



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

VOCES DE VANGUARDIA

FIDEL LÓPEZ CRIADO
(EDITOR)

COLECCION: CURSOS,
CONGRESOS E SIMPOSIOS

VOCES DE VANGUARDIA

Fidel López Criado (Editor)

Actas del Ciclo de Conferencias "El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias", celebrado en la Universidad de A Coruña, en octubre de 1994, bajo la dirección del profesor Fidel López Criado.

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497725>



Esta obra se publica en su formato electrónico bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

COLECCIÓN: CURSOS,
CONGRESOS E SIMPOSIOS **18**

VOCES DE VANGUARDIA

EDICIÓN:
UNIVERSIDADE DA CORUÑA
SERVICIO DE PUBLICACIÓNS

© DE ESTA EDICIÓN
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Imprime:  **IMPRESA MUNDO, S.L.**

Depósito Legal: **C-996/1995**
Depósito Legal: **C-560/2020 (electrónico)**
I.S.B.N.: **84-88301-01-4**
I.S.B.N.: **978-84-9749-772-5 (electrónico)**

INDICE

I.	INTRODUCCION	
	Alfredo Rodríguez López-Vázquez.	7
II.	RUPTURA Y NOVACION EN EL TEATRO VANGUARDISTA DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA (1909-1912).	
	Fidel López Criado	11
III.	LA INFILTRACION DEL CUBISMO EN EL TEATRO JOVEN DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA.	
	Alfredo Martínez Expósito	57
IV.	LUGAR Y METAFORA: PERSPECTIVA DE METROPOLIS DESDE RAMON GOMEZ DE LA SERNA.	
	José Enrique Serrano Asenjo	81
V.	LOS FRUTOS DE LA VANGUARDIA HISTORICA.	
	José Luis Bernal	97
VI.	PRESAGIOS DE TORMENTA: LA REVISTA <i>ATLANTICO</i> (1929-1933)	
	José Carlos Mainer.....	123
VII.	ANTONIO MARTINEZ SARRION EN LA CRISIS DE LA VANGUARDIA: <i>TEATRO DE OPERACIONES Y PAUTAS PARA CONJURADOS.</i>	
	Francisco J. Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte.....	145

La idea de este volumen, su razón de ser textual, surge del consenso fraguado en torno al ciclo de conferencias, “El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias”, celebrado en la Universidad de A Coruña en octubre de 1994, donde algunos de los trabajos aquí recogidos (Bernal, Mainer, Díaz de Castro) no sólo ven la luz por primera vez, sino que sirven igualmente para alumbrar la urgente e imperiosa necesidad de revisar y ahondar críticamente la significación y trascendencia literaria de las vanguardias (las de aquel ayer histórico de principios de siglo y todas las que, desde entonces, se vislumbran con cada nuevo amanecer de la creatividad humana). Consecuentemente, los trabajos recogidos en esta edición dirigen su atención hacia unas parcelas de estudio que, ensombrecidas por el desconocimiento y la desatención crítica, han permanecido largo tiempo como el lado oculto de nuestras letras. No obstante, gracias al inestimable apoyo de tan notables estudiosos como los que aquí nos ofrecen generosamente el esfuerzo de su labor investigadora, hoy es posible hacer llegar el eco de unas *Voces de Vanguardia* que, en su conjunto, han contribuido decididamente a esa corriente de “novación” ético-estética de nuestras letras que, a su vez, hace posible el desarrollo cultural, social y político de nuestros pueblos. En este sentido, espero que este volumen sirva para estimular y potenciar un diálogo crítico cuya importancia y relevancia histórico-literaria parece verse reflejada, con particular contundencia y nitidez, por el creciente número de congresos y publicaciones que han surgido estos últimos años en torno a la producción literaria de las vanguardias españolas.

Fidel López Criado

Ruptura y *Novación* en el teatro vanguardista de Ramón Gómez de la Serna: 1909 - 1912

Fidel López Criado

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497725.011>



El mito: *ramonismo*, *Greguería* y *generación unipersonal*.

Al acercarse a la ingente producción literaria de ese famoso desconocido que es Ramón Gómez de la Serna, suele ser de rigor, en una gran parte de las historias de la literatura española — incluso entre las mejores y más actualizadas —, ensalzar el carácter vanguardista de su obra mediante tres descriptores diferenciales: *greguería*, *ramonismo* y *generación unipersonal*. Con el primero de estos epítetos — patente indiscutible del autor, como en su día lo fueran la *nivola* para Unamuno y el *esperpento* para Valle — una gran parte de la crítica ha creído encontrar el estandarte más plenamente ramoniano, a la vez que la piedra de toque conceptual y estilística de toda su producción literaria.¹ Y tal ha sido la aceptación de este planteamiento que hoy es difícil

¹ Como creación literaria, la greguería es coherente con los presupuestos ético-estéticos de las vanguardias, y entendida como concreción metafórica de una *weltanschauung* o concepción circunstancial del hombre en el universo — es decir, como “lo que gritan las cosas desde su inconsciencia” — refleja los planteamiento filosófico-vitales de primeras décadas de siglo en Europa. No obstante, plantear como corolario teórico-crítico de esta afirmación que la greguería es el principal, cuando no el único, eje semiológico ramoniano, demuestra una notable desatención o desconocimiento del resto de su obra.

encontrar algún ramonista que no haya roto sus primeros dientes críticos en el estudio de la greguería y lo gregueresco como señas de identidad de un nuevo orden literario.²

Dentro de ese mismo afán epigramático y diferenciador de los epítetos, y desde una intencionalidad claramente reivindicativa del protagonismo español en Europa, una parte de la primera crítica ramoniana ha resaltado el papel del autor como “adelantado” o “precursor” de las vanguardias, destacando su labor en la fragua literaria de principios de siglo desde la óptica de su quehacer personal o humano: su papel como animador en las tertulias de *Pombo*, su contacto personal con las más significativas figuras de vanguardia, sus funambulescas “conferencias de maleta”, y su estrafalaria y gregueresca vida personal.³ En consecuencia, muchos estudiosos desde entonces han caído

² Estilísticamente, la greguería participa de esa nueva concepción poética que se caracteriza, entre otras cosas, por el encadenamiento de metáforas insólitas, la discontinuidad del discurso lógico, los cambios de registro perceptual y la ambigüedad referencial de sus imágenes. No obstante, su fórmula descriptiva más frecuente (humor + metáfora = greguería) ha servido para identificar la greguería como la parcela literaria más “deshumanizada” de un Ramón pretendidamente circense y sibarita, distraído por ese juego frívolo del arte por el arte que, según la crítica tradicional, caracteriza las primeras décadas del siglo XX. (A este respecto, véase el estudio de Francisco Ynduráin (“Sobre el arte de Ramón”. *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época Contemporánea 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 1984; 219-221). No obstante, como diría Pedro Salinas (*Automoribundia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948) “esta diversión sera tan sólo una terrible forma evasiva del dolor y, desprovista de toda espuma de superficie, revelará en su fondo el más trágico conflicto humano: la lucha del hombre, solo e inerte, por no estar al margen por entrar en la vida, por cobrar vida, en suma, por ser” (784). La bibliografía es demasiado extensa para citar aquí; no obstante, cabe destacar algunas de las aportaciones críticas más decisivas en el estudio de la greguería: Cardona, Rodolfo. “Introducción a la greguería”, en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*. Madrid: Cátedra, 1979; Díaz-Plaja, Guillermo. “Teoría de la greguería”. *Comentario de textos de literatura española*. Barcelona: Ediciones La Espirga, 1971; Helmich, W. “Ideología literaria y visión del mundo en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”. *Iberorromania*, 16 (1982), 54-83; Llanos, Teodoro. *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense, 1980. Nicolás, Cesar. *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.

³ En el momento de eclosión vanguardista, Ramón (1888-1963) participa de la misma visión rupturista y creadora de Marinetti (1876-1944), Tzara (1896-1963) o Breton (1896-1966), pero la falta de un método crítico capaz de analizar una creación literaria que escapa la tipología vigente daría pie a Ramón para decir (en *Automoribundia*, op. cit., capítulo XXXV): “No tengo generación. No soy de ninguna generación”. Desde entonces, como inevitable ritornelo, viene repitiéndose esa imagen estereotipada de Ramón como “escritor único y peregrino”, autor de “libros hostiles a cualquier encasillamiento, por lo que deben colocarse bajo la rúbrica de ‘ramonismo’” (Guillermo Díaz Plaja. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Vol. VI. Barcelona: Vergara, 1967; 408). Así, mientras algunos críticos hablan del “caso Ramón” (J.

bajo el hechizo personal y paraliterario de nuestro autor, soslayando en gran medida la lectura directa de los textos, y favoreciendo una crítica eminentemente histórico-biográfica que ha contribuido a hacer de Ramón uno de los escritores más conocidos y peor leídos de todo el siglo XX.⁴

Así pues, al calor de ese afán herderiano o histórico-biográfico que propone el estudio de una obra o autor de modo que se pueda apreciar “lo que de singular, único e irreplicable existe en cada caso”⁵, surge el concepto del *ramonismo* y su corolario *generación unipersonal* como sinónimos de un esfuerzo adánico que explicaría (como descargo de culpa), el que Ramón no siente escuela, y el que su obra no se encuadre fácilmente dentro de ninguno de los géneros literarios tradicionales.⁶ Pero, ¿acaso no es esto precisamente lo que se proponían las vanguardias, romper definitivamente con el *estatus*

Colina. “El ‘caso’ de Ramón Gómez de la Serna”. *Vuelta*, 1, 8 (1977), 53-54) otros hablan de “ramonología” (J.B. Fernández. “Ramonología”. *Quimera*, 31 (1983), 37-40.

⁴ Como sugiere J.P. Sartre (“Qu’est-ce que la literature”. *Situation*, II. Paris 1968; 41-42), “el objeto literario no es sino una extraña proeza que tiene existencia tan sólo en movimiento. Para hacerlo surgir es necesario un acto concreto que se denomina lectura y no dura más allá de lo que esa lectura pueda durar. Fuera de este acto hay tan sólo trazos negros sobre un trozo de papel.”

⁵ Los postulados de Herder sugieren que, del mismo modo que el estudio de la historia es la confirmación de la existencia individual del hombre en el tiempo, el estudio de la historia literaria debía ser igualmente la confirmación del autor en su tiempo. A este respecto, Franz Schultz [*Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946] sugiere que el germen de todas las orientaciones críticas experimentadas en el siglo XIX y principios del XX surgen de ese biografismo historicista herderiano, en tanto que éste propone el estudio de una obra o autor de modo que se pueda apreciar lo que de singular, único e irreplicable existe en cada caso — como sucede al hablar de *ramonismo* y *generación unipersonal*.

⁶ Víctor García de la Concha (“Ramón y la Vanguardia”, *Historia y Crítica de la Literatura Española*. vol. 7. Barcelona: Crítica, 1984; 206) mantiene el concepto de *generación unipersonal*, apuntando su filiación a la greguería, cuando dice que Ramón “configura dentro de los *ismos*, un *ismo* propio, el *ramonismo*, cuya teoría y práctica aparecen ya patentes en las primeras *Greguerías* (1914), *Primera Proclama de Pombo* (1915) y *El Rastro* (1915)”. Pero, si esto es cierto, ¿qué hacemos entonces con su obra anterior a 1914? Mucho más acertado me parece, en este sentido, el estudio de Ramón Buckley y John Crispin (*Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza Editorial, 1973), junto a los de Luis Cernuda (“Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, en *Estudios sobre poesía moderna contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957; 165-177), y César Nicolás (*Ramón Gómez de la Serna y la Generación del 27*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1983), cuando apuntan menos hacia una peculiaridad “*ismica*” o monista y más hacia la sintonía ético-estética e histórico-social de la obra ramoniana con la de otros escritores de vanguardia.

quo literario para lanzarse más plenamente en busca de lo nuevo?⁷ Si tenemos en cuenta las palabras de Gerardo Diego respecto a que “la única limitación de las vanguardias es no hacer lo que ya se ha hecho”⁸, y si de igual manera consideramos, como dice García de la Concha, que todos los *ismos* son “manifestaciones monistas de un movimiento plural que se define por negación de la uniforme literatura precedente”, cualquier asentamiento estilístico o generacional hubiera sido contradictorio e, inevitablemente, auto-destructivo de su propia razón de ser.⁹

La vanguardia, según la entendían aquellos que la vivieron — aunque sólo fuera en la visión prometeica de los manifiestos — no puede definirse ni concretarse más allá de su propia intencionalidad novadora; pues en el momento mismo en que se fijan sus coordenadas imaginativas y se codifican sus estructuras epistemológicas, la vanguardia se desvanece y muere fundida en el crisol de tantos otros intentos de renovación o innovación literaria.¹⁰ De ahí que, consecuente con un planteamiento filosófico-vital de ruptura, y coherente con una praxis de novación ético-estética, la obra ramoniana se resiste a cualquier encasillamiento literario y se pierde una y otra vez en el evanescente punto de mira de su propio potencial imaginativo — que no es más que el horizonte de lo inédito, de lo diferente e increado.¹¹ Por esta razón, si aceptamos al planteamiento de Guillermo de Torre respecto a que

⁷ Peter Burguer (*Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987; 120) nota, a este respecto, como “lo que distingue la aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente”. Sin embargo, esta consideración parece haberse perdido en la visión retrospectiva de algunos historiadores de la literatura española.

⁸ Diego, Gerardo. “El Ultraismo y las escuelas”, *La Atalaya*, número del 24 de noviembre, 1919.

⁹ García de la Concha, Víctor “Ramón y la vanguardia”. Op. cit.; 205.

¹⁰ A este respecto, véase el trabajo de Alfredo Martínez Expósito, *La poética de lo nuevo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 1974.

¹¹ Como observa I. Lotman (*Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988; 35), “toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional, deja de percibirse su carácter innovador”. Sin embargo, más allá de la novedad está la conciencia experimental de lo nuevo; por ello, (en el “Prólogo” a *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931; 14-17), Ramón nos dice: “El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador. Lo nuevo no es sólo lo diferente a lo anterior, sino lo que se asienta de modo especial sobre tierra fértil y asume la verdad despejada de la vida, teniendo condiciones asimilables en los pulmones nuevos”.

