que a Ramón se le hace insufrible:

*No podría aguantar el juicio de esas gentes horripilantes que se reúnen en el saloncillo el día del estreno. ¡Nunca jamás! No puedo soportar la tertulia en los cuartos pequeños y confinados de los actores ni puedo resistir a los parásitos que allí se esconden.*<sup>170</sup>

A pesar de los nuevos planteamientos dramáticos que surgen ya a finales del siglo XIX en París con el *Théâtre Libre* de André Antoine, o los intentos más o menos renovadores de *La Compañía libre de Declamación* de Felipe Cortiella e Ignacio Iglesias, el *Teatro Intimo* de Adriá Gual, el *Teatro Artístico* de Benavente y Valle Inclán, o el *Teatro de Arte* de Villaespesa, el teatro finisecular español se resiste a nacer al siglo XX.<sup>171</sup>

No obstante, ese duermevela complaciente y complacido del teatro burgués realista pronto se vería alborotado por las propuestas teóricas de E.G. Craig,

<sup>169</sup> Véanse: BERENGUER, ÁNGEL (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*. Madrid: Taurus. BRAVO VILLASANTE, CARMEN (1972). "Principales corrientes del teatro español del siglo XX". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-264 (mayo-junio), 550-559. DÍEZ CANEDO, ENRIQUE (1938). "Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936". *Hora de España*, XVI. DOUGHERTY, DRU (1984). "Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20". *Dos ensayos sobre teatro español de los años 20*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro. FUENTE BALLESTEROS, RICARDO DE LA (1987). *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*. Valladolid: Aceña. GARCÍA TEMPLADO, JOSÉ (1980). *El teatro anterior a 1939*. Madrid: Cincel. GUERRERO ZAMORA, JUAN (1961). *Historia del Teatro Contemporáneo*. Barcelona: Juan Flores. MONLEÓN, JOSÉ (1975). *El Teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Cátedra. MORRIS, C.B (1980). *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*. Oxford: Oxford University Press. MUÑOZ MORILLEJO, JOAQUÍN. *Escenografía española*. Madrid: 1923. RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1975). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra. TORRENTE BALLESTER, GONZALO (1957). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama. VALBUENA PRAT, ÁNGEL (1944). *Teatro moderno español*. Zaragoza. VV. AA (1983). *El teatro en Madrid (1583-1925). Del Corral del Príncipe al Teatro del Arte*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

<sup>170</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1924). "Autobiografía", en *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid; página 28.

<sup>171</sup> RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS (1987-88). "El Teatro de Arte (1908-1911): Un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias". *Siglo XX / 20th Century*; vol. 5, 1-2. Y también del mismo autor, *Ideología y Teatro en España: 1800-1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1982.

Adolphe Appia, y N. Evreinov que alientan la respuesta española en el Teatro Escuela de Arte (TEA) de Cipriano Rivas Cherif, o en el *Teatro Mínimo* de J. de la Torre, *El Mirlo Blanco* o el *Teatro de la Escuela Nueva*. Y ya desde un principio, en el centro de todas estas ansias de ruptura con una manera de hacer y ver el teatro, se yergue visiblemente la propuesta ramoniana que, a través de su revista *Prometeo* y mediante su colaboración con el *Teatro de Arte* de Alejandro Miquis, pretende expulsar a los mercaderes del templo dramático y rescatar su dignidad artística.<sup>172</sup> Había que romper de una vez por todas con el mito del cambio pacífico, gradual y tolerante con la tradición; nada de concesiones: más que nuevos dramas, había que hacer dramas verdaderamente nuevos, y para ello no sólo había que cambiar la manera de hacer teatro, sino que era indispensable revolucionar la esencia misma de su teatralidad.<sup>173</sup>

