

Cinésica y proxémica del personaje ramoniano

Carlos Blanco Dávila

El carácter plástico-representativo de las obras teatrales de Gómez de la Serna conlleva, desde una perspectiva semántico-espectacular, una profusión gestual en la elaboración escenográfica de los personajes (analizaremos, por ello, la virtualidad cinésica de estos dramas) y, desde una perspectiva sintáctica, su complementariedad icónico-simbólica a través de una referencialidad objetual. Los objetos como instrumentos textuales de relación actancial pueden constituir funciones sintácticas elementales o consustanciales, bien definidos materialmente (como las rosas en *Las rosas rojas*, el cuento en *Cuento de Calleja*, los espejos en *Los dos espejos*, la corona en *La corona de hierro* o el antifaz y el busto de Il Verrocchio en *El lunático*), bien elaborados como una individualidad metonímica unívoca (como la cabeza de Yo' kaanan en *Beatriz*) o pluralizada (como los medios seres de la obra igualmente intitulada o como la Utopía de *La utopía* -1909-), donde bajo esta denominación se esconde un proyecto de escultura, una referenica física directa en la figura de Estrella y un afán ético-estético.

El personaje escénico es, en Ramón, el núcleo de la representación¹. El proceso evolutivo de su teatro también tiene su ejemplo en la

¹Como ha precisado Sito Alba, "el elemento primario de la representación es el cuerpo humano, con el que colaboran otros signos: verbales, escenográficos, musicales. La peculiaridad reside en que ese cuerpo humano es mostrado por alguien.(...) El que lo muestra lo arranca del contexto de hechos ►

transformación didascálica experimentada desde las acotaciones puramente paralingüísticas -el tono de la voz, sollozos, inflexiones, bostezos, vacilaciones, susurros, tonemas, etc.- hasta la elaboración de un complejo código cinésico plasmado sintéticamente a través de categorías nominales. Además, el estudio de la gestualidad dramática debe ir parejo al análisis de las interacciones escénicas de los actores, a la proxémica².

En el análisis expresivo-gestual de una obra llevado a cabo por los comediantes en la representación resultarán decisivas las indicaciones del *Dramaturg* en relación con la intensidad, la prolongación tonal y el *tempo* elegidos para significar un gesto concreto en un momento dado. Así pues, el texto literario realiza, habitualmente, una propuesta de interpretación espectacular basada en una sucesión de expresiones cinésicas integradas en flujos de comportamiento³. Ello no implica la necesidad de que esta propuesta sea seguida *ad pedem litterae*, máxime cuando es frecuente la aparición de vacíos informacionales en relación con la prolongación tonal de un gesto y, sobre todo, con la actividad espacial, la proxémica de los personajes presentes en escena cuando proceden como simples alocutores.

► reales, y lo constituye en signo; y sus movimientos y el espacio en que se mueve, así como el tiempo que emplea en realizar aquéllos, en significantes" (SITO ALBA, 1987:29).

Por otra parte, ya desde Pinciano tenemos constancia de la importancia dada al gesto y a su concreción interespacial como complemento formante ineludible en la recreación de un personaje en escena: "el actor con el movimiento de su persona debe declarar y dar fuerza a la palabra del poeta" (*Philosophia antigua poética*, T. Iruti, MDXCVI, p.526).

² A nuestro modo de ver no existe mejor ni más sencilla definición de la proxémica que la ya clásica de Fabbri: "branche de la sémiotique qui étudie la structuration signifiante de l'espace humain" (FABBRI, 1968:65).

³ O, como también ha precisado Birdwhistell: "L'analyse kinésique nous avait donné une idée de la manière dont s'opèrent les liaisons systématiques entre les items d'un même flux de comportement. Elle permet ensuite de montrer que ce qu'on appelle les gestes sont en réalité des morphes liés; c'est-à-dire que ce sont des formes kinésiques non susceptibles d'être employées isolément -sauf, bien entendu là où le contexte structural est fourni par la question posée par l'enquêteur" (BIRDPWHISTELL, 1968:104).