“aquello que se llama una generación literaria es quizá sencillamente cierta manera común de plantear problemas, con maneras muy distintas de resolverlos, o más bien de no resolverlos”, es posible que esas dificultades de encasillamiento hermenéutico y generacional sean el más elocuente testimonio de la legitimidad y coherencia vanguardista de la obra ramoniana.¹²

De todos modos — y esto hay que decirlo sin ambages — el estado de la cuestión ramoniana no puede establecerse únicamente desde unos planteamientos estrictamente literarios.¹³ La infravaloración, desestimación o simple desconocimiento de su obra, particularmente de su producción dramática, no hubiera sido posible sin la colaboración activa del propio autor que, ya en su vejez, y desde su conversión a los valores políticos y religiosos más intransigentes de una España franquista — y por extensión, de todo un occidente sumido en la neurosis colectiva de la “guerra fría” —, expurga y autocensura aquella obra de “incendiario y dinamitero literario” en todo lo que ella pudiera tener de blasfemo o subversivo.¹⁴

Por estas razones, mucho de lo que hoy sabemos o creemos saber sobre el quehacer literario de Ramón es, en gran medida, producto de una magnífica labor de ocultación histórica. Y por consiguiente, la labor investigadora

¹² Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. vol I. Madrid: Guadarrama, 1974. Este estudioso nota el carácter *experimental* de toda la literatura de vanguardia, en la que entiende que “vibraba subyacente un trémulo apologético de la *novedad*; en suma, quedaba antepuesta la *originalidad* a la *perfección*. Este y no otro era el criterio que cuadraba al momento, al espíritu de aquella literatura”

¹³ La vanguardia — término adoptado de la experiencia bélica de la gran guerra (1914-1918) — es producto directo de unas circunstancias socio-políticas que, durante las primeras décadas de este siglo, y particularmente en el caso de Ramón, proyectan el hecho literario desde el compromiso y la provocación.

¹⁴ En sus *Obras completas* (Barcelona: AHR, 1956), Ramón declara: “¡Queden fuera, pues, para siempre esas obras de la primera edad, virulentas, erisipeladas, obsesivas del primer impulso, lava arrojada por la pluma!”. De todos modos, al margen de la autocensura, tan magna labor de ocultación no hubiera sido posible sin la colaboración activa de diversos agentes sociales y políticos — editores, educadores, críticos, censores, etc. —, tanto españoles como extranjeros, favorablemente predispuestos a perdonar con el olvido esa obra temprana de un Ramón claramente comprometido con los principios ideológicos de la izquierda más revolucionaria. Véase a este respecto el trabajo de Ignacio Soldevila-Durante, “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. Una etapa marxista de Gómez de la Serna”, en la edición de Nigel Denis, *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Doverhouse Editions, 1988, 23-43. Por estas razones, como ya argumenté en mi libro sobre la novelística ramoniana (*El erotismo en la novelística ramoniana*. Madrid: Fundamentos, 1988 — y lo mismo advierte Ignacio Soldevila-Durante: op.cit.)—, para la investigación de su obra más temprana es absolutamente indispensable acudir a las primeras ediciones, que son aquellas que el autor no ha podido tocar.

más urgente para ramonistas y estudiosos de las vanguardias consiste en exhumar aquella parcela de su obra más temprana que, a buen recaudo del escalpelo de la censura, da fe de una praxis literaria alumbrada programáticamente en unos planteamientos ideológicos, éticos y estéticos claramente vanguardistas.¹⁵ De ahí que, a la par de su producción novelística, quizá sea el teatro (particularmente los quince dramas y ocho pantomimas, escritos entre 1909 y 1912) no sólo la parcela literaria menos conocida, sino la más decisiva — amén de atractiva y problemática — a la hora de valorar su significación vanguardista.¹⁶

La herejía teatral: entrando en fuego.

En este sentido, el elemento más salientable de la producción dramática ramoniana es, sin duda, su difícil ubicación genérica.¹⁷ ¿Se trata de teatro, de prosa dramática, o de algo diferente? ¿Puede hablarse en puridad de un *teatro* ramoniano, o estamos ante un fenómeno de ruptura y novación genérica? A primera vista, la respuesta pareciera sencilla. Conociendo la intención novadora del autor, y los presupuestos ético-estéticos de sus manifiestos a este respecto — particularmente *Entrando en fuego* (1904), *Morbideces* (1908), “El concepto de la nueva literatura” (1908), y *Mis siete palabras* (1910) —,

¹⁵ Desde luego, no es simple coincidencia que los planteamientos ético-estéticos ramonianos más decisivos — *Entrando en fuego* (1904); *Morbideces* (1908); “El concepto de la nueva literatura” en *Prometeo* (1908); *Mis siete palabras* (1910); *El libro mudo* (1910); *Primera Proclama de Pombo* (1915); *Ramonismo* (1923); el “Prólogo” a *Ismos* (1931); etc. — surjan y cursen paralelamente con esa primera obra dramática que va desde 1909 a 1912.

¹⁶ El teatro es, en cierto modo, el laboratorio experimental donde Ramón incuba y explora el resto de su obra, pero este filón crítico se ha investigado relativamente poco. Junto al ya citado libro de Alfredo Martínez Expósito, véanse los estudios de Marta Palenque, *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Alfar, 1992; y de A. Muñoz Alonso López, *Ramón y el teatro. La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

¹⁷ Fernando Ponce (*Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Unión Editorial, 1968) habla de la absoluta incapacidad teatral de Ramón; y de manera más puntual, Manuel Adrio (“*La corona de hierro*”. *ABC*, 11 de junio, 1963; 65-66), Ricardo Domenech (“*La corona de hierro*”. *Primer Acto*, 43 (1963), 50), Enrique Díez-Canedo (sobre *Los medios seres*, en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. vol 5. México: Joaquín Mortiz, 1968; 63-67), y Rafael Cansinos-Assens (sobre *El drama del palacio deshabitado*, en *Poetas y prosistas del novecientos*. Madrid: América, 1919; 248-249) — entre otros — hablan sobre la irrepresentabilidad de los dramas ramonianos, considerándolos poemas dramáticos o simples construcciones greguescas.

no dudaríamos en proponer como hipótesis de trabajo que el teatro ramoniano es ciertamente “otra cosa”, algo radicalmente diverso de lo que en aquellos primeros años de vanguardia (y desafortunadamente aún hoy, en muchos casos) se concibe como teatro.¹⁸ No obstante, sin llegar a un silogismo fari-saico, quizá fuese aquí más pertinente y oportuno plantear la pregunta de la siguiente manera: ¿en qué consiste la teatrabilidad de esa “otra cosa” ramoniana?

A este respecto, el hecho de que la mayoría de sus piezas dramáticas no hayan subido nunca a un escenario, permaneciendo en gran medida inasequible como *teatro escrito* (en *Prometeo*), ha servido de aval a una parte de la crítica para poner en entredicho su representabilidad.¹⁹ Sin embargo, al margen de esta circunstancia — en sumo condicionante, y sin duda, ajena a la voluntad del novel dramaturgo —, la piedra de toque para una parte de la crítica no ha sido precisamente su fracaso en los escenarios, ni tampoco su obligado conocimiento a través de un medio literario, sino su propia esencia teatral, o dicho de otra manera, su teatrabilidad. Y efectivamente, sea lo que

¹⁸ Ramón (en “Disculpas”, edición de *Los medios seres* de *Revista de Occidente*, 1929), conocedor de su escaso éxito comercial, declara con cierta amargura que su teatro nace a destiempo, en una España incapaz de comprenderlo, por eso guarda aún la esperanza de poder estrenar: “Quizás en España, si surge un teatro que no sea de aficionados, sino que sea nave de locos en mares de no volver...”. De igual manera, Gonzalo Torrente Ballester (“Teatro en Ramón”. *Insula*, 196 (1963), 15) nota como cualquier achaque de “irrepresentabilidad teatral” obedece en gran parte a la incapacidad imaginativa del público y la crítica. A este respecto, apuntando el carácter ignoto y experimental de esa “otra cosa” dramática de Ramón, se ha resaltado con frecuencia su “precursorismo” frente a la inversión dramática de Pirandello, el antiteatralismo de Ionesco, las novedades escénicas del cubismo, expresionismo, surrealismo, el teatro cómico- absurdo, y diversas otras tendencias dentro y fuera de España.

¹⁹ Con la excepción de *Desolación* (1909), que se publicó en la revista *Ateneo*, *La utopía* (1909), *Beatriz* (1909), *Cuento de calleja* (1909), *El drama del palacio deshabitado* (1909), *El laberinto* (1910), *Los sonámbulos* (1911), *Siempre viva* (1911), *La utopía* (1911), *La casa nueva* (1911), *Los unánimes* (1911), *Tránsito* (1911), *La corona de hierro* (1911), *El teatro en soledad* (1912), *El lunático* (1912) — fueron editadas en *Prometeo*, y ninguna de ellas fue representada en su tiempo. Las únicas piezas que reeditó, ya en su vejez y con saña de censor, fueron *La utopía* de 1909, *Beatriz*, *El drama del palacio deshabitado*, *La corona de hierro*, y *El lunático* (1956-57, en la editorial A.H.R.).

En cuanto a representaciones, Alejandro Miquis parece que quiso llevar a escena *La utopía* (I), pero no llegó a estrenarse, aunque así se anunciaba en *Prometeo* en julio de 1909. Similarmente, *Los medios seres* fue estrenada con estrepitoso fracaso de público en el teatro Alkázar de Madrid, en 1929, y tanto *La corona de hierro* (1911) como *Escaleras* (1935), sólo fueron estrenadas como homenaje al autor en 1963. En 1961, también Alfredo Marquerfí intenta representar *Los unánimes* y *El teatro en soledad*, pero Ramón se lo impide desde Buenos Aires.

fuere, esa “otra cosa” ramoniana no ha sido concebida de acuerdo con los cánones del teatro tradicional.

En lo que se refiere a su transmisión y recepción eminentemente literaria (como teatro escrito *para leer*), y a diferencia de la literatura dramática decimonónica, entendida como producto comercial *prêt à porter*, presentado ante un lector-mirón, el presunto drama ramoniano surge como “implosión” de una situación dramática en potencia (lo que Ramón llama la incipencia de lo imaginable) que, desde el vacío de su significación empírica, precipita al lector/espectador dentro de la verdad uterina y soñolienta del drama, haciéndole responsable de su gestación y desarrollo imaginario.²⁰ Consecuentemente, esa noción del texto como hilo conductor de la anécdota, y la consideración de ésta como trámite de expresión o comunicación entre el autor y el lector, da paso a una nueva concepción del drama como fulcro de una experiencia imaginaria compartida entre lector y personajes, y simultánea con su propia recreación escénica.²¹

Desde entonces, y particularmente en los últimos años, el teatro ramoniano cobra renovado vigor e interés en ámbitos más amenos a la experimentación dramática, como es el caso del CNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), dirigido por Emilio Hernández, que pone en escena un montaje a tres bandas de *El lunático*, *Beatriz* y *El drama del palacio deshabitado*, o el montaje de Ernesto Caballero *Querido Ramón*, en el teatro Rosaura, de Madrid, así como los teatros universitarios — valga como ejemplo mi labor como director del teatro universitario de la Universidad de La Coruña: *Los medios seres* en 1992, y *El drama del palacio deshabitado* en 1995.

²⁰ Según Ramón (“Depuración preliminar”, en *El teatro en soledad*. *Prometeo*, 36-37, 1912), esto se debe a que “la verdad integra está más, orientándose hacia la vida intrauterina que hacia las senilidades del después... [...] Hay que llevarlo todo a la incipencia, porque en la incipencia de todo está el valor suave de las cosas, el valor climatérico y sabio, todas pasadas y atemperadas por algo como el sueño físico nocturnal...”

²¹ Este es el caso en *El laberinto* (*Prometeo*, 15 (1910), página 70) cuando lo que se da en escena — o mejor dicho lo que no se da, porque no se ve ni se oye — surge como un acto imaginativo compartido entre los personajes y el lector/espectador:

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.

De ahí que, a diferencia del teatro tradicionalmente aceptado como tal —es decir, aquel en el que el texto escrito es, unas veces “guión” inalterable, y otras veces tan sólo un soporte más del aparato escénico — este ramoniano “teatro para leer” no existe fenomenológicamente más allá de su incipiencia y configuración como proyecto (o mejor aún, como proyección) de complicidad imaginaria.²² Por lo tanto, su realización escénica (como experiencia dramática imaginaria) no es posible desde los presupuestos del teatro decimonónico (diálogo + acción = teatro), sino que presupone necesariamente una connivencia o conciencia interventora y co-creadora de todos sus agentes extra-textuales: autor, lector y personajes.²³

Por eso, como un nuevo asalto a la bastilla de la tradición realista, Ramón involucra al lector en su propia ficcionalización, como protagonista de aquella realidad — “verdad intra-uterina” o “incipiencia imaginativa” — que surge a partir de la escena, y que el lector burgués sólo está dispuesto a

²² La incipiencia de lo imaginable da paso a una libertad creadora que Ramón proyecta incluso sobre los personajes: “Voy a comenzar un drama, un drama sin disculpa, en que el protagonista inventa una nueva depravación al final: la depravación del drama, del drama sin flaqueza indecisa, del drama que sólo es drama.” Depuración preliminar”, *El teatro en soledad*, op. cit. Esta autonomía imaginativa llega a su máximo grado de libertad cuando, en *Los sonámbulos (Prometeo)*, 25 (1911, página 7), los personajes hablan desde la anarquía de su subconsciente: “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...” De ahí que en *Automoribundia*, ya desde la lontananza del recuerdo, Ramón reconozca que “era hermoso estar con aquellos seres que no sabían ni quiénes 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 bruta — daba rienda suelta y sincera a toda su inconsciencia”(página 206).