A este respecto, Ramón tenía muy claro que la revolución teatral tenía su punto de partida en la esencia escénica del drama —y por eso dice que sus dramas “no quieren formar parte del espantoso *Teatro para leer*”.<sup>174</sup>— pero estaba igualmente convencido de que la respuesta no vendría de la mano de ninguna novedad tramoyista. Había que buscar otro tipo de teatralidad: una en la que la potencia escénica del drama permaneciese siempre abierta, sugestiva, inacabada, tal como surge de la diafanidad imaginativa del niño. De ahí el epígrafe de su *Cuento de Calleja*:

#### A LOS MAYORES

*Si no os hacéis muy niños y muy efusivos y muy ingenuos, si no os ablucionáis y no arrojáis mucho lastre, si no olvidáis vuestra sabiduría y vuestro decadentismo y el recuerdo de las horas adultas y sórdidas y de las cosas oscuras y feas que ya como hombres tenéis en una rinconada, si está cegada vuestra bondad, si no hacéis dimisión de vuestras ínsulas y de vuestras insignias, no leáis este drama, por la memoria de mi madre (q.e.p.d.) os lo pido. La contaminaríais.*<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Respecto a su papel como “Vicepresidente de Teatro de Ensayo” y su participación en el *Teatro de Arte* de Alejandro Miquis, véanse los números 10 (1909), 23 (1910) y 26 (1911) de *Prometeo*.

<sup>173</sup> Además de los ya citados estudios de Rubio Jiménez, véanse: CAMÓN AZNAR, JOSÉ (1972). *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe. DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE (1968). *Artículos de crítica teatral*. México: Mortiz. GÓMEZ DE LA SERNA, GASPÁR (1963). *Ramón*. Madrid: Taurus. GÓNZALEZ LÓPEZ, E (1974). “El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna”. *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto de Teatro*, 18 (Septiembre), 131-137. GRANJEL, LUIS (1963). *Retrato de Ramón*. Madrid: Guadarrama; y su artículo “Ramón en *Prometeo*”, *Insula*, 196 (1963). MARQUERIE, ALFREDO (1963). “Ramón, el teatro y el circo”. *Pueblo* (14 de Enero). TORRENTE BALLESTER, GONZALO (1963). “Teatro de Ramón”. *Insula*, 196. También es particularmente recomendable por su amplitud y visión de conjunto el excelente trabajo de AGUSTÍN MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ (1990) en su tesis doctoral, *El teatro de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense.

<sup>174</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1909). *Beatriz*. *Prometeo*, nº 9, página 356.

<sup>175</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1909). *Cuento de Calleja*. *Prometeo*, nº 11, página 3.

Y como todos los grandes descubrimientos ramonianos, éste del nuevo teatro es más un recuerdo que una invención:

*De pequeños, nuestro padre, cuando esperábamos un proyecto de diversión mayor, nos decía: "Esta noche vais a ir al Teatro de las Sábanas Blancas".*

*Habían fallado las entradas de convite que se esperaban, no se había cobrado el extraordinario que se iba a gastar en el circo, y entonces volvía a surgir el Teatro de las Sábanas Blancas.*

*Era un gran recurso, y nos dejaba intrigados con ese teatro. Nos lo decía burlonamente, pero la verdad es que existía, y al meternos en la cama nos preparábamos para asistir a la representación.*

*Tanto insistió mi padre en esa idea del Teatro de las Sábanas Blancas que a mi me quedó la idea de escribir algo para ese teatro venerable, fantasmal y blanco.<sup>176</sup>*

Sin duda, este *Teatro de las Sábanas Blancas* podría entenderse como el precursor del cine, pero eso equivaldría a decir que el pájaro es el precursor de la flecha. Ni el cine, ni el video, ni la representación holográfica tridimensional más perfecta puede situarse a la altura escénica del *Teatro de las Sábanas Blancas*; pues éste es precisamente el quicio de la imaginación, su primer gozne semiológico, el escenario más primitivo y, sin duda, el más perfecto.