Para reflexionar sobre lo antedicho pensemos, por ejemplo, en un drama primerizo de Gómez de la Serna como *Desolación*. En este drama, el número de réplicas se reparte como sigue:

SOLITA.....	(27)
DON ALEJANDRO.....	(45)
DOÑA TERESA.....	(48)
DORY.....	(41)
MARIQUITA.....	(7)
ROSA.....	(5)

En función de esto, existe un eje dramático evidente conformado por una tríada de personajes: Don Alejandro y Doña Teresa, por una parte, Dory por la otra. Si atendemos al número de réplicas y a la extensión de éstas, hemos de conceder la principalidad de la obra al personaje de Don Alejandro. Pero, si consideramos el reparto acotacional con el que ha procedido Ramón a significar sus gestualidades y sus interacciones escénicas, el resultado es incuestionablemente distinto. Veamos, pues, el procedimiento didascálico empleado en los tres casos:

DOÑA TERESA.- (Riendo con bondad) / (Como reflexionando) / (Aparte, a Don Alejandro) / (Toma asiento) / (Insinuante) / (Doña Teresa se pone un dedo en los labios, respetuosa y conmovida...)

Aparte de estas referencias escénicas directas, Doña Teresa participa de algunos gestos y aproximaciones comunes con Don Alejandro: en la escena VIII se arrodilla junto con él y Dory; al final del drama, se mostrarán sorprendidos ella y Don Alejandro y, una vez comprendida la tragedia de la institutriz, se acercarán ambos muy contritos para después allegarse a Dory "despacio, muy apesadumbrados, más encorvados que nunca (...) con tristeza". Fácilmente podemos deducir que se trata de un personaje poco caracterizado escenográficamente por cuanto que no se halla plenamente individualizada su plasmación espectacular y que existen lugares de indeterminación gestual en el desarrollo dramático de Doña Teresa -v.gr., la escena II- lo cual indica que Ramón no atendió especialmente a su mostración escénica.

En el caso de Don Alejandro, nos encontramos con un personaje mucho más definido espacial y gestualmente. En particular, Ramón enfatiza los rasgos de vejez de éste -oposición gestual a la juventud representada por Solita y Miss Dory- y su carácter más rudo y altivo que el de su

esposa -que permite que sea él quien lleve el curso del enfrentamiento dialéctico con la institutriz:

DON ALEJANDRO.- (Despectivamente) / (Enfadado) / (Trata de levantarse para irse; pero con arduas señales de dificultad) / (Se levanta con grandes dificultades) / (Alto) / (Don Alejandro, muy serio, con señales manifiestas de adustez, como encolerizado, se pasea por la escena) / (Echa el pestillo a la puerta) / [También se arrodillará al son de la campana del viático] / [El gesto anteriormente referido de Doña Teresa poniéndose un dedo en los labios iba acompañado de un ("haciendo que calle Don Alejandro que sigue paseando muy lentamente por escena)] / (Sacándola [a Dory] de su ensimismamiento) / (Don Alejandro se acerca á la puerta para abrir) / [Igual que Doña Teresa, primero se mostrará sorprendido, hablará muy contrito y luego se acercará a Dory muy despacio, muy apesadumbrado, más encorvado que nunca, para consolarla].

Sin embargo, el personaje más destacado por la dedicación del escritor en transcribir su flujo de comportamiento es Miss Dory: referencias paralingüísticas amplias, rasgos de intensión y distensión gestual frecuentes, marcas de *tempo* interpretativo... Es, sin duda, el personaje que Ramón entendía como principal y, en consecuencia, sin desviarse un ápice de las bases estéticas del teatro tradicional, hace que haya una correspondencia directa y unívoca entre su disposición dramática y su representación escénica:

DORY.- (Angustiada, llorosa) / (Como celosa, contrariada) / (Interrumpiendo, atenta sólo á sus preocupaciones) / (La abraza [a Solita]) / (Atenta sólo á lo que le obsesiona) / (Enfadada) / (Como hablándose a sí misma) / (De pronto, las sorprende lo trágico [a ella y a Solita]) / (Sorprendida con la primera expresión de duda de los convencimientos dolorosos y terribles) / (Dory solloza con desesperación, dejándose caer en una silla junto al balcón) / (Se arrodillan las dos [ella y Solita]) / (Entre lágrimas) / (Llora reclinada de bruces sobre el respaldo de la silla) / (Dory continúa embargada) / (Monologando con tristeza) / (Dory se levanta, y se acerca intrigada á la puerta de la izquierda) / (Aparte, á Solita) / (Dory muy suavemente encendiendo la lámpara) / (Gemebunda) / (Rompe en sollozos) / (Dory se levanta y en silencio se acerca á los cristales) / (Que ha escuchado sorprendida el último cargo de pie, desolada junto al balcón, avanza y se vuelve á sentar) / (Exaltada, como si no hubiera oído, inte-