²³ Esto es obvio en *Los sonámbulos* (op. cit) cuando el silencio pasa a representar la voz de la imaginación — tanto del lector/espectador como de los personajes — obligada a intervenir en los espacios vacíos del diálogo: “¿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...”

ver como mota en ojo ajeno, situada en la otredad del espectáculo.²⁴ Y paralelamente a la responsabilización del lector, Ramón compromete igualmente al autor, tradicionalmente perdido en la lejanía de demiurgo accidental e inaccesible, situándole en escena mediante el recurso de la intrusión autorial: prólogos, epílogos, introducciones, didascalias y acotaciones que, situadas orgánicamente dentro del espacio literario, inciden notablemente en el planteamiento anecdótico y estructural del drama, modulando la acción, la caracterización, y el ambiente, y condicionando su recepción y significación ético-estética.²⁵

En este sentido, y por razón de su naturaleza connotativa (polivalente y plurisignificativa), el texto literario dramático constituye un magnífico laboratorio experimental del nuevo teatro pues, al filtrarse éste a través de la imaginación del lector, absolutamente todo es posible. Y en este sentido, como cosa experimental, el drama ramoniano trasciende su propia configuración dramática como texto literario, conculcando los límites propios del género al incluir, como elementos transitivos y constitutivos de la realidad objetiva de la escena, medios de expresión-comunicación artística más propios de la novela, el ensayo, la radio, el cine, etc.²⁶ No obstante, una gran parte de la

²⁴ En *Los sonámbulos* (op. cit.), Ramón realza la ficcionalización de los espectadores, haciéndoles verse a sí mismos reflejados en escena: “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 plenilunio opaco...Sueñan con todo, pero no ven nada...”. Estos espejos, dan la medida de la capacidad imaginativa del público que, en este caso — el del buen público burgués —, adormece inactiva.

²⁵ Como advierte el profesor Alfredo Martínez Expósito (“Ramón y el drama breve” *Art Teatral*, IV, (1991), página 85), para entender la revolución teatral propuesta por Ramón, “se hace preciso comprender que el concepto iconoclasta de este teatro no responde a un deseo arbitrario de simple ruptura formal, sino a algo más profundo y por lo mismo más inasible: a la inaplazable necesidad de participar del drama formando parte del drama, es decir, a instalarse ante el misterio de la creación con la conciencia limpia de saberse partícipe de algo completamente nuevo e irrepetible”.

²⁶ El cine, o más propiamente, algunas de las técnicas cinematográficas (superposición de planos, luces, voces en off, translocación anecdótica, etc), aparecerán a lo largo de su obra dramática. Y el hecho de que Ramón tiene muy en cuenta este séptimo arte puede constatarse ya en la “dedicatoria” a su primer drama (*Beatriz. Ateneo, revista mensual ilustrada*. Madrid, tomo VIII, nº 5, vol 2 (1909), 283-298), donde nos dice: “Como un tal D’Annunzio dedicó uno de sus dramas a las pálidas manos de una tal Eleonora, célebre actriz, por lo visto, yo tengo el capricho — por no decir el apasionamiento — de dedicar este mío a tus bellos ojos negros. Tu no eres célebre — todavía —, trabajas en un *cine*; pero sí te pertenece este drama, escrito bajo tu invocación.”

crítica no ha entendido el verdadero significado de esta herejía genérica, y ha resaltado la “literariedad” de la dramaturgia ramoniana, identificando como rémoras de su “representabilidad” esos elementos de heterogeneidad composicional que, posiblemente, constituyen el gran cisma novador del teatro vanguardista ramoniano.

Consecuentemente, cuarenta años más tarde, un Ramón viejo, católico y conservador aprovecharía esta incompreensión crítica para desdeñarse oportunamente de la mayor parte de su producción dramática, negándole su valor histórico-literario, y sentenciándola al limbo de la imposibilidad escénica: “teatro muerto”, “teatro para enterrar”, “teatro en soledad”, “teatro para leer”.²⁷ Y desde entonces, afianzados en estas declaraciones del propio autor — y quizá desde ese complejo de culpabilidad kayseriana que asegura que los historiadores de la literatura hacemos crítica libresca del texto dramático, olvidando que la obra teatral tiene como único fin la representación, y que sólo en ella reside su verdadera razón de ser ²⁸ —, el estudio de la obra dramática ramoniana suele darse al calor de esa inevitable conclusión de que no es teatro, y que si lo es, constituye el más elocuente ejemplo de un fracaso novador.

Asalto a la bastilla literaria: el escenario de la imaginación.

Por estos motivos, y sin entrar en planteamientos excesivamente teóricos, es necesario atender a esa noción del teatro como espectáculo que, asumida por una gran parte de la crítica, condiciona *a priori* el estudio y la valo-

²⁷ En *Automoribundia* (op. cit., 205 y 379), y más como justificación que como condena de su teatro, Ramón declara que sus dramas “no eran representables, ni audibles, ni escribibles”, “... un teatro para leer en la tumba fría, y recuerdo esa época como si hubieran hablado conmigo las malas musas teatrales. Si será muerto, que los personajes de teatro — y más si no se representa — ni siquiera han vivido, ni nacido, ni nada”.

²⁸ Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1969. Similarmente, apuntalando estos presupuestos, Jerzy Grotowski (*Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XX, 1970) declara que el teatro puede existir sin vestuarios, sin iluminación, sin sonido, y muy particularmente, sin texto. Véase el estudio de Jorge Urrutia, “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y reivindicación del texto literario”. *Semió(p)tica. Sobre el sentido de lo visible*. Madrid: Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y Radiodifusión, 1985.

ración de la obra dramática ramoniana.²⁹ En primer lugar, como ante toda verdad absoluta, hay que increpar críticamente esa aseveración tan rotunda como aparentemente inapelable de que la razón de ser de la pieza dramática es su representación escénica. Como sugiere García de la Concha, “el teatro no sólo se caracteriza por sus textos, sino por todo un conjunto de circunstancias que confluyen en la configuración del *hecho teatral*”.³⁰ Sin embargo, plantear la puesta en escena tradicional — actores, acción, diálogo, vestuario, decorados, luces, sonido, etc. — como *conditio sine qua non* de la teatrabilidad de una pieza dramática vanguardista no es del todo razonable.

A diferencia del drama escrito del que antes hablamos, el teatro, por muy “pobre” que éste sea — y mucho más aún si se trata de teatro realista — no se engendra a sí mismo en el escenario, sino que existe *ab initio* como proyección imaginativa (materializada en el texto o en la tradición), y presupone el motor inmóvil de una circunstancia creadora que lo define y le da sentido, a la vez que condiciona y predispone sus más “espontáneas” manifestaciones.³¹ Y esto es cierto, más aún, cuando se trata de un drama escrito, cuyas pautas escénicas se explicitan desde el propio texto, pues como sugiere Alfonso Sastre, buen sabedor de lo que significa escribir teatro *para leer*, “Un ‘drama’ no es más que una pieza literaria desarrollada en diálogo y concebida para ser representada. Una ‘situación dramática’ no es más que una situación susceptible de ser representada en un escenario”.³² En otras palabras, el teatro, como la vida misma, anticipa su propio nacimiento, y está sujeto a las circunstancias de una transmisión y recepción ampliamente heterogéneas. El teatro puro, como la absoluta libertad creadora que le presupone, es de dudosa existencia.

²⁹ En *Automoribundia* (op.cit., página 10), Ramón comenta a este respecto: “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 si fueron una escenificación de su fiebre gripal.”

³⁰ García de la Concha, Víctor. “La literatura entre pureza y revolución. El teatro”. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. vol. 7. Madrid: Crítica, 1984; 718.

³¹ A este respecto es interesante la “Advertencia” final a la edición de AHR (1909) de Beatriz, cuando dice: “Hace ya algunos años, cuando yo tenía diecinueve y desde esos diecinueve hasta mi mayoría de edad compuse numerosos dramas y comedias. Es ese el momento en que se es dueño de un Teatro y por lo tanto merece una gran fe la obra dramática. En “nuestro Teatro”, en ese Teatro que nuestra credulidad ha inventado y que guardamos en espacios disimulados, con el público y los espectadores también nuestros, todo encerrado con la misma llave, es donde vemos proyectarse esas obras que escribimos en los mejores días” (355).

³² Sastre, Alfonso. *Drama y Sociedad*. Guipuzkoa: Argitaletxe, 1994; 18.

En este sentido, como *escritor* dramático y como *dramaturgo*, Sastre apunta un hecho sumamente importante: el drama escrito es literatura, pero no en la misma manera en que pudiera serlo una novela; y también es teatro, aunque no como aquel otro eminentemente teórico, cuya gestación dramática surge espontánea y simultáneamente de su propia representación. Y esto se debe a que la obra dramática que *se escribe para ser representada* — como es el caso de Ramón — mantiene siempre una doble potencialidad como literatura y como espectáculo, solo diferenciable en su recepción textual o escénica.³³ De ahí que, aunque se puede hablar igualmente de la *teatrabilidad* como de la *literariedad* del drama ramoniano, cualquier planteamiento exclusivista hace violencia a este género concebido a caballo de su propia dualidad. Por consiguiente, considero mucho más acertada y productiva la propuesta de Jorge Urrutia cuando, en su magnífico ensayo, “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y reivindicación del texto literario”, nos dice que “una obra de teatro debemos siempre LEERLA sin olvidar la condición básica: que está escrita para representarse, para vivir sobre un escenario”.³⁴ Pero, maticemos: ¿en qué consiste esa “representación” y dónde reside ese “escenario”?

Al hablar de escenario, el profesor Urrutia se refiere lógicamente a ese espacio físico tradicional de las salas de teatro en el que se representa un drama ante un público específico. Sin embargo, como ocurre con toda “representación” dramática — y en especial la de una obra escrita —, lo que vemos sobre ese “escenario” material es, a su vez, representativo de lo que ya ha ocurrido en aquella primera puesta en escena imaginaria que se da en y simultáneamente con el proceso de lectura. Queramoslo o no, la primera escenificación u objetivación de la situación dramática de un drama escrito se da en el texto. Todas las demás representaciones son simples (o no tan

³³ Sin duda es posible un teatro no escrito, no literario, cuya razón de ser sea única y exclusivamente escénica, como sugiere Grotowski (op. cit.) — y que pudiera estar representado por ese teatro que va desde el ritual mítico-mistérico primitivo hasta las iniciativas de un teatro espontáneo e interactivo, como el *Pistoltheatern*, el *teatro pobre* de Peter Schumann, o el *teatro campesino* de Luís Valdez, entre otras iniciativas más recientes. Véase: Strauss, Botho. *Crítica teatral: las nuevas fronteras*. Barcelona: Gedisa, 1989. No obstante, la pieza dramática escrita es literatura y espectáculo en potencia, y su identificación como lo uno o lo otro depende precisamente de su transmisión-recepción, ya como texto escrito, ya como espectáculo.

³⁴ Urrutia, Jorge. “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y reivindicación del texto literario”. *Semio(p)tica. Sobre el sentido de lo visible*. Madrid: Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y Radiotelevisión, 1985; 57. Urrutia utiliza el drama ramoniano *Escaleras* como ilustración analítica de sus planteamientos.

simples) adaptaciones en las que el director, los actores y otras circunstancias ajenas a la pieza misma, intervienen en mayor o menor grado convirtiendo el texto en pretexto dramático, como proponía Grotowski (op. cit.).³⁵ En puridad, pues, el concepto de teatrabilidad pareciera no ser aplicable al drama escrito, sino que, en gran medida, pareciera darse como algo ajeno a la pieza misma, una condición que sólo puede valorarse como fenómeno de proyección y recepción imaginaria, lo cual puede darse tanto en la lectura como en el espectáculo. Así pues, la representación (adaptación) del drama escrito exige siempre una reconducción de lo literario hacia lo escénico que hace del teatro una experiencia semiológica tremendamente inestable.³⁶

Por consiguiente, *leer* una pieza dramática supone un ejercicio imaginativo capaz de concebir la obra desde la pluricodicidad significativa de su transmisión y recepción literaria y espectacular: es decir, de una manera flexible y circunstancial, no como simple dictado textual. Por otro lado, si bien el teatro tradicional exigía del espectador, así como del director y los actores, una actitud eminentemente pasiva y sumisa, el teatro ramoniano les responsabiliza de todo lo que ocurra (o no ocurra) dentro del drama. Por consiguiente, si bien es cierto que toda situación dramática es naturalmente susceptible de ser representada en un escenario, el hecho diferencial del teatro ramoniano no yace en la puntualidad de su realización escénica, sino en su concepción y proyección como fenómeno eminentemente imaginativo.

El teatro ramoniano es un teatro germinal, vivo y autoreflexivo, que involucra al lector/espectador en una doble realización escénica (literaria y espectacular) en que ambos son protagonistas. De ahí que, como advierte el profesor Alfredo Martínez Expósito, para entender la revolución dramática propuesta por Ramón,

³⁵ En este sentido, la teatralización o representación de una pieza dramática *concebida para ser representada* ocurre mucho antes de subir al escenario, ya que el director-lector habrá de “representarla” imaginariamente en el proceso mismo de su lectura: oír la voz, ver el gesto, sentir el ambiente, etc. Por otro lado, su teatrabilidad o calidad de ser representada, como la de cualquier otra pieza dramática, depende en última instancia de la capacidad imaginativa del director y de su habilidad para instrumentarla escénicamente. Y digo esto a la luz de mi experiencia como director del Teatro Universitario de la Universidad de La Coruña, al llevar a escena varias obras de Ramón.

³⁶ Cada representación es, igualmente, una variante escénica del mismo drama.

se hace preciso comprender que el concepto iconoclasta de este teatro no responde a un deseo arbitrario de simple ruptura formal, sino a algo más profundo y por lo mismo más inasible: a la inaplazable necesidad de participar del drama formando parte del drama, es decir, de instalarse ante el misterio de la creación con la conciencia limpia de saberse partícipe de algo completamente nuevo e irrepetible”.³⁷

Sus dramas son algo más que “teatro para leer”, y también algo más que el guión inapelable de su puesta en escena. Y todo aquello que se sitúa más allá de lo meramente representativo, más allá del diálogo y la acción de los personajes — que es lo que estorba su consideración plenamente teatral — es precisamente lo más indispensable, la argamasa del verdadero drama, que es aquel que espera ser representado en la intimidad imaginaria del lector/espectador.³⁸ En este sentido, la “situación dramática”, entendida desde la perspectiva del teatro tradicional y eminentemente realista, es para Ramón algo secundario, y constituye tan sólo el micro-drama en torno al cual se desarrolla y gira, de manera envolvente, el macro-drama, que es aquel en el que participan el autor, el lector/espectador, los protagonistas y sus correspondientes personajes.³⁹ Pero, no nos equivoquemos: no se trata del “drama

³⁷ Martínez Expósito, Alfredo (1991). “Ramón y el drama breve” *Art Teatral*, IV, página 85.