El teatro tradicional es producto de la imaginación del autor, y en cierta medida también lo es del actor y del tramoyista, pues todos ellos participan activamente en su escenificación y concreción significativa; pero el espectador suele quedar al margen, atrapado en la impotencia de su propia pasividad, y sólo le es dado ver, oír o sentir lo que otros le dan o, peor aún, lo que razonablemente puede darse en escena. Aquí reside precisamente la debilidad, la inautenticidad, y la imposibilidad del teatro: en su capacidad de represión escénica, o lo que es igual, en la frustración de lo obsceno, del Arte en libertad, de esa humanidad que Ramón no está dispuesto a claudicar:

*No escribo para ese teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma, sino mezquindades de la mezquina humanidad. Yo no voy a hacer esa concesión al público patológico del teatro. [...] No quiero tener que reproducir el diálogo trivial de los vulgares y trabajar como dramaturgo sobre la pequeñez humana...<sup>177</sup>*

El teatro que busca Ramón es como aquel de su infancia, un teatro sin límites, un teatro donde todo, absolutamente todo, es posible:

El Teatro de las Sábanas Blancas tiene mares que son casi verdad, y barcos que se alejan y naufragios que son los que se parecen más al naufragio auténtico.

<sup>176</sup> Automoribundia, página 68.

<sup>177</sup> Automoribundia, página 379.

*La guardarropía del mundo es la guardarropía de ese teatro, y nunca falta lo que se necesita. ¿Que hace falta un hipopótamo? Pues sale un hipopótamo. ¿Que se necesita una mariposa? Pues revolotea una mariposa.*<sup>178</sup>

De este planteamiento de la escenificación onírica o imaginativa que se revela en el inconsciente como expresión máxima de teatralidad, Ramón deduce que lo verdaderamente dramático no pertenece al mundo de lo escénico o representable –lo que él llama “el teatro de las carteleras” –y decide

*nunca más aplaudir a señor que puede morir, lo cual en realidad significaba el juramento de no aplaudir lo más deleznable, lo pasajero, lo convencional, lo que va a ir a parar a la prendería.*<sup>179</sup>

Consecuentemente, cuando años más tarde se le increpe sobre su producción dramática y su relación con el teatro comercial, Ramón no duda en responder:

*Ni por un momento pienso ir al teatro de las carteleras; pero ensayo un teatro de matadero y de capilla del milagro.*

*Era hermoso estar con aquellos seres que no sabían ni quienes eran, ni qué querían, ni qué iban a decir, ni qué se proponían, ni qué les iba a suceder en el tercer acto. El inconsciente español –el ser más rico en inconsciencia brutal– daba rienda suelta y sincera a toda su inconsciencia.*<sup>180</sup>

Pero no nos equivoquemos. Ramón no pretende introducir la problemática del inconsciente en el teatro a la manera de una nueva temática, técnica o tramoya –lo cual equivaldría a falsificar el inconsciente de la misma manera que el teatro de cartelera falsifica la realidad que supuestamente refleja– sino todo lo contrario. Más que llevar el inconsciente al teatro, lo que Ramón propone es llevar el teatro al inconsciente del espectador, subirle al escenario e involucrarle en la trama, responsabilizándolo de todo lo que allí pueda ocurrir imaginariamente.

*A diferencia de ese teatro de cartelera –que es el que escamotea la plenitud de la experiencia dramática al exhibirla en escena– lo que Ramón pretende es hacer un teatro de imaginación o inexperiencia, pues todo lo que es inexperiencia es lo bello del teatro, lo que conmueve las profundidades del espíritu, y el teatro futuro estará hecho de sentimientos no confesados nunca.*<sup>181</sup>

Se trata indudablemente de un teatro abierto y prometético en el cual la función del dramaturgo es la de liberar y potenciar la imaginación del espectador,

<sup>178</sup> *Automoribundia*, página 68.

<sup>179</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1990). *Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*. Madrid: Aguilar; página 85.

<sup>180</sup> *Automoribundia*, página 206.