rrumpiéndola) / (Inmutadísima) / (Se arroja de bruces sobre el velador, como rendida al fin, escondiendo la cabeza en el brazo) / (Dory sigue con la cabeza entre los brazos, sobre la mesa, en la actitud de una Magdalena) / (Dory llora transportada) / ([Solita corre hacia Dory, se quiere arrojar en sus brazos] pero ésta la rechaza bruscamente, y mientras llega al balcón, exclama) / (Pero después de levantar los visillos y de mirar hacia la calle se desgarrá, musitando apenas...) / (...cae abatida, deshecha, como rota al pie del balcón; y después de reponerse, clama enronquecida, atemorizada).

Si esta exposición un tanto farragosa nos ha servido para dirimir cuestiones de principalidad de los personajes, no es menos obvio que se ha podido observar también el acartonamiento proxémico y cinésico inferencial que muestra este primer drama ramoniano, teniendo en cuenta su reducida extensión -acto único en cuadro único conformado por nueve escenas de tipo medio- y la reedición constante de matizaciones gestuales paralingüísticas innecesarias que presenta -constantes alusiones al estado lacrimoso de Dory y a su inquieta movilidad *justificada* por su nerviosismo⁴.

Apenas dos años después, cuando Ramón escribe la segunda versión de *La utopía* (1911), su visión de la relevancia semántica de los personajes, en cuanto que inmersos en un espacio escénico concreto, ha cambiado radicalmente, y, en virtud de ello, también la interacción espectacular entre ellos y sus ostensiones gestuales. La distribución de las réplicas no sirve ahora para estipular la principalidad entre los personajes, tampoco sus intervenciones son indicios de su relevancia espectacular. Si procedemos a un análisis similar al realizado con *Desolación* nos encontramos con lo siguiente:

LA INCÓGNITA..... (0)
LA PREÑADA..... (10)

⁴ Tal vez sea necesario imaginarnos el croquis cenital del movimiento escénico de Dory -es un personaje delimitado por un gran distanciamiento físico del resto, a pesar de la intimidad aparente de alguna escena con Solita- para aprehender la elementalidad espacial con que Ramón resuelve la exposición de su estado de ánimo.

LA CHATA.....	(20[-1]) ⁵
LA VIEJA BARBILLUDA.....	(6)
EL DE LA CORBATA ROJA.....	(24)
EL DESTROZADO.....	(3)
EL DE OJOS AGUDOS.....	(8)
EL PELUDO.....	(15)
EL GIBOSO.....	(7)
EL TURBIO.....	(13[-1])
EL IMPLACABLE.....	(20)
EL DE LA CICATRIZ.....	(7)
EL DE LA FLAUTA.....	(14)
EL TABERNERO.....	(3)

De esta cuantificación podemos extraer dos conclusiones iniciales: primero, que hay una importancia manifiesta en las intervenciones replicantes de "El de la corbata roja", "La chata" y "El implacable"; en segundo lugar, que se advierte la presencia de un personaje que no interviene verbalmente y del que desconocemos por ahora su funcionalidad sintáctica. Si interpretamos el discurso dramático a través del juego cinésico y proxémico de los personajes, la realidad textual nos muestra que Ramón se ha decantado por un tipo de teatro completamente diferente al postulado en *Desolación*: ahora interesa no ya habilitar a los personajes en escena con la única intención de interponer el decurso narrativo de la trama sino que, en ausencia de una forma convencional de ésta, lo que atrae al dramaturgo es construir espacialmente su discurso ubicando a los personajes a través de aproximaciones y distanciamientos⁶, de miradas,

⁵ Los números entre corchetes indican sustracciones que deben ser consideradas por detectarse errores compositivos de Ramón o de la edición del drama: "La chata" habla una vez antes de entrar en escena, "El turbio" interviene dos veces seguidas sin ninguna pausa o mediación temporal.