³⁸ A este respecto son indicativas las observaciones de Marta Palenque cuando dice que “las largas acotaciones o fragmentos narrativos son un lastre: hay muchos párrafos descriptivos y reflexivos, pero poca acción. [...] No es extraño así que se haya llegado a negar la inclusión de estas obras en el género dramático” (op. cit., 44); mientras Agustín Muñoz-Alonso López asegura que “Los dramas de la primera época surgen cuando en España las propuestas de Antoine y los simbolistas son un modelo a seguir y los proyectos de un nuevo teatro buscan su inspiración en obras de autores como Ibsen, Maeterlinck o Strindberg. A pesar de que Ramón estará en estrecho contacto con las novedades artísticas y literarias del momento, éstas tendrán personal reflejo en su obra posterior, pero no en la construcción de sus dramas” (op. cit., 274).

³⁹ El “macro-drama” es aquel que surge a partir de lo que ocurre en escena que, es el “micro-drama” trazado por el guión y la correspondiente puesta en escena del mismo. Ramón entiende que ese “macro-drama” es lo verdaderamente auténtico del drama, lo verdaderamente nuevo, pues surge sin premeditación, espontáneamente, de la “inexperiencia” imaginativa del lector/espectador: “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”, *Automoribundia*, 308.

dentro del drama”, ni de la versión pirandeliiana del mismo como “teatro dentro de la vida”, sino más bien de su reflejo en el espejo: el *drama entre paréntesis*, o la “vida dentro del drama”.⁴⁰

El lector/espectador del nuevo teatro ramoniano no puede permanecer pasivamente al margen de lo que sucede en escena, como ocurre con la fórmula cervantina o pirandeliiana, que es, al fin y al cabo, un producto terminado, fijado *a priori*, inalterable.⁴¹ Para Ramón, el autor no escribe el verdadero drama, no ejecuta su partitura dramática, sino que más bien la tararea al lector, quien debe responsabilizarse, en última instancia, de su orquestación como metadrama. Por eso, por encima o a la par del sistema de signos lingüísticos, propios de la palabra (escrita o enunciada) con que Ramón esboza la situación dramática del micro-drama, se sitúa otro sistema de signos sensoriales, que van (de hecho o imaginariamente) desde el grito y el gesto a la temperatura ambiente en la sala, y que sólo el lector/espectador puede interpretar: i.e., concretar escénicamente.⁴² Más allá de la palabra y la acción,

⁴⁰ Sin duda, el vitalismo nietzscheano de Ramón es responsable de esta formulación del macro-drama como “vida dentro del drama”, y de ello tenemos buen ejemplo en *Beatriz* (*Prometeo*, nº 9 (1909), página 333) cuando se interrumpe la acción del micro-drama para decirnos, entre paréntesis: “(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 habérselo 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!)”.

⁴¹ El teatro realista a lo Benavente o a lo Martínez Sierra nos ofrecen el drama como cuerpo muerto de una vida muerta, inauténtica: “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...” (*La Utopía* (I). *Prometeo*, 8 (1909), páginas 29). Y nuestro autor entiende que al lector “le incumbe la más adulta de las misiones que es variar las costumbres hipócritas del mundo, mostrando una supervisión de la realidad” (*Automoribundia*, 380). A este respecto, Agustín Muñoz-Alonso López (en su tesis doctoral, *El teatro de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense, 1990; 733) define con gran intuición crítica como toda la obra dramática ramoniana obedece a “una misma intención significativa: la búsqueda de la autenticidad existencial en conflicto con las convenciones impuestas por la autoridad, la moral y la costumbre”

⁴² A este respecto, en *El laberinto* (*op. cit.*, 60) Ramón vuelve a suscitar la imaginación del lector/espectador para desarrollar el macro-drama de manera sensorial: “(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 porque sin ver quien las llora se hacen llanto, el de todas las muchedumbres, y el de todos los dolores... Arredra)”.

que constituyen tradicionalmente los principales referentes escénicos, esa *pieza literaria concebida para ser representada*, que es el drama (micro-drama) ramoniano, conlleva también una imbricación experimental de lo sensible que surge espontáneamente de la asociación consciente o inconsciente y sirve para engendrar el macro-drama.

Por estas razones, cuando Ortega y Gasset afirma que lo literario se compone sólo de palabras, mientras que el teatro involucra a los sentidos de una manera más amplia, el insigne filósofo parece no tener en cuenta que la palabra escrita, a diferencia de la palabra enunciada, no necesita de una refracción sensorial para recrearse o representarse imaginariamente.⁴³ Por otro lado, la experiencia sensorial explícita no es necesariamente más evocadora ni más descriptiva de la realidad dramática que la que se da implícita e imaginariamente en el proceso de lectura, o en la percepción asociativa/interpretativa de la experiencia escénica.⁴⁴ Por el contrario, la percepción exclusivamente sensorial e inmediata de la realidad espectacular (es decir, de una realidad pre-existente) fija y limita sus posibilidades significativas — lo que no ocurre, u ocurre considerablemente menos, con la palabra (escrita o enunciada) evocadora de muy diversas posibilidades semiológicas, tramoya inagotable de ese teatro imaginario que Ramón califica como el “Teatro de las Sábanas Blancas”.

⁴³ Ortega y Gasset, José. *Idea del teatro*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1962.

⁴⁴ En el teatro realista — Benavente, Alvarez Quintero, Arniches, etc. — ese “espesor de signos” del que habla Roland Barthes (*Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967), y que Tadeus Kowzan califica de “derroche semiológico” (“El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, T. Adorno, et al, *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila, 1969), está siempre condicionado y limitado por la especificidad referencial de sus sistemas de signos (auditivos y visuales) que constituyen la experiencia inmediata del espectador. El tono no puede ser otro que aquel que el espectador oye, el gesto no puede ser otro que aquel que el espectador ve, etc. Sin embargo, las posibilidades representativas de lo imaginado son mayores en potencia, y su incidencia sensorial en el individuo es más intensa — como se desprende, por ejemplo, de la experiencia onírica. Como contrapartida, Antonin Artaud (*El teatro y su doble*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964) considera más importante el espacio físico de la escena, como elemento sensible, que la expresión verbal— precisamente porque considera el diálogo, en forma escrita o hablada, como algo propio de la literatura. En este sentido, Jerzy Grotowski (op. cit.) va más lejos cuando dice: “Si colocamos a algunas personas en una escena con un escenario que ellas mismas hayan construido y las dejamos improvisar sus partes, como sucede en la *Commedia dell’Arte*, la representación será igualmente buena, aun si las palabras no se articulan y sólo se musitan”. Naturalmente, no comparto este juicio, y — a juzgar por el uso que el autor hace de las didascalias, acotaciones y diversos otros tipos de comentarios, de los que luego hablaremos — Ramón tampoco.

El macro-drama: todo el poder para el lector/espectador.

Este teatro, que surge como un asalto al poder absolutista del director y de los actores, al grito de todo el poder para el lector/espectador, es precisamente el quicio de la imaginación, su primer gozne semiológico, el escenario más elemental y, sin duda, el más sugerente. Es 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. 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.⁴⁵

Este teatro, producto del sueño de la razón, es sin duda “otra cosa”, *sub specie theatri*, y como aquel otro de Ramón del Valle Inclán, surge de una concepción revolucionaria de la literatura — y el teatro al uso — superadora de las definiciones genéricas tradicionales. A este respecto, la misma “imaginación creadora” que el profesor Luís Iglesias Feijoo destaca como el común denominador de la teatralidad valleinclanesca puede hacerse extensible al teatro de Ramón:

Todo el mundo se le revelaba escenario y así lo transmitía, pero no se le ocurrió querer encerrarlo en el marco estrecho que suponía la escena de entonces. Esa es la razón porque sus acotaciones van dirigidas a la imaginación creadora del lector y no se conciben como funcionales didascalias para que un director las convierta en signos escénicos. Son tan literatura como el texto

⁴⁵ En su *Automoribundia* (op. cit., página 68), Ramón nos describe como ese *Teatro de las Sábanas Blancas* surge de un contexto onírico: 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 burlescamente, 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”.

puesto en boca de los personajes y, por ello, constituye un tópico en los estudios valleinclinistas aludir a la imposible transformación de las mismas en sugerencias ofrecidas durante una representación.⁴⁶

Los elementos teatrales y novelescos — amén de otros — constituyen una suma o síntesis dialéctica mutuamente enriquecedora que hacen del teatro ramoniano no sólo el gran precursor, sino partícipe en esa ruptura con la tradición escénica decimonónica que va desde el “teatro patafísico” al “teatro del absurdo”⁴⁷ Así, pues, sin pretender caracterizar un teatro que, como el de Ramón, se presenta mercurial e inasible por su talante experimental, cabe establecer ciertas consistencias y coherencias dentro de esa experimentación — como pueden ser, la intención (político-) social, la desrealización o reducción minimalista del elemento referencial escénico, la anulación anecdótica (acción) en favor de una dramaturgia circunstancial (reflexión), la translocación espacio-temporal (salto del micro-drama al macro-drama), la intrusión autorial (“literaturizante”) en forma de prólogos, epílogos, acotaciones o didascalías, etc. — cuyo común denominador teórico-práctico es la “desteatralización del escenario” en que se fragua el metadrama (o el drama del drama).

La “desteatralización” ramoniana obedece a un planteamiento decididamente anti-realista que considera la ilusión verista del drama burgués, producto de la convención, como la peor de las falsedades escénicas.⁴⁸ El drama

⁴⁶ Iglesias Feijoo, Luís. “Del teatro a la novela”. *Historia y crítica de la literatura española*. Primer suplemento. Barcelona: Crítica, 1994; 309-314. No creo igualmente aplicable al teatro de Ramón lo que el profesor Iglesias Feijoo concluye al respecto de la teatralidad de las piezas de Valle: “Aceptemos, sin miedo, que la puesta en escena conlleva una pérdida, herejía que sería anatematizada hace aún poco tiempo, pero a la que vemos abrirse camino paulatinamente, pues es de toda evidencia que el ritmo narrativo, las sugerencias sensoriales, las metáforas o los valores expresivos encerrados en las acotaciones no pueden ser conservadas sobre la escena. Insisto: no es que resulte difícil transmitir las, sino que es imposible, y no es solución hacerlas leer en voz alta por corifeos o personajes secundarios” (313).

⁴⁷ Me refiero al planteamiento de ruptura, no a los cauces de la misma, que van desde el teatro patafísico de Alfred Jarry (1873-1907: *Ubu rey*, *Ubu encadenado*, *Ubu en el patíbulo*, etc.), a los experimentos de innovación escénica de Bertolt Brecht (1898-1956: *Galileo galilei*, *Madre Coraje*, *El círculo de tiza aucasiano*, etc.), y de Antonin Artaud (1896-1948: *Heliofábalo o el anarquista coronado*, *Van Gogh*, *el suicida de una sociedad*, etc.), hasta el teatro del absurdo de Eugène Ionesco (1912-*La cantante calva*, *Rinoceronte* y *El rey se muere*, etc.) y Samuel Beckett (1906-: *Esperando a Godot*, *Final de partida*, etc.)

⁴⁸ En *La sagrada cripta de Pombo* (Madrid: 1924; 537), Ramón habla de su intención de “desteatralizar el escenario” como la única manera de superar su atrofia realista.

es ficción, y el lector/espectador ramoniano no puede participar voluntariamente en el autoengaño del drama (la suspensión del descreer, o “willing suspension of disbelief”⁴⁹); sino que, por el contrario, tiene que avalar la realidad dramática inyectándole vida, engendrándola íntima y descarnadamente en el “momento central”, que es el momento cero del macro-drama, “el drama del drama” creado por ese lector/espectador. Por eso, en el “epílogo” de *Los sonámbulos*, Ramón califica el micro-drama como “un teatro de colocación” — i.e., de situación vivencial — que es la esencia prometéica o “fuego central” que engendra el macro-drama.

Aquello que llega a nosotros como obra dramática es, pues, tan solo fábrego o yesca sobre la que habrá de darse la chispa imaginativa que incendia (y enciende) el verdadero drama. Los dramas ramonianos “muestran la cervical, la iliteraria, y la antiartística profusión en que se fragua la obra de Gómez de la Serna. El me ha dicho alguna vez que su sueño sería dar su fábrego como tal fábrego, hacer corriente su *spolarium* de pensamientos, descerrajarse, dar todo al azar de su prosa franca y abrupta...”⁵⁰ Pero, para ello, es necesario descartar los convencionalismos teatrales, como sugiere el propio autor en el “Epílogo por ‘Tristán’” en *Los sonámbulos* :

“¿Porque, es un teatro? Hay que conocer a Gómez de la Serna, para desorientar todas las opiniones del tiempo y lugar y armazón que sugiera este teatro ¡como si fuera teatro! El, como una tromba, desplaza y descaracteriza sus cosas, y así si el glosador se niega a ser arrastrado o se niega a *sucederse*, se encuentra que pasó, que se perdió de vista, que le adelantó en una carrera campo traviesa, que se fue por la borda lo que quería detener, clasificar y alojar, creyendo que era una cosa teatral”

Ramón, “No soporta el quietismo de la obra sedentaria, y así, el desenlace de sus obras se desenlaza más allá, en lo despejado de un cielo y de un lago, en la aglutinancia y en la perdición del espacio”.⁵¹ Ese espacio es la

⁴⁹ Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961; véase también su estudio *Critical Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

⁵⁰ Gómez de la Serna, Ramón. *Los sonámbulos*. “Comedia en un acto (Segunda parte de la TRILOGIA MAXIMA de la que el DRAMA DEL PALACIO DESHABITADO, editado ya, es la primera)”, en *Prometeo*, n.º. 25 (1911), sin paginar.