<sup>181</sup> *Automoribundia*, página 380

pues a él le incumbe la más adulta de las misiones que es variar las costumbres hipócritas del mundo, mostrando una supervisión de la realidad.<sup>182</sup>

En cierto modo, casi podríamos hablar de cierto creacionismo escénico en el que el dramaturgo se limita a ser el supervisor de la realidad, el que observa cómo surge y crece la escena, alimentándola y cuidándola, pero sin desviarla del curso que la imaginación del espectador le va dando. Por consiguiente, la articulación escénica del contenido público o manifiesto del teatro ramoniano –i.e., lo que el espectador ve, a diferencia de lo que no ve, porque eso es fruto de la imaginación individual de cada espectador– es sólo el mecanismo supervisor de lo obscuro, de lo inenarrable o inexperienciable. Así pues, más que personajes tenemos sombras, más que lugares o contextos espacio-temporales específicos tenemos estados de ánimo, y más que acción o trama tenemos pantomimas, indicios, sugerencias, pistas de todo aquello que pudiera pasar en el drama y que pasará o no, sólo en la medida en que seamos capaces de imaginarlo.

Fijémonos en algunas de sus obras más significativas: *Desolación*, o el despertar erótico de la niñez; *La Utopía*, o la posibilidad del ideal; *Beatriz*, o la pasión de la mujer; *Cuento de Calleja*, o el fuelle imaginario de la infancia; *El drama del palacio deshabitado*, o el potencial de las sombras, todas ellas de 1909; *El laberinto*, o el desconcierto del amor de mujer, de 1910; *Los sonámbulos*, o el recreo imaginario de la insatisfacción; *Siempre viva*, o la irrealidad de la posesión amorosa; *La Utopía II*, o la revolución de los instintos; *La casa nueva*, o el hombre y el campo; *Los unánimes*, o la búsqueda de libertad personal; *La corona de hierro*, o el sentido erótico de la vida, estas seis de 1911; y *Tránsito*, o la aceptación de la vejez; *El teatro en soledad*, o la vida en el espejo de los convencionalismos; y *El lunático*, o la insatisfacción sexual, de 1912. En todas ellas, la anécdota y su orquestación espacio-temporal se reduce al mínimo referencial del símbolo –un gran número son dramas en un acto– y sus personajes son esencias, anónimos, intuiciones, más sombra que carne de una idea teatralmente revolucionaria.<sup>183</sup>

Desde la soledad erótico-existencial de Solita en *Desolación*, el fracaso mesiánico de Estrella como encarnación de *La Utopía*, y la beatitud erótico-

<sup>182</sup> Ídem.

<sup>183</sup> Véase el ya citado estudio de AGUSTÍN MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ (1990) –*El teatro de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense [tesis doctoral]– especialmente el segundo capítulo: “La producción dramática de Ramón entre 1909 y 1912”. Como acertadamente señala este sagaz ramonista, la mayoría de las obras que componen la primera época de la producción de Ramón son verdaderos manifiestos o, mejor dicho, teoría aplicada del ramonismo, y “el teatro será la forma literaria elegida por Ramón en esta primera época para expresar artísticamente, desde la limitación formal del género, sus preocupaciones esenciales” (página 384). En este esbozo crítico me refiero únicamente a los dramas de esta primera época comprendidos entre 1919 y 1912

mística de Beatriz en *Beatriz*, hasta los habitantes de *El palacio deshabitado*, “la despierta” de *Los sonámbulos*, la mujer muerta de *Siempre viva*, la casa arruinada de Castilla la Vieja en *La casa nueva*, el individualismo de *Los unánimes*, o el público de *El teatro en soledad*, el teatro ramoniano se deshace en incongruencias y antítesis premeditadas. Los protagonistas, ya desde sus nombres o apelativos, reflejan la problemática del drama, son el drama –o mejor dicho, son el teatro hecho carne; un teatro que se dramatiza a sí mismo como quien intenta encontrarse en un espejo.