⁶ Como dice Fabbri, "comme tout autre organisme vivant, l'homme possède une territorialité; sorte de projection symbolique dans l'espace qui l'entoure, non moins réelle que sa frontière physique" (FABBRI, 1968: 69). Pero no hablamos aquí de la convención proxémica simple, implícita en toda representación, que en Gómez de la Serna había dado ya lugar a interesantes interacciones espectaculares: como sucede en *Cuento de Calleja*, donde la lectura del propio cuento y la visión de las ilustraciones convoca a los niños ►

gestos y otras manifestaciones miméticas de convencionalismos sociales sobreentendidos.

Desde el primer momento, los personajes tienden a determinarse en el texto literario no sólo por su condición física connatural (altura, color del pelo, porte, etc.) o por el vestuario, sino que ahora lo específicamente teatral para Ramón es su gesto, que generalmente se esconde en la mirada: así, se retrata a "El de los ojos agudos" porque "cuando mira escarba sobre lo que cae y se tira al cuello de los hombres y las mujeres..."; "El turbio" lo es paradójicamente "bajo toda la inmunidad de su rostro"; "El implacable" es de "rostro contraído y un gesto perdurable por como lo fulmina su calavera, sus huesos más que su envoltura, apretados en ese gesto colérico en ángulos, en aristas y en honduras de las calaveras, ese gesto rechinante y desquijarado, que rasga y come la carne de la boca, y ahonda y afila los pómulos tragándose su carne y que todo en el rostro lo hace acuchillado, anfructuoso, y escarbado, sin morbidez y sin piltrafa"; "El de la cicatriz" está de hecho caracterizado por la señal de su cara, pero además esa marca está connotada por "ese gesto sarcástico inimitable y refinado de las cicatrices"; en fin, "El tabernero", que prácticamente no interviene como interlocutor, "les mira á todos como si fuesen á escapar sin pagar, de un modo invisible". Evidentemente, las marcas atributivas con que se conocen ahora los personajes, esas categorías nominales que los definen plásticamente nos están acercando también a un desarrollo espectacular donde prima la ubicación del ojo receptor del mensaje para la plena captación de las incitaciones estéticas que Ramón intenta mostrar; de otro modo, ya no es suficiente con plasmar una representación espectacular al uso sino que nuestro dramaturgo busca abrir una perspectiva plástica nueva en la configuración escénica de sus obras y el culpable de tal designio es su gusto por el incipiente arte cinematográfico. Sólo así tiene sentido un teatro que parece exigir *travellings*, fundidos y, sobre todo, primeros planos y *zooms* para gustar absolutamente de su categoría estética.

Además, el gesto puede completarse con otro dato proxémico-espectacular añadido, la disposición escénica de *salida* del personaje: así,

-
- protagonistas a participar en un juego proxémico de corros y distanciamientos sucesivos.

se describe a "La Incógnita" como "apartada de todos, en el rincón de enfrente, una mujer incógnita por cómo está de parada y de indecisa y de lejana, los ojos, la boca, y todas las sombras de la cara en relieve, la boca, más que todo, granate, avanzada, abierta en el gesto redondo, ese gesto de pez, del hastío ó de la última boqueada".

Como dice Pérez Gállego, "la dinámica interna del teatro está sujeta a un módulo básico entra/sale que se comporta con rasgos sintácticos"⁷, y la espacialidad de una taberna de arrabal es el lugar idóneo imaginado por Ramón en *La utopía* de 1911 para distribuir ese juego visual: cuando se sube el telón, los personajes representados en la escena de la taberna son "La preñada", "El destrozado", "El de ojos agudos", "El implacable", "El turbio", "El peludo", "La Incógnita" y "El tabernero"; cuando el telón cae, tan sólo permanece en el local "El tabernero". El proceso seguido en la interposición física de los personajes en escena entre ambos momentos es el que sigue:

ENTRADAS

- 1) "El de la cicatriz".
- 2) "El giboso".
- 3) "La chata".
- 4) "El de la corbata roja".

SALIDAS

- 5) "La preñada" y "El destrozado".
- 6) "Todos" ("El de ojos agudos", "El implacable", "El turbio", "El peludo", "El de la cicatriz" y "El giboso").
- 7) "La vieja barbilluda".
- 8) "El de la corbata roja" y "La vieja barbilluda".
- 9