⁵¹ *Los sonámbulos*, op.cit.

culminación de la lectura más allá del texto, y responde a un planteamiento netamente ultraista — utópico, si se quiere — al proyectar la representación dramática “más allá” de su propia inmanencia.

Lógicamente, esto requiere una conciencia prometéica como la de Alberto en *La utopía* de 1909 al proyectar su frustración utópica en el Cristo crucificado:

Me esforcé por encontrar el gesto más doloroso del dolor...
Quise conmoverles entrañablemente, contagiarles, desgarrarles,
y así hacerlos buenos... En balde... Quieren el dolor teatral de
los Cristos artificiosos...⁵²

Hay que deshacer el aparato escénico tradicional — ¡Oh si algún día llega la imposibilidad de deshacer!”⁵³ —, y para ello es necesario desnacer el drama, desnudarlo hasta dejarlo como el lienzo en blanco sobre el cual se proyecta el cinematógrafo de la “imaginación creadora” del lector. Consecuentemente, Ramón evoca una escenografía que comienza tímidamente “adornada con cierta sencillez” (en *Desolación*)⁵⁴, que progresivamente, se va haciendo evanescente e indefinida como la “Plazoleta solitaria, centro del laberinto de un jardín público...” (en *El laberinto*)⁵⁵, o soñolienta, como en la realidad escénica que sueñan “Los espejos — que bordean todo el escenario —” (en *Los sonámbulos*)⁵⁶, hasta que, al fin, “desnace” y desaparece, renaciendo en el “Prólogo” como memoria del drama que aún no hemos visto: “Soy un extraño, si no, yo les diría cosas que vi y cosas que sentí en esa tienda de la calle de... y les diría también el nombre, si no siguiera habitada la tienda, ¡Y por quién!” — dice la voz hermenéutica del drama (en *La Utopía*).⁵⁷

⁵² Beatriz, op. cit., 35. Es evidente la simpatía del autor por Alberto, y no pareciera descartado pensar en una clara identificación de ambos, como artistas, en su afán utópico y vitalista.

⁵³ Gómez de la Serna, *Mis siete palabras*, en Prometeo, Madrid (1911). Esas son precisamente sus siete palabras: “¡Oh si algún día llega la imposibilidad de deshacer!”

⁵⁴ Gómez de la Serna, *Desolación*. Ateneo. Madrid, tomo VIII, n° 5 (1909), vol 2; 283-298

⁵⁵ *El laberinto*, op. cit., 49-80.

⁵⁶ *Los sonámbulos*, op. cit., sin paginar.

⁵⁷ Gómez de la Serna, Ramón. “Prólogo” a *La utopía*. Prometeo, n° VIII (1909), 17.

El enigma de la “inexperiencia” : la oscuridad y el silencio.

La realidad escénica ramoniana se nos ofrece como un enigma o acertijo: “Un despacho en el que todo tiene la anormalidad de *esos días*” (en *Siempreviva*)⁵⁸, o fuera de toda posible ubicación referencial: “La taberna ideal. La taberna de la excomunicación de Dios y del diablo...” (*La utopía* de 1911).⁵⁹ Y otras veces, incidiendo aún más en el papel de esa “imaginación creadora” del lector/espectador, la escenografía (del macro-drama) se da por encima de aquella otra del micro-drama que estorba a la imaginación y que hay que hacer por no verla: “Como si no hubiera decorado...” (en *Beatriz*)⁶⁰. Todo surge del vacío, de la oscuridad (que es el cero absoluto) de la escena, que actúa como *cámara oscura* de la imaginación del lector/espectador: “Todo sucede en una atmósfera de sueño, de cámara oscura” en “un amplio salón oscuro que el espectador obtiene como al magnesio de un modo inaudito y extraño” (en *El drama del palacio deshabitado*)⁶¹

Más que la situación dramática en la que el personaje y la anécdota constituyen el principal eje semiológico, lo que le interesa a Ramón es lo circunstancial, ese *momento* estampado en su propia esencia definitoria que es la clave de todo lo que ocurre antes y después en el drama.⁶² Sin embargo, no se trata de un “momento central” preconcebido por el autor, sino de una experiencia personal que cada lector/espectador deberá encontrar en ese

⁵⁸ Gómez de la Serna, Ramón. *Siempreviva*. “Drama en dos actos”, en *Prometeo*, n.º. 28 (1911), 353-387.

⁵⁹ *La utopía*. “Drama en un acto”. *Prometeo*, n.º. 29 (1911), sin paginar.

⁶⁰ *Beatriz*, op. cit., 329.

⁶¹ Gómez de la Serna, Ramón. *El drama del palacio deshabitado*, en *Prometeo*, n.º. 12 (1909), 33-72. La expresión “como al magnesio” se refiere claramente al proceso de “exposición” fotográfica en que dicho elemento químico era empleado para producir la explosión de luz o “flash” correspondiente. Así, la desrealización o destrucción de las apariencias y los convencionalismos veristas del drama realista aparece como principio estructurador de la escena ramoniana: “Con el propósito de ofrecer la verdad, la realidad, la obra literaria nueva debe ser forzada, llevada a su extremo, desrealizada, fragmentada y disuelta: sólo así, según él [Ramón], podrían ser transgredidas normas y convenciones sociales, y la nueva realidad saldría a flote.” Palenque, Marta. op. cit., 17.

⁶² “En casi todos estos dramas intento pintar a una figura puesta en cierto momento de la obra en ciertas circunstancias emocionantes y con cierta originalidad. Hay un *momento* en estas obras, que no es precisamente el del desenlace, que es el que más me ha atraído al componer toda la obra teatral. Con que se encuentre destacado y visible ese *momento* en la visión que todos tengan de estos dramas, yo espero cierta condescendencia en el lector.”, en “Advertencia” a *Beatriz*, en *Obras Completas*, op. cit., tomo I, 358. En este afán por “pintar” el momento clave de la obra, Ramón refleja su clara ascendencia simbolista.

macro-drama que es creación eminentemente sensorial del choque entre el lector/espectador y el espacio vacío o inacabado de la escena:

La cripta, sombría y desolada, se alarga en la sombra, se abisma... ¿Hasta dónde?... Una lámpara de barro luce en su punta, mortecina y guiñosa... El silencio, que es imperturbable y solemne, añade sordidez y sordera al espectáculo, lo embrea y lo adensa más... Una penetrante emanación de humedad traspasa la carne y enfría la nuca... Sobre una repisa de piedra junto a la pared, a ras del suelo se adivina, gracias a algunas turbias salpicaduras de luz, una hilera ambigua de hombres y mujeres, como participantes de una tragedia incógnita.⁶³

Entre sombras y silencios se advierte una “tragedia incógnita” — es decir, abierta como signo de interrogación ante el lector/espectador — que brota de lo inexplicado, lo inconsútil o increado.⁶⁴

Esta forma teatral es fuente inagotable de sugerencias, y Ramón entiende que el teatro habrá de hacerse con la argamasa de lo que no se ve ni se oye nunca en escena:

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.⁶⁵

De ahí que un silencio maeterlinckiano se adueñe de los momentos más significativos de su teatro.⁶⁶ Es un silencio preñado de tensión y de significado, y más que una “pausa” en el discurrir del diálogo o la acción, es la evocación de una presencia (persona, cosa, concepto o sensación) que se materializa

⁶³ Primera acotación a *Beatriz*, op. cit., 2.

⁶⁴ Por eso advierte el profesor Martínez Expósito: “El drama ramoniano se ha desplazado desde el argumento hacia la incertidumbre, sustituyendo el poderoso atractivo de la intriga por el efectivo revulsivo de la incógnita”. “Ramón y el drama breve”, op. cit., 84.

⁶⁵ *Automoribundia*, op. cit., 380.

⁶⁶ Como advierte el profesor Agustín Muñoz-Alonso López, las pausas, los fundidos, y los ambientes soñolientos son una clara reminiscencia de la influencia de Maeterlinck en Ramón. Véase también: Pérez de la Dehesa, Rafael. “Maeterlinck en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 225 (1971).

za precisamente en el hueco de su ausencia. Así, en *El drama del palacio deshabitado*, “El silencioso” constituye una poderosa presencia escénica sin que diga una palabra. Y de igual manera podemos observar en *Los sonámbulos* como el silencio — representado gráficamente por un paréntesis dentro del cual se sitúa un guión y tres puntos suspensivos — encarna la persona del amante imaginario (proyección erótico-mística) que asume el valor de personaje explícito:

¿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...

Otras veces, el *papel actorial del silencio* también puede resumir (o substituir) toda una situación, como en *La utopía* de 1909, donde el sonido de un tiro, que queda flotando en el silencio de un escenario vacío, sirve para anunciar la muerte (o desaparición escénica) del protagonista:

(En la paz del momento, estremosamente arbitrario, suena un tiro, que no se puede creer en el primer instante).⁶⁷

Y de igual manera, en *El drama del palacio deshabitado*,⁶⁸ un concepto tan inabarcable como el vacío existencial de la muerte que “viven” los personajes se resume en el eco de los espacios en blanco que siguen al punto y final de la enunciación de la palabra “nada”:

EL BASTARDO

¿Qué hay?

DON PEDRIN

Nada.

DON DAMASO

Nada.

⁶⁷ *La utopía* (1909), op. cit., 47.

⁶⁸ *El drama del palacio deshabitado*, op cit.

La autenticidad de lo inabarcable — como “la inenarrable presencia de la muerte”, en *La utopía*, de 1911 — se confirma en el vacío de su ausencia. Por eso, cuando las sombras (personajes) de *El drama del palacio deshabitado* cobran vida en el escenario, sus palabras se ahuecan como si fuesen el recuerdo de palabras nunca dichas: “Hablan sin gestos, como ventrílocuos, pero sacando la voz de otro sitio que no es el vientre, de su sombra — de eso que yo llamo su sombra”.⁶⁹ En la sombra está la voz del yo ausente, como en *Los sonámbulos*, donde las voces de los personajes son la encarnación subversiva de la voz (de la imaginación) largo tiempo reprimida. Entre las voces que son producto del guión, se encuentran intercaladas otras voces imaginarias — “palabras supuestas” —, que son las que dan fe de esa dimensión oculta en la que se desarrolla el peligroso (por lo incontrolable) macrodrama:

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... [...] Como intercalación a sus palabras, hay otras palabras supuestas, que escuchan atentamente moviendo los labios, y con movimientos fibrilares en todo el rostro...⁷⁰

De igual manera, el oscuro (parcial o total) sirve en *La utopía* de 1909 para señalar ese doble fondo del drama que sugiere, a primera vista, el “interior” y el “exterior” de la tienda, como símbolo del mundo interior del ideal utópico y el mundo exterior del materialismo burgués, pero que, en realidad, constituyen la superficie del micro-drama y el fondo del macro-drama. De ahí que entre Alberto (que sueña con la utopía social y personal) y Dorestes (que ha traicionado su sueño utópico) se establezca un diálogo en el que éste último personaje, por su claudicación, es incapaz de comprender ese *double entendre* del drama del drama:

⁶⁹ *El drama del palacio deshabitado*, op cit., primera acotación. Aunque sólo sea de paso, conviene resaltar la coincidencia (?) del personaje en sombra (o personalizado en “la sombra”) en el teatro ramoniano con el concepto de “Shadow” de Carl G. Jung (*Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing, 1964) como proyección del inconsciente y como almacén onírico-imaginativo: “the building which represents the still unperceived scope of the dreamer’s personality” (176).

⁷⁰ *Los sonámbulos*, op. cit., primera acotación. La referencia al naciente cine mudo parece obvia.

ALBERTO — No te burles, has entrado en pleno drama.

DORESTES — ¿Drama?... ¿Desgracias de familia?...

ALBERTO — No.

DORESTES — ¿Entonces? [...]

ALBERTO — ¡Son tantas cosas!... Ya te he dicho que has entrado aquí en pleno drama...

DORESTES — Me vas preocupando, ¿dónde está el drama?

ALBERTO — Tu no lo ves, eres visita en este ambiente... [...] Eres aquí un transeúnte, vives aún de la luz que has traído de la calle, del oropel que has traído de tu estudio, de la jovialidad de tu vida.

DORESTES — Sí. Yo no sé entenderte, si no te explicas más.

ALBERTO — Por desgracia, lo más dramático de mi vida, es que es una vida sin drama... Mi drama es el drama de no tener drama... Si viniera el drama traería la solución... Lo deseo... ⁷¹

Dorestes, como muchos lectores, ha sido educado en esa escuela pragmático-realista de la vida que sólo es capaz de concebir el vacío como “nada”, y no como ausencia de algo. La tienda, como cueva o caja oscura del ideal de Alberto, proyecta esa realidad de la “inexperiencia” ramoniana (lo no experimentado físicamente) como anhelo de plenitud existencial situada más allá de lo fenomenológico. De ahí que, cuando entran los dos personajes emblemáticos de la claudicación del ideal ante el materialismo (“El Cura”, como representante de la Iglesia, y “El señor obeso” como representante del capitalismo burgués), Alberto enciende la luz como señal de partición o frontera entre el exterior luminoso de la realidad burguesa (el micro-drama) y el interior oscuro de la conciencia utópica (el macro-drama).

El cura que entra para comprar un lujoso y ostentoso “San Pascual por encargo de la Señora Marquesa de Allende, de quien soy el capellán” irrumpe en (e interrumpe) el macro-drama, que es el que desarrollan Alberto y Dorestes en la oscuridad de la sala:

⁷¹ *La utopía* (1909), op. cit., 29.

Alberto — (Enciende y mira aterrizado a Dorestes cuya presencia ha olvidado al encender movido por el hábito servicialísimo de tendero). [Al cura] Usted dirá.⁷²

Y nuevamente, cuando el que interrumpe el macro-drama es “El señor obeso” que ha venido a comprar dos sagrados corazones bien “alhajados” —A la Virgen un collar de perlas falsas de muchas vueltas y un corazón de pedrería, y a Jesús, en lugar de esa aureola, comprele otra más vistosa, las dos cosas en *Los cien mil brillantes*” — Alberto vuelve a encender esa luz del micro-drama que le horroriza:

Alberto — (Encendiendo la luz otra vez y volviendo a mirar horrorizado a Orestes). En el escaparate tengo dos que le gustarán.⁷³

El topo en el laberinto: la sedición imaginaria.