A este respecto, el ejemplo más claro es *El teatro en soledad*, el drama que empieza cuando cae el telón final y el público se marcha. Pero no nos equivoquemos; no se trata del ya tópico “teatro dentro del teatro”, sino más bien de lo contrario: el teatro fuera del teatro, que no es otra cosa que esa doble negación algebraica de la sombra, del negativo fotográfico. Así, desde esa caja oscura que es la sala ahora desierta de espectadores se puede observar como el escenario se convierte en el gran “off-stage” de la realidad, en cuya intimidad compartida se dan cita unos actores que intentan desmaquillarse de sus personajes y lo único que consiguen es borrarse por completo hasta quedar reducidos a su propia tramoya, de ahí que se les identifique como “La de la gran boa”, “El de la chistera”, “El del makferlán”, “El de la chalina”, etc. Pero a la par de estos seres ficticiamente reales (actores protagonistas) aparecerán, como personajes en busca de un drama, otros once seres realmente ficticios (protagonistas actores) –identificados por la fisicidad de su carácter, como “La de la frente lunar”, “El del pelo crespo”, “El alto”, “El recio de pómulos”, “El de la barba nazarena”, etc.– que, una vez que los otros se hayan marchado del escenario, reinterpretan nuevamente el drama (que es realmente su vida como seres de ficción) rescatando la dignidad y la esencia dramática de ese gran teatro del mundo que transforma la vida en una “gran obra cotidiana, llena de vida privada y desarropada” como corresponde a ese teatro íntimo que se proyecta en la soledad imaginativa de cada uno de nosotros.<sup>184</sup>

En cierto modo, a pesar de sus variaciones temático-argumentales, todo el teatro ramoniano es un *teatro en soledad*, el drama de un teatro que encuentra su razón de ser en lo que Agustín Muñoz-Alonso López define con gran intuición crítica como una misma intención significativa: la búsqueda de la autenticidad existencial en conflicto con las convenciones impuestas por la autoridad, la moral y la costumbre.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1912). *El teatro en soledad*. Prometeo, números 36 y 37, página 88.

<sup>185</sup> MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, AGUSTÍN (1990). op.cit., página 733.



Es un teatro sonámbulo como el que encontramos en *La Utopía* (I) y que se sitúa en la coyuntura de ese duermevela donde una luz ya “entumecida y escasa” o bien “una luz opaca y empantallada” es la sombra de la clarividencia que nos permite el acceso a las verdades trascendentales del ser.<sup>186</sup> En esta oscuridad, y como si de una muñeca rusa se tratase, el protagonista –que es el espectador más inmediato de su propio drama– vive la desnudez de su existencia histriónica, involucrando al espectador en el espejo cóncavo de la escena –que es, a su vez, reflejo de un drama mayor, y de otro, y otro más, hasta llegar quizás a la misma conciencia de un demiurgo que nos sueña a todos. Mediante este sonambulismo del primer espectador, que no sabe si presencia un drama o el sueño de su propia existencia, todos los demás toman conciencia de su “realidad” escénica que, dentro del contexto histórico de las primeras décadas del siglo XX, no es otra cosa que el falseamiento de la vivencia personal y la hipocresía de las convenciones burguesas refractadas por el espejismo de la realidad aparential –pero convincente– del teatro realista decimonónico, un teatro “serio”, donde se puede ver

*La vida en serio, lívida, la vida padrastra, bisoja, la vida sordo-muda y ciega, [...] una vida hecha de cuatro cosas mates, de cuatro siluetas, de cuatro costumbres y de cuatro palabras, es decir, cuatro veces cuatro cosas, y ninguna vez, ninguna, porque la monotonía las ha distraído y ya ni se ven, ni se escuchan, ni se entienden –por eso es una vida sordo-muda y ciega...<sup>187</sup>*

En la mayor parte del teatro ramoniano –y muy particularmente en *El drama del palacio deshabitado* (1909), *El laberinto* (1910), *Los sonámbulos* (1911) y *El teatro en soledad* (1912)– el personaje y el escenario son cómplices del espectador, prolongaciones, proyecciones o ecos de la verdad inconfesable de un público que también se encuentra con su propio vacío en la oscuridad del teatro.