En el silencio y la obscuridad de la “inexperiencia” dramática se da la implosión de “el drama del drama”, o macro-drama, que se expande como ondas concéntricas de infinitas posibilidades semiológicas, y que mantienen con el círculo central, o micro-drama, sólo una relación germinal y asociativa. Por eso nos advierte Ramón desde el “Prólogo” de *El laberinto* que sus comentarios, didascalias y acotaciones son “ampliaciones” del propio drama, resultado de la *circunferencialidad* (o potencial imaginativo) de su teatro:

En estas ampliaciones más sin objeción en sí, adquiero el máximum circunferencial, un fenómeno bien sencillo y bien bueno — como el de la onda circular que se forma en los lagos si se continuase blanda y suavemente, en una serenidad sin orillas...

Siento así una desmedida sensación pulmonar. Es mi silueta que se desarrolla en movimiento hacia los horizontes, hacia los confines. Es que no soy convencional, que carezco de estética y de sentido común y esto me hace pasar a través y pesar menos y apaisarme y no romper este movimiento continuo.

⁷² *La utopía* (1909), op. cit., 32

⁷³ *La utopía* (1909), op. cit., 39.

Sin duda, Ramón no es “convencional”, y si algo falta en sus dramas es precisamente una “estética” basada en el “sentido común” del buen burgués. Como observa la profesora Marta Palenque, desde la perspectiva de ese teatro convencional, “las largas acotaciones o fragmentos narrativos son un lastre: hay muchos párrafos descriptivos y reflexivos, pero poca acción”.⁷⁴ No obstante, como esta sagaz estudiosa advierte, esto se debe a que “Ramón quería un teatro que crease inquietud, que problematizase la vida del hombre, tratando de devolverle, así, a un estado más puro y virgen”⁷⁵ — y esto significaba, entre otras cosas, hacer del drama un revulsivo, *épater le burgeoise*, desorientarle, situarle en el laberinto del metadrama:

A un laberinto sólo se viene por una cosa así... Siempre que he sentido necesidad de escaparme á la vida, de cambiar definitivamente he pensado en un laberinto... Sólo por las veredas de un laberinto se puede ir al final de la vida ó al ideal...⁷⁶

Sin duda, tal planteamiento no se corresponde en absoluto con esa “estética del sentido común” a la que se había acostumbrado el lector/espectador de principios de siglo.⁷⁷ Por ello no sorprende la reacción de extrañeza que siempre ha suscitado la tendencia a la intrusión autorial en el drama ramoniano. Obviamente, al explicitarse como sujeto agente o testigo presencial, la realidad del poeta o narrador-autor puede formar parte del mundo de ficción sin que ello ponga en peligro la integridad de ambos mundos. Sin embargo ¿cómo hacer esto en el teatro sin rebasar ese espacio inviolable, constitutivo de la suspensión voluntaria del descreer (frontera entre ficción y realidad), que separa el escenario y el patio de butacas y asegura al espectador que,

⁷⁴ *El teatro de Gómez de la Serna*, op. cit., 44.

⁷⁵ *idem*, 46-47.

⁷⁶ *El laberinto*, op. cit., 63.

⁷⁷ Mientras el joven Ramón problematiza su “nueva literatura”, de la pluma de sus mayores nacen obras muy distintas, como las de Arniches: *Las estrellas* (1904), *La señorita de Trévez* (1916); ¡*Qué viene mi marido!* (1918), *La flor del barrio* (1919), *Es mi hombre* (1921); Benavente: *La noche del sábado* (1903), *Rosas de otoño*, *Los malecheros del bien* y *Los intereses creados* (1907), *La malquerida* (1913), *Campo de armiño*; Grau: *El señor de Pigmalión* (1921); Marquina: *Las hijas del Cid* (1918); Marquina: *Doña María la Brava* (1909) y *En Flandes se ha puesto el sol* (1910); Unamuno: *Fedra* (1910), *Soledad* (1921), etc. Caso aparte, y de particular coincidencia conceptual con el drama ramoniano, es la obra dramática de Valle: véase la nota 91.

pase lo que pase en escena, él estará siempre a salvo? Una posible salida —al menos en el ámbito de la literatura dramática— pudiera ser utilizar el prólogo como puente, como en *La utopía* de 1909, donde Ramón advierte al lector/espectador que el verdadero drama está más allá de lo que puedan ver en escena:

Dispensen. Es sólo un momento.

Les voy a decir que sigo inquieto después de haber visto desenlazarse aquello,

¡Si vieran como era de sórdido, de renunciador y de pantanoso aquel ambiente, ustedes no se explicarían, como yo, esa resolución violenta que llega a poder con él!

Por esto siento que no van a ver el personaje capital, el traidor, el canalla del drama. Por que ¿saben lo que es, lo trágico abúlico, lo trágico mediocre, lo trágico cretino, lóbrego, lo trágico inexpresso, nublado, ajeno a las palabras y a las violencias, lo trágico que no es trágico, y que sin embargo es trágico? [...]

¡Si vieran!

Pero no tengo derecho a intervenir en el drama.⁷⁸

Efectivamente, “¡Si vieran!...” Ya en su primer drama, *Desolación*, Ramón incitaba al lector/espectador a “ver” en clave pantomímica la muerte de un personaje que nunca aparece en escena.⁷⁹ Pero el autor — con razón

⁷⁸ “PROLOGO” a *La utopía*, de 1909, op. cit.

⁷⁹ Se trata de una variante de “el drama dentro del drama”, pero en clave de pantomima. La pantomima será un subgénero dramático que Ramón cultiva con gran acierto. Véase, por ejemplo, el estudio de Marta Palenque, “El Nuevo Amor’: Una Pantomima de Ramón Gómez de la Serna”, *Anuario de Mediodía*, n°2 (1992), 64-70. El texto en *Desolación* (op. cit., 290-291) dice así:

Es ya de noche; esa noche precipitada del invierno que todo lo entenebrece a las seis y media de la tarde. [...] Las dos mujeres, pegadas a los cristales, observan el balcón de enfrente).

Solita — Mira... Abren... ¿Por qué abrirán el balcón?

Dory — Es el del gabinete que da a su alcoba.

Solita — ¿Y por qué lo abren?

Dory — Porque los pulmoníacos infectan el aire... (Como celosa, contrariada).

¡Por qué habrá tanta gente! (Silencio). El médico se despide.

Solita — ¿Cuál de ellos es el médico?

Dory — El del gabán azul... Aquel de la calva. ¡Oh las distancias! ¡No veo bien sus gestos!... Leería en ellos el diagnóstico... [...] Su hermana arregla el gabinete abierto. No veo sus gestos tampoco... ¡me lo dirían todo!

— parece no estar del todo convencido de la capacidad imaginativa de su público, y decide situarse él mismo en la escena de “su” teatro:

En “nuestro teatro”, en ese teatro que nuestra credulidad ha inventado y que guardamos en espacios disimulados, con el público y los espectadores también nuestros, todo encerrado con la misma llave, es donde proyectamos esas obras que escribimos en los mejores días.⁸⁰

Es ésta una manera de poder ejercer mejor su “instrucción” dramática sobre el lector, pero también es una manera (o razón) de ser del dramaturgo:

No sabe uno irse de este mundo sin decir “a la derecha del espectador”, “al fondo una puerta”. La descripción, todo toma en el teatro verdadero aspecto de creación.

Se manda a los personajes, se dice “¡Si esto estuviese escrito en una comedia!”, se admira uno a sí mismo al hacer que un personaje se admire de lo que ha dicho el otro, se hace un mundo ficticio, equivocado y de uno. Por eso todos los que rezuman fracaso están llenos de dramas y comedias. Son los papeles con que abrigan su miseria.⁸¹

Frente a la percepción realista-burguesa de que el drama es un producto que el lector/espectador puede adquirir “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”, Ramón nos recuerda que el drama es, siempre, una vivencia personal.⁸²

⁸⁰ En la “Advertencia” a *Beatriz*, en sus *Obras Completas*, op cit. 355.

⁸¹ Idem, 356.

⁸² *Automoribundia*, op. cit., 34. Recuérdese la advertencia de Alfredo Martínez Expósito (en “Ramón y el drama breve”, op. cit.) que para apreciar el drama ramoniano “se hace preciso comprender que el concepto iconoclasta de este teatro no responde a un deseo arbitrario de simple ruptura formal, sino a algo más profundo y por lo mismo más inasible: a la inaplazable necesidad de participar del drama formando parte del drama, es decir, a instalarse ante el misterio de la creación con la conciencia limpia de saberse partícipe de algo completamente nuevo e irrepetible”.

Por eso, cuando escribe su *Cuento de Calleja* — que en un principio dedica “al niño que hay en mí y que en los paseos se me escapa a jugar con sus amigos y les gana al marro o al paso y les hace trampa al darles china y se rompe los pantalones siempre” — el “Prólogo” está puesto en boca de ese niño que es, naturalmente, el propio autor:

Soy un niño de diez años... Llevo traje de marinero... En mi gorra pone en versales de oro “Pinta”... y los pantalones bombachos me aprietan sobre la rodilla porque el maldito elástico es estrecho...

Y yo que soy así, cuando supe que el señor Benavente pensó en un teatro para los niños, planeé este drama.⁸³

Pero no nos equivoquemos. El papel del autor como “personaje” dramático no se refiere únicamente a lo que de biográfico pudiera contener, sino más bien a su carácter de experiencia íntima — la del lector/espectador y, por supuesto, también la del autor.⁸⁴

A este respecto, más allá de una función referencial, metalingüística o perlocutoria, las acotaciones ejercen una función propedéutica en el metadrama. Así, cuando leemos en la primera acotación de la primera escena de *Cuento de Calleja*,

(Tite es una niña encantadora, una de esas cosas que hace Syms en el *New York Herald* a punta de lápiz en líneas imposibles. En casa de Franzen o de Kaulak quizás, hay algo parecido. Tiene una expresión que sueña sin que se note cual sea su sueño porque se ve a través de su belleza que es un sueño por sí, y confunde y extasía).⁸⁵

Ramón no pretende dar información sobre Tite como personaje del micro-drama (referencial), ni tampoco se nos ofrece como explicación del sentido de unos signos incomprensibles (metalingüística), ni como intención,

⁸³ *Cuento de Calleja*, en *Prometeo*, n.º 11 (1909), 33-64.

⁸⁴ En este sentido, lo que hemos dicho anteriormente sobre el papel del lector/espectador es igualmente aplicable al autor, pues entre ambos anda el drama.

⁸⁵ *Cuento de Calleja*, op. cit., 37.

inferencia o mandato (perlocutoria); sino que, asume una función claramente emotiva, al definir la relación entre el mensaje y el emisor, a la vez que ejerce o potencia una función cognoscitiva al incitar al lector/espectador o receptor a definir su propia relación con el mensaje, siendo ésta última función lo que propicia el macro-drama. Tite no sólo sueña, sino que ella misma es un sueño (el del autor), de la misma manera que Niní es el sueño (pantomímico) de Raimundo (trasunto del sueño del lector/espectador). De ahí que cuando “LA MADRE” asoma tras las cortinas, el sueño que Raimundo protagoniza se desvanece, y por un momento, hasta él mismo parece desvanecerse en la confusión o confluencia de dos realidades paralelas:

Raimundo se hace más pálido, parece como si fuera a empastelarse su cara, como si fuera a borrarse en tanta blancura, coincida. No tiene justificación porque su verdad apenas es una verdad y un rasgo de soñador es poca e inexpresable razón.⁸⁶

Es por esta razón, también, que Ramón advierte en su epílogo, “Opiniones de los niños”, que el drama *Cuento de Calleja* es una versión de sí mismo, el resultado de la confabulación imaginativa de anteriores lectores/espectadores de este mismo drama:

El autor ha consultado en las primicias de su gestación, correcciones y culminancias del original, que establecían diferencias entre lo que él les contó y lo que iba escribiendo, no queriendo hacerlas definitivas sin tener su visto bueno. De estas consultas y del efecto de la lectura del original ya en limpio, contienen las apreciaciones de los niños estas críticas trascendentales, pintorescas y auténticas que cada uno ha ido improvisando frente al auto, sin que le llevara la mano el papá.⁸⁷

El drama original — micro-drama — que Ramón lee y/o representa ante los niños engendra el drama imaginario — macro-drama — que es *Cuento de Calleja* y que, a su vez, servirá como micro-drama para catapultar a venideros lectores/espectadores hacia otros macro-dramas. Y a este respecto, es

⁸⁶ *Cuento de Calleja*, acotación a la escena VI, op. cit., 57.

⁸⁷ *Cuento de Calleja*, op. cit., 60.

sumamente significativo que sean niños precisamente los que elaboran (i.e., imaginan) el macro-drama. La imaginación infantil es, para Ramón, el elemento redentor del futuro teatro; por eso nos dice en su dedicatoria de *Cuento de Calleja* que, si no somos como niños, no entraremos en el reino imaginario del drama:

A LOS MAYORES:

Si no os hacéis muy niños y muy efusivos y muy ingenuos, si no os ablucionáis y no arrojais 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 insignias, no leáis este drama, por la memoria de mi madre (q.e.p.d.) os lo pido. Lo contaminaréis.⁸⁸

La “imposibilidad” del ideal: de la teoría a la práctica.

El salto de la teoría a la práctica de los presupuestos teatrales ramonianos necesita, obviamente, de la complicidad activa del lector/espectador, pero ¿qué ocurre cuando se niega esa complicidad? El resultado, natural e ilógicamente, es que fracasa la pieza dramática y, ¿no el lector/espectador? En el teatro comercial o “teatro de cartelera”, como lo llama Ramón, se ha convertido en “Gran Almacén Universal, pronto a darnos de todo con sólo presentar un cheque en tres actos”, y, coherentemente, el espectador-cliente siempre tiene la razón. Falta de acción, atomización anecdótica, situaciones y personajes inverosímiles, ambientación imposible, el ritmo narrativo, las sugerencias sensoriales, las metáforas o los valores expresivos encerrados en las acotaciones, didascalias, y otras intrusiones/digresiones autoriales, son sólo algunos de los reparos escénicos más frecuentes. Pero Ramón es consciente de que su teatro está enfocado *sub specie theatri* — ¿cómo, si no de esta manera, sería posible concebir el teatro ramoniano como rechazo a los límites y condicionamientos (conceptuales y estructurales) del teatro al

⁸⁸ *Cuento de Calleja*, op. cit., 3.

uso?⁸⁹ Por eso, ya desde un principio, Ramón introduce en el micro-drama a uno de sus principales agentes escénicos: la voz anónima personificada o “personajizada”.

Ya en 1909, en *El drama del palacio deshabitado*, aparece “EL HOMBRE ANONIMO”, cuya designación formal en el reparto es la de “introductor” — y nunca mejor dicho, pues introduce o conduce al lector/espectador hacia dentro del macro-drama. Este “personaje” está encargado de establecer las pautas cognoscitivas del mundo de ficción dramática, e iniciar al lector/espectador en la construcción imaginaria del macro-drama:

Observad bien esto: “son los habitantes del palacio deshabitado”. No los veréis bien si no os sometéis bajo mi indicación a actuar como *mediums* en estas carnestolendas macabras. Todo ocurre en una atmósfera de sueño, de cámara obscura... [...] ¿Quién sabe qué muebles o qué rincones no han habilitado para guarecerse?... Son sombras (añoranzas carnales) que aluden a los más instintivos y obligan violentamente a sentir.⁹⁰

Estamos, pues, ante un mundo increado (vacío, “deshabitado”), que es el escenario físico del teatro, ante el cual se situará lector/espectador — debidamente preparado — como principal artífice o *medium* de lo que allí ocurra. Tal aseveración pone de manifiesto, por un lado, que Ramón es consciente de la dificultad de la tarea que le impone a un lector/espectador acostumbrado a que le ocurra el drama, como a quien le ocurre cualquier otro accidente; y por otro lado, también pareciera evidenciar su natural deseo de instruirle y guiarle — “bajo mi indicación” — para que ese macro-drama imaginario pueda darse como espectáculo. Por esta razón, parece evidente que, pese a un incisivo planteamiento de ruptura y novación dramática, nuestro autor no pretende desentenderse por completo del teatro comercial — cosa, por otro lado, evidente a raíz de sus intentos fallidos con los estrenos de *Los medios seres* (1929) y *Escaleras* (1935), casi treinta años más tarde.⁹¹

⁸⁹ En esto, como ya hemos dicho, Ramón coincide con Valle en “una concepción revolucionaria de la literatura, superadora de géneros y plasmada en una síntesis, que traslada la obra a un terreno nuevo” (Luís Iglesias Feijoo, op cit, 310). No obstante, Ramón no concibe la revolución teatral fuera del teatro, sino dentro, en lo más profundo de su ser escénico, y por eso trata de adecuar sus planteamientos a la experiencia del teatro como espectáculo.

⁹⁰ *El drama del palacio deshabitado*, “Introducción”, op. cit.

⁹¹ Véanse a este respecto los ya citados estudios de A. Martínez Expósito, A. Muñoz-Alonso López y Marta Palenque.

Por consiguiente, las acotaciones que salpican el micro-drama por todas partes no son parte del “problema” de representabilidad escénica, sino todo lo contrario: una solución. Lógicamente, para el que “lee” el drama ramoniano, las acotaciones acusan una manifiesta intencionalidad “narrativa” — ¿acaso no es literatura? —, pero para el que “ve” ese drama, las acotaciones son el principal soporte de la “visión” (imaginada) del macro-drama. Así pues, las acotaciones, comentarios y demás intrusiones autoriales constituyen el andamiaje necesario — indispensable — para la construcción imaginaria de “el drama del drama” o macro-drama. Por eso nos dice “El hombre anónimo” al final de su introducción:

Hasta luego, camaradas: mi antifaz me permite quedarme en todos vosotros, como vosotros mismos, y en la hora de los comentarios reapareceré.⁹²

Y efectivamente, como Virgilio del lector/espectador, “El hombre anónimo” reaparece en el anonimato de las acotaciones. Así, la presentación metafórica de Gloria la profesora, la descripción pantomímica de la entrada del Bufón y los Marqueses, las reflexiones eróticas ante las apariciones de Sara y Leticia, la sugerencia del jardín otoñal situado fuera de escena, etc., son manifestaciones de ese anónimo *alter ego* del autor que actúa como apuntador imaginario del macro-drama.⁹³

En este sentido, me parecen acertadas las palabras de Muñoz-Alonso López cuando dice: “No es del todo cierto el desapego del autor por la técnica de construcción escénica”, aunque no estimo igualmente afortunadas sus razones: “Una prueba de que no desecho la viabilidad de poder representar cualquier de sus dramas es el recurso de situar fuera de escena aquellas situaciones que, o bien implicarían complicados problemas de escenificación o

⁹² *idem.*

⁹³ Ese supuesto “ritmo narrativo” que imprimen las sugerencias sensoriales, las metáforas o los valores expresivos encerrados en las acotaciones, y que la crítica ha resaltado reiteradamente como óbice para su puesta en escena, es precisamente lo nuevo y meritorio de la fórmula dramática ramoniana. A este respecto, el grupo de teatro TEA de la Universidad de La Coruña, que yo mismo dirijo, estrenó *El drama del palacio deshabitado* en el Teatro Colón de La Coruña, el 24 de febrero de 1995. El “problema” de las acotaciones se resolvió fácilmente al tener en cuenta la advertencia de “El hombre anónimo”, y haciéndole reaparecer — desde la concha del apuntador, mientras se congelaba la escena — en el momento oportuno.

perderían fuerza dramática de cara al espectador”.⁹⁴ Como ya hemos apuntado, el teatro ramoniano no puede medirse con el mismo sistema de pesas y medidas del teatro realista; y sólo desde la perspectiva de este teatro podría hablarse de “complicados problemas de escenificación”. Todo lo que en el drama ramoniano ocurre fuera de escena está pensado así, no para escurrir el bulto de unas dificultades, sino todo lo contrario: para potenciar la escena con la riqueza tramoyista de la imaginación. Esa es la única manera de provocar el macro-drama: incitar al lector/espectador a imaginar su propio drama, situándolo en la inexperiencia, en lo increado, más allá del artificio verista de lo explícito.⁹⁵

De igual modo, ante la supuesta despreocupación ramoniana por la caracterización y el desarrollo anecdótico del drama — síntomas aparentes de un desinterés por llevar la teoría a la práctica — hay que recordar nuevamente que la anécdota y la caracterización (situación y desarrollo psicológico del personaje) no son consideraciones importantes en el drama ramoniano. Nuestro autor no pretende verter nuevos vinos en viejos odres. La anécdota es tan sólo un pretexto circunstancial, siendo dicha circunstancia (“momento central del drama”, lo llama Ramón) el verdadero eje argumental de la pieza.⁹⁶ Consecuentemente, los “personajes” (auténticos *dramatis personae*) asumen su verdadero significado etimológico como máscaras: es decir, no como imitación de “personas” de carne y hueso, sino como metáforas de una

⁹⁴ *Ramón y el teatro*, op. cit., 168. A este respecto, Moñoz-Alonso añade: “Es interesante comprobar cómo en las cuatro primeras obras, el autor especifica la división en escenas, como si tuviera especial interés en cuidar aspectos concretos que ayudarían a una posible puesta en escena” (página 167).

⁹⁵ Recordemos una vez más la advertencia de Ramón respecto a la superioridad de lo implícito-imaginativo sobre lo explícito-real en la construcción escénica: “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” (véase la nota 67). Según Ramón, esto se debe a que “la verdad integra está más, orientándose hacia la vida intrauterina que hacia las senilidades del después... [...] Hay que llevarlo todo a la incipiencia, porque en la incipiencia de todo está el valor suave de las cosas, el valor climatérico y sabio, todas pasadas y atemperadas por algo como el sueño físico nocturnal...” (“Depuración preliminar”, en *El teatro en soledad. Prometeo*, 36-37, 1912).

⁹⁶ Recuérdese la ya citada “Advertencia” en *Beatriz*, cuando el autor explica: “En casi todos estos dramas intento pintar a una figura puesta en cierto momento de la obra en ciertas circunstancias emocionantes y con cierta originalidad. Hay un momento en estas obras, que no es precisamente el del desenlace, que es el que más me ha atraído al componer toda la obra teatral. Con que se encuentre destacado y visible ese momento en la visión que todos tengan de estos dramas, yo espero cierta condescendencia en el lector”.

circunstancia. Coherente con esos primeros momentos de militancia anarco-marxista del joven Ramón, y desde una perspectiva filosófico-vital decididamente atea, el individuo — o la individualidad, eje fundamental de una sociedad cristiano-capitalista — no tiene una importancia intrínseca, sino extrínseca, genérica o ejemplar, y casi siempre circunstancial.⁹⁷

Por esta razón, en aquellos dramas como *Desolación*, *Beatriz*, la *Utopía* de 1909, o *El lunático*, entre otros, donde algunos críticos han visto un personaje central que mueve el drama, el verdadero protagonista sigue siendo “el momento central”: la presencia de la muerte, la pasión erótica, la frustración del ideal, la insatisfacción amorosa, etc. Y similarmente, en aquellas obras como *El drama del palacio deshabitado*, *El laberinto*, *La utopía* de 1911, *Los unánimes*, o *El teatro en soledad*, donde se ha pretendido ver un personaje colectivo, el protagonista vuelve a ser una situación o momento en la vida de todos — y de nadie en particular — que define la condición existencial del ser humano. De ahí que *Desolación* esté dedicada a unos “bellos ojos negros”,⁹⁸ y el *Cuento de Calleja* “al niño que hay en mí,” remedo “de la niña con tirabuzones” que lleva dentro su amada Colombine, siendo “lo trágico... el personaje capital, el traidor, el canalla del drama,” en *La utopía* de 1909,⁹⁹ mientras que en *Beatriz* es lo “infantil, impuber”¹⁰⁰ de la mujer. De igual manera *Los sonámbulos* se identifica como “un teatro de colocación,”¹⁰¹ mientras que *Siempre viva* es el drama del amor imposible de los *ausentes*: “ELLA... La muerta” y “EL... Quien no se sabe,”¹⁰² y *La utopía* de 1911 surge como el eco de “la exaltación progresiva y viviscente de una palabra tan llena de vértigo” a la que dan vida personajes tan despersonalizados como “La incógnita”, “La preñada”, “La chata”, “La vieja barbilluda”, “El de la corbata roja”, “El peludo”, “El de la cicatriz”, “El implacable”,

⁹⁷ Este es un planteamiento filosófico-vital y socio-político característico de esa primera etapa vanguardista de un Ramón “incendiario y dinamitero” que, a partir de los años ‘20, y particularmente en su novelística, daría paso a otra etapa marcada primero por una profunda inquietud existencial que, ya en las postrimerías de su vida, cerraría el círculo del regreso a la fe católica. Véase, como ejemplo de esa segunda etapa mi libro sobre *El erotismo en la novelística ramoniana*. Madrid: Fundamentos, 1988.

⁹⁸ “Dedicatoria”, en *Desolación*, op. cit.

⁹⁹ “Prólogo” a *La utopía* de 1909, op. cit.

¹⁰⁰ Primera acotación, *Beatriz*, op. cit.

¹⁰¹ “Epílogo por *Tristán*” en *Los sonámbulos*, op. cit.

¹⁰² *Siempre viva*, op. cit. Así consta en el reparto de personajes, que se divide en “Ausentes” y “Presentes”.

etc.¹⁰³ Aunque la lista de títulos y “personajes” podría extenderse, cabe destacar a modo de resumen cómo en *El laberinto*, por ejemplo, el llanto que se sitúa fuera de escena es el común denominador del sufrimiento humano:

“(Se sigue escuchando llorar... Arredran esas lágrimas porque así sin ver quien llora se hace el *llanto*, el de todas las muchedumbres, y el de todos los dolores... Arredra).”¹⁰⁴

Ramón es consciente — como ya lo fuera Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, respecto a la evolución del teatro griego desde lo dionisíaco a lo apolíneo — que el teatro realista burgués practicado por Benavente y los Alvarez Quintero ha supeditado lo obvio a lo inteligible, el cuerpo a la idea, el gesto a la palabra. Y de igual manera es consciente nuestro autor que la *mímesis* del realismo burgués (como realidad pre-existente) está atenazada por el *logos* de unos presupuestos filosófico-vitales que, en absoluto, se corresponden con la circunstancia histórico-social o existencial del nuevo siglo. El teatro finisecular, fiel a su función ético-estética como instrumento del poder de una burguesía eminentemente conservadora, estructura la realidad escénica en torno a unos conceptos rígidos y autoritarios que constituyen el claro-oscuro de una dualidad hueca y perversa:

El teatro o es un efecto ditirámico de luz y de timbalería ansioso de imponer un ideal que resulta siempre condicionado, padrastrado y sañado, por como se excede y hace autoritaria e indefinida su amabilidad; o es un efecto de sombra, adverso, en el que hasta la muerte es inconcebible; un efecto de sordidez, premeditado, duro como un asesinato, con todas las agravantes, incluso la de nocturnidad y despoblado, por como en el escenario todos los actores y hasta el espectador quedan cogidos por una fatalidad imperturbable, amplia como la tierra y hasta ayudada de Dios, que todo lo tiene bien dispuesto para dar su golpe falso, en falso, todo insuflado de traidor.¹⁰⁵

¹⁰³ Reparto de personajes. *La utopía*, de 1911, op. cit., 5

¹⁰⁴ *El laberinto*, op. cit., 69. Y es de notar que ese llanto pertenece a “La voz anónima (una voz de demasiadas mujeres, por como no determina una sola)” (69).

¹⁰⁵ “Prólogo a *La utopía*, de 1911, op. cit.