Obviamente, esta oscuridad de la escena, tan característica del teatro ramoniano, intenta destituir la primacía absolutista del teatro como espectáculo visual –que es precisamente el eje fundamental del concepto tradicional de teatralidad. Sin embargo, no es simple indumentaria efectista, pues Ramón sabe que la vista engaña, que distrae con el truco de la realidad nuestra atención a las verdades íntimas. Por eso, más que escenificar hay que des-escenificar y desnudar el teatro, como ocurre en *Beatriz*, donde Ramón advierte a sus actores que actúen “como si no hubiera decorado”, para que así se pueda escuchar “El

<sup>186</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1909). *La Utopía* (I). Prometeo, 8, páginas 29 y 45 respectivamente. Comparto la valoración de Enrique Díez-Canedo (*op. cit.*) de que esta obra es sin duda una de las mejores de Ramón.

<sup>187</sup> Ídem, página 41-42.

silencio, que es imperturbable y solemne”, o sentir esa “penetrante emanación de humedad [que] traspasa la carne y enfría la nuca”, un silencio y una humedad que, a diferencia del retruécano tramoyista, el espectador sólo puede sentir cuando es él y no el personaje quien se proyecta en escena.<sup>188</sup>

Todos los sentidos entran en juego en el teatro ramoniano, un teatro sensual y sensorial, libre y potenciador, donde incluso la sugerencia de un gesto —que es la esencia de la pantomima— puede engendrar un drama totalmente distinto del que el autor había concebido hasta ese punto. Así ocurre, por ejemplo, en *Beatriz* cuando la protagonista, en un raptó de abnegación mística, hace voto de cortarse su melena acompañando esa intención con un gesto. Se abre así un paréntesis imaginario en el drama-del-autor que deja paso momentáneamente al drama-del-espectador sugerido por el gesto:

*(Es todo un nuevo drama central, que monta la corriente del drama padre, que lo eclipsa un momento y marcha sobre él a la deriva.... [...] La fe y la renunciación con que ha pronunciado el voto, ha sonado a irreparable, y ha adelantado la escena de su pérdida. Ha dado la sensación de habérselos cortado. [...] Se les ha visto caer en grandes matas irreparables.... [...] Todo eso se ha visto y no se ha visto, hollado e inválido... ¡Drama entre paréntesis! ¡Gran pena!).<sup>189</sup>*

Este imposible drama de paréntesis es como ese impresionante hueco que queda cuando se ha recortado de una foto a una de sus figuras: una invitación al mundo imaginario, una puerta abierta al mundo germinal de las esencias. Para Ramón, la ausencia del ser es su realidad suprema. Como en la provocación del “streap-tease”, lo que incita y evoca el objeto del deseo es precisamente lo que no se enseña. La ocultación de la realidad física (visible o escénica) es la manifestación de su esencia universal, semiológica, o como diría Ramón: el alma de las cosas. Por eso en *El laberinto* encontramos a esa espléndida creación de “la voz anónima”, que es la sombra del sema o semema escénico, de todo lo que (por razones políticas, morales o de cualquier otra índole) no tiene cabida en el teatro tradicional, es decir, en sentido estricto, la voz de *lo obsceno*:

*(Se oye llorar en alguno de los caminos del laberinto... Alarman esas lágrimas por su incógnita... Es inverosímil de los muchos dolores que pueden prevenir... Todas las lágrimas inexplicables arredran... [...] Arredran esas lágrimas*

<sup>188</sup> *Beatriz*, página 329. Para José Camón Aznar, este drama es “de enorme modernidad” (*op. cit.*, página 268), aunque el crítico no parece conceder a este concepto el mismo sentido de ruptura revolucionaria que subyace el intento desteatralizador de Ramón.

<sup>189</sup> *Beatriz*, página 333.