Visto desde esta perspectiva, la “verosimilitud” constituye el gran fraude del teatro realista. Pretende “dar la sensación” y escatima la experiencia. Por eso opina Ramón que “el origen de estas aberraciones está en los escritores dramáticos que en vez de tener su teatro *extendido* hacia fuera de sí mismos [hacia el macro-drama], de un modo irreprimible y vasto, tienen su teatro infundido, sometido [hacia el micro-drama]...”¹⁰⁶ Consecuentemente, más que escribir un drama, hay que verlo, vivirlo imaginariamente: “Hay que darse cuenta de que el autor dramático sin el vigor providencial que puede tener el hombre en la videncia, más que en la lógica, o en la ética, o en la religión, no es nada.”¹⁰⁷ De ahí que a estos “autores sacerdotales” se les escape continuamente la impronta o “inexperiencia” de “el drama del drama”: “Les pierde su deseo de adquisición del drama más que la visión del drama”, pues, al fin y al cabo,

Todo lo que justifique el teatro no puede ser más que esa afirmación providencial, de algo accidental y craso, la confirmación de un acontecimiento, casi de consuno advenedizo y remontante, visto en medio de mucho más espacio que el que pudo dominar el mismo drama, demasiado sobre sí, demasiado perturbado y demasiado de espaldas a él y lejos de su alcance.¹⁰⁸

El lector/espectador del teatro realista-burgués está convencido de ver en su teatro las cosas como son y, en sus momentos de mayor inquietud crítica, incluso puede llegar a plantearse un por qué. Pero ese “enfant terrible” de los primeros momentos de vanguardia que es Ramón, y muy por el contrario de sus coetáneos, acude al teatro para ver las cosas como pudieran ser, y en los momentos de mayor desazón se pregunta por qué no. “El teatro debe hacer más ingente al hombre, representarle bien sólo con su palabra y su hecho, en medio de algo mudo, neutral, inmenso...”¹⁰⁹

El teatro ramoniano, tal como venimos representándolo críticamente, no es ese “teatro muerto”, “teatro para enterrar”, “teatro en soledad” o “teatro para leer” del que se ha hablado tantas veces. Ni tampoco es ese “teatro de lo

¹⁰⁶ Loc. cit.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem

imposible” del que hablan los que primero se acercan a el, deslumbrados por su novedad dramática, y luego se encuentran mirándole a contraluz de sus propias proyecciones dramáticas. Muy por el contrario, el teatro ramoniano es un teatro de posibilidades, de realidades embrionarias, ahistóricas, verdaderos sueños de la razón que, a través de esa membrana semipermeable de la imaginación, nos hacen asequible ese mundo mágico y misterioso de nuestra propia humanidad. Por esta razón, mucho queda por decir de él — tanto como pueda quedar en reservas insospechadas de mundos inéditos, latente y expectante, con la vista puesta en lo incipiente de ese nuevo día que es albor del gran Oriente de la imaginación: “El Oriente es una reserva del espacio, para Dios, para el sueño y para el misterio”.¹¹⁰ Y desde esta posición — o más bien disposición, por lo que en ella hay de tolerancia, solidaridad y compromiso participativo con lo nuevo y diferente —, cada vez son más los lectores/espectadores que participan en el macro-drama ramoniano, y el reconocimiento de su importancia y significación histórico-literaria en esos primeros momentos de vanguardia va haciéndose cada vez más tangible y contundente. Sólo cabe esperar que este trabajo pueda colaborar hacia ese fin.

Producción dramática de Ramón Gómez de la Serna

Desolación. “Drama en un acto”, en *Ateneo*, tomo 8, vol. 2 (1909), 283-298.

La utopía. “Drama en dos actos”, (primera versión), en *Prometeo*, n.º 8 (1909), 17-48. Separata con portada de Julio Antonio: Madrid: Imprenta Aurora, 1909 .

Beatriz. *Evocación mística en un acto*, en *Prometeo*, n.º.10 (1909),1-31. Separata con portada de Julio Antonio: Madrid: Imprenta Aurora, 1909.

Cuento de Calleja. “Drama para los niños”, en *Prometeo*, n.º. 11 (1909), 33-64. Separata con portada de Julio Antonio: Madrid: Imprenta Aurora, 1909.

El drama del palacio deshabitado, en *Prometeo*, n.º. 12 (1909), 33-72. Separata con portada de Julio Antonio: Madrid: Imprenta Aurora, 1909.

El laberinto. “Drama”, en *Prometeo*, n.º. 15 (1910), 49-80. Separata con portada de Bartolozzi: Madrid: Imprenta Aurora, 1910.

¹¹⁰ *Los sonámbulos*, “Epílogo por *Tristán*”, página 26.

La bailarina. “Pantomima en un acto y dos cuadros”, en *Prometeo*, n.º 24 (1910), 981-1002. Separata con portada de Bartolozzi: Madrid: Imprenta Aurora, 1910.

Los sonámbulos. “Comedia en un acto (Segunda parte de la TRILOGIA MAXIMA de la que el DRAMA DEL PALACIO DESHABITADO, editado ya, es la primera)”, en *Prometeo*, n.º 25 (1911), sin paginar.

Siempre viva. “Drama en dos actos”, en *Prometeo*, n.º 28 (1911), 353-387.

La utopía. “Drama en un acto” (segunda versión), en *Prometeo*, n.º 29 (1911), sin paginar.

Accesos del silencio. (“Tres pantomimas originales de TRISTAN”: *Las rosas rojas*, *El nuevo amor*, y *Los dos espejos*), en *Prometeo*, n.º 29 (1911), 421-453.

Las danzas de la pasión. (Pantomima), en *Prometeo*, n.º 30 (1911), sin paginar.

El garrotín. (Pantomima), en *Prometeo*, n.º 30 (1911), sin paginar.

La casa nueva. “Drama en tres actos”, en *Prometeo*, n.º 30 y 31 (1911), sin paginar.

Los unánimes. “Drama en un acto”, en *Prometeo*, n.º 32 (1911), sin paginar.

La danza de los apaches. (Incluye las pantomimas *La danza oriental* y *Los otros bailes*). *Prometeo*, n.º 32 (1911), sin paginar. *Tránsito*. “Drama en un acto”, en *Prometeo*, n.º 33 (1911), sin paginar.

Fiesta de dolores. (“Drama pantomímico y bailable para ilustrar con su representación la conferencia que sobre *La danza* pronunció su autor en el Palacio de Cristal durante una exposición de arte decorativo”). *Prometeo*, n.º 33 (1911), sin paginar.

Tránsito. (Pantomima), en *Prometeo*, n.º 33 (1911), sin paginar.

Moguer (el pueblo pantomímico), en *Prometeo*, n.º 33 (1911), sin paginar.

La corona de hierro. “Drama en tres actos”, en *Prometeo*, n.º 34 (1911), sin paginar.

El misterio de la encarnación (Pantomima), en *Prometeo*, n.º 35 (1911), sin paginar.

El teatro en soledad. “Drama en tres actos”, en *Prometeo*, n.º 36 y 37 (1912), sin paginar.

Alma. (Pantomima), en *Prometeo*, nº 37 (1912), sin paginar.

El lunático. “Drama en un acto”, en *Prometeo*, nº 38 (1912) sin paginar. Separata con portada de Bartolozzi: Madrid: Imprenta Aurora, 1912.

Los medios seres. “Comedia en tres actos”, en *Revista de Occidente*, tomo XXVI (1929), 83-394.

Escaleras. “Drama en tres actos”, en *Cruz y Raya*, n´26 (1935), 1-38.

Colecciones

Ex-votos. Madrid: Imprenta Aurora, 1912. Dramas: *Los sonámbulos*, *Siempreviva*, *La casa nueva*, *Los unánimes*, *Tránsito*, *Fiesta de dolores*, *La corona de hierro*, y *La Utopía*.

Tapices. Madrid: Imprenta Aurora, 1913. Pantomimas: *Accesos del silencio* (*Revelación*; *Las rosas rojas*; *El nuevo amor*; *Los dos espejos*), *Las danzas de pasión*, *El garrotín*, *La danza de los apaches*, *La danza oriental*, *Los otros bailes*, *Moguer*, *Alma*, *El misterio de la encarnación*, *Palabras en la rueca*, *Tristán*, y *Greguerías*.

El drama del palacio deshabitado. Madrid: Editorial América, 1926. Dramas: *El drama del palacio deshabitado*, *La utopía - segunda versión*, *Beatriz*, *La corona de hierro*, y *El lunático*.

Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna. Barcelona: AHR, 1956. Dramas: *La utopía*, *Beatriz*, *El drama del palacio deshabitado*, *La corona de hierro*, *El lunático*.

Bibliografía sobre el Teatro ramoniano.

- Adrio, Manuel. "Crítica al estreno de *La corona de hierro*". *ABC* (11 de junio, 1963).
- Alvarez, Julio. "Salvador Bacarisse y su ópera *Charlot*". *Alfoz*, nº 52 (1988).
- Anderson, Andrew A. "Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés: 1924-1936". *Insula*, nº 515 (noviembre, 1989), 23-25.
- Anónimo. "Información teatral. Sobre *Los medios seres*". *El Sol* (7 de diciembre, 1929).
- Armiño, Mauro. "Teatro de matadero". *El Sol* (10 de enero, 1929), 47.
- Aub, Max. "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo". *Papeles de Son Armadans*, XL (1966), 69-96.
- Baró Quesada, José. "Crítica al estreno de *Escaleras de Gómez de la Serna*". *ABC* (28 de julio, 1963).
- Berenguer, Angel. *El teatro en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bergamín, José. "¿Teatro en soledad?", recogido en *Automoribundia*. Madrid: Guadarrama, 1974; 780-782.
- Bonet, Juan Manuel. *Ramón en cuatro entregas*. Madrid: Museo Municipal, 1980.
- Calvo, L. "*Los medios seres*". *ABC* (8 de diciembre, 1929).
- Cortina, J.R. *Ensayos sobre el teatro moderno*. Madrid: Gredos, 1973.
- Davis, Barbara Sheklin. "El teatro surrealista español". *Revista Hispánica Moderna*, XXIII (1967), 310-329.
- Diego, Gerardo. *Lope y Ramón*. Madrid: Ed. Nacional, 1964.
- Díez-Canedo, Enrique. *Artículos de crítica teatral*. México: Mortiz, 1968.
- . "*Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna". *El Sol* (8 de diciembre, 1929).
- Doménech, Ricardo. *El teatro, hoy (doce crónicas)*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1966.
- . "Crítica al estreno de *La corona de hierro*". Primer Acto, nº 43 (1963).
- Dougherty, Dru. "Talia colvulsa: la crisis teatral de los años veinte". *Dos ensayos sobre el teatro español de los años veinte*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, 1984; 85-155.

- Fernández-Cid, Antonio. “*Charlot*, en ópera de Gomez de la Serna y Bacarisse”. *ABC* (7 de octubre, 1988).
- Florez, Rafael. “Crónica de una batalla anunciada (El estreno de *Los medios seres*)”. *El Público* (Cuadernos de *El Público*, nº 33). Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- . *Ramón de Ramones*, Madrid: Bitácora, 1988.
- Franco, Enrique. “La ópera *Charlot* tras medio siglo”. *El país* (7 de octubre, 1988).
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la. Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936). Valladolid: Aceña Editorial, 1987.
- García Lorenzo, Luciano. *El teatro español de hoy*. Barcelona: Planeta, 1975.
- García Nieto, María Luisa y Carmen González Cobos. “Miguel Mihura : una deuda con Gómez de la Serna”. *Revista de Literatura*, XLI, nº 82; 174-184.
- García Pavón, Francisco. “*La corona de hierro* en el María Guerrero”. Arriba (11 de junio, 1963).
- García Pintado, Angel. “El eslabón perdido (... y hallado fuera del templo)”. *El público* (“Cuadernos *El público*”), nº 33 (mayo 1988), 5-8.
- García Templado, José. *El teatro anterior a 1939*. Madrid: Cincel, 1939.
- González López, Emilio. “El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna”. *Estudios escénicos. Cuadernos del Instituto de Teatro*, nº 18 (septiembre, 1974), 131-137.
- González Olmedilla, J. “El discutido estreno de *Los medios seres*”. *Heraldo de Madrid* (9 de diciembre, 1929).
- . “Impresiones de Ramón en el último estreno de *Los medios seres*”. *Heraldo de Madrid* (7 de diciembre, 1929).
- González Ruiz, Nicolás. *La cultura española de los últimos veinte años: el teatro*. Madrid: Instituto de Cultura, 1949.
- Granjel, Luis. “Ramón en Prometeo”. *Insula*, nº 196 (1963).
- Guerrero Zamora, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flores, 1961.
- Haro Tecglen, Eduardo. “La sed de Tántalo”. *El país* (9 de enero, 1992), 21.
- . “Ramón, su tiempo y el nuestro”. *Cuadernos de Música y Teatro* (noviembre, 1988).
- López Sancho, Lorenzo. “El teatro de Ramón”. *ABC* (10 de enero, 1992), 73.

- López Criado, Fidel. "El teatro de lo imposible y la imposibilidad del teatro innovador de Gómez de la Serna. *Semiótica y modernidad*, vol. II, La Coruña: Universidad de A Coruña, 1994.
- Marquerie, Alfredo. "Ramón, el teatro y el circo". *Pueblo* (14 de enero, 1964).
- Marquina, Rafael. "Los medios seres". *Gaceta Literaria*, nº72 (15 de diciembre, 1929).
- Martínez Expósito, Alfredo. "Ramón y el drama breve". *Art Teatral*, Nº4 (1991),83-85.
- . *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.
- Montero Padilla, J. "El teatro de Ramón". *Arriba* (22 de enero, 1963).
- Muñoz-Alonso López, Agustín. "Ramón y el teatro". *Teatro*, (junio, 1992),115-122.
- . *El teatro de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- Palenque, Marta. "El Nuevo Amor': Una Pantomima de Ramón Gómez de la Serna", *Anuario de Mediodía*, nº2 (1992), 64-70.
- Soldevila-Durante, Ignacio. "Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia". *El teatro en España: Entre la tradición y la Vanguardia*. Madrid: CSIC, 1992; 69-78.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Teatro de Ramón". *Insula*, nº196 (1963), 15.
- Trenas, Julio. "*Los medios seres. Escaleras*". Índice, nº76 (enero, 1955).
- Zlotescu Simatu, Iona. "Ramón estrena 80 años después". *El Sol* (10 de enero, 1992), 47.