*mas porque sin ver quien las llora se hacen llanto, el de todas las muchedumbres, y el de todos los dolores... Arredra).*<sup>190</sup>

El anonimato de la voz, como antes la imperceptibilidad de la imagen y la difusión sensorial de la escena, nos remite al mundo de lo increado, la antesala misma de la realidad experienciable. Algunos personajes –valga la incongruencia– verán en esa voz lo que de ninguna otra manera pudiera escenificarse –la simultaneidad de una imagen:

*Elvira –Tiene voz de gran señora...*

*Luisa –Yo me la imagino con traje de cola...*

*Rita –Yo con muchos anillos.*

*Nieves –Yo con trenzas, como Ofelia...*

*Rita –¿No traerá una diadema?... ¿Y si llevara una corona?*

*Regina –No me sorprendería.*

*Rita –¡Oh! Si fuera una reina y me prohiciera...*

*Nieves (maternal) –Se lo diremos.*<sup>191</sup>

Cada personaje, y todos al mismo tiempo, dan vida a una multiplicidad de dramas, entre los que habría que situar también tantos otros como pudieran ser imaginados por los espectadores.

Como en *Los sonámbulos*, donde el escenario se convierte en el espejismo del auditorio,

*los espejos –que bordean todo el ámbito– han cerrado su ojo y viven de su interior –ese interior con horizontes y largos caminos, de los espejos, con hora de amanecer, hora de ocaso sobre todo, y hora de noche sin luna, en su pleniunio opaco... Sueñan con todo, pero no ven nada...*<sup>192</sup>

Los espectadores y los personajes ramonianos son fragmentos de ese espejo roto del teatro donde la sociedad puede verse reflejada sólo si se atreve a encararse con su propia falsedad, si se atreve a desteatralizar su vida (o vitalizar su teatro, que es lo mismo) y encararse con su propio sonambulismo. De ahí que Ramón resalte el potencial pánico de su obra, pues sus sonámbulos

<sup>190</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1910). *El laberinto. Prometeo*, 15, página 69. José Camón Aznar define esta pieza como “el drama de la desolación de las mujeres que aman” (op. cit., página 61), pero yo entiendo que el verdadero protagonista no es ese pluralizado de *las mujeres que aman*, sino el singular, único y universal del *amor de mujer*.

<sup>191</sup> Ídem, página 70.

<sup>192</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1911). *Los sonámbulos. Prometeo*, 25, página 7. Comparto plenamente la observación de José Camón Aznar al calificar esta obra de “drama pirandelliano antes de Pirandello. Pero con mucha más fuerza, más exhuberancia verbal, más sugerencias, con un torrencial universo, real e irreal, con un entramado que anonada por su locuacidad, por su misma densidad temática” (op. cit., página 285). No obstante, es de lamentar que la crítica ramoniana siga viendo el valor de este drama mucho más por ese denostado *pre-pirandellianismo* que por méritos propios.

*Han perdido su temor de hablar, su pánico temor de hablar, y les pierde su lengua, desatada en sonambulismo... [...] Se teme lo que puedan decir, pues ya en esa tesitura puede comprometer al mundo lo que digan, y lanzarle al adulterio o a la perdición... [...] Como intercalación a sus palabras, hay otras palabras supuestas, que escuchan atentamente moviendo los labios, y con movimientos fibrilares en todo el rostro...*<sup>193</sup>

Consecuentemente, no es de extrañar que mitad del drama ocurra *en off* o fuera de escena, y que el personaje principal, aquel que sirve de interlocutor invisible y sordo-mudo a los demás, y gracias al cual avanza el drama, esté presente en su ausencia —es decir, en las intercalaciones escénicas que sugiere Ramón y que en el diálogo son signadas gráficamente por un paréntesis dentro del cual se inserta un guión y tres puntos suspensivos: (—...). Se trata del silencio, de lo que se calla a gritos:

*¿por qué y si no te encuentro?... (—...) Lo creo... (—...) No... Todavía no... (—...) Puede ser... Un beso en los labios hace amantes... (Como defendiéndose) Aún no... Me voy a tener que enfadar... (Resistiéndose anhelante) En la frente... En la boca no... No es superstición... Mira que es verdad... (Echándose hacia atrás) No... No seas caprichoso... (Pausa en que aún se resiste) Bésame donde quieras... Ese beso debe ser imposible...*<sup>194</sup>

Sin duda, todos hemos “visto” un drama distinto en esta escena —el decorado, el amante, la pasión del deseo, todo está aquí mucho más intensamente y muy por encima de cualquier representación dramática al uso decimonónico. Ahora bien —qué duda cabe—, habrá que contar con el espectador. En la medida en que éste quiera participar en el drama ramoniano, en la medida en que asuma su complicidad imaginativa, la obra será más o menos factible, representable en mayor o menor grado. En suma, pues, la cuestión palpitante del teatro ramoniano no es su teatralidad, sino —valga el neologismo— su *teatrabilidad*.

No obstante, insisto, hacer este tipo de teatro significa claramente involucrar al espectador en el drama, subirlo al escenario y hacerle responsable de la trama, pero aquel de primeras décadas del siglo XX español no estaba preparado para semejante audacia —¿lo ha estado alguna vez? Ese público burgués que acude al teatro para *ver* u observar un espectáculo —el mismo que sería incapaz de asumir la mayoría de edad política que le ofrece la II República— prefiere el apoltronamiento y la comodidad acolchonada de las butacas, el distanciamiento aséptico y patológico del *voyeur*, la pasividad del mirón. Es un público que aplaude la mediocridad de espíritu teatral porque, consciente o inconsciente-

<sup>193</sup> Ídem, página 6.

<sup>194</sup> Ídem, página 10.

mente, se ve espejado en ella. Es un público mezquino ante el cual Ramón declara abiertamente su antipatía:

*No escribo para ese teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma, sino mezquindades de la mezquina humanidad. Yo no voy a hacer esa concesión al público patológico del teatro. [...] No quiero tener que reproducir el diálogo trivial de los vulgares y trabajar como dramaturgo sobre la pequeñez humana....*

Este es un público sin imaginación y sin alma, unos espectadores que viven hacia el exterior porque, como todas las cosas “públicas”, no tienen el bandullo de la intimidad. Y como era de esperar, para ellos el teatro ramoniano es inevitablemente irrepresentable. Sin embargo, y a modo de *epur se muove*, el teatro de Ramón era absolutamente de recibo:

*No eran representables, ni audibles, ni escribibles aquellos dramas; pero se publicaban en mi revista Prometeo y los que me encontraban no sabían qué decirme porque dudaban si los habían leído o fueron una escenificación de su fiebre gripal.<sup>195</sup>*

He ahí su grandiosidad, su capacidad de evocación, de convencimiento y realidad íntima. El teatro tradicional mira hacia un Occidente realista y mortecino, pero el teatro de Ramón mira hacia el Oriente de la génesis imaginaria:

*El Oriente es una reserva del espacio, para Dios, para el sueño y para el misterio.<sup>196</sup>*

Es, en conclusión, un espacio reservado para esas selectas minorías que vieron en las Vanguardias la única salida noble al atolladero de estulticia y complacencia burguesa en que se encontraba el Arte. Y si hoy, casi un siglo más tarde, aún seguimos anclados a esa noción occidental del teatro –cuyas consecuencias más recientes se cifran en la pobreza imaginativa de *la caja boba*– no achaquemos a la dramaturgia ramoniana nuestra des-orientación: la culpa, querido espectador, no está en el teatro de lo imposible, sino en la imposibilidad del teatro ramoniano, un teatro en busca de sí mismo.

<sup>195</sup> *Automoribundia*, página 206.

<sup>196</sup> *Los sonámbulos*, “Epílogo por *Tristán*”, página 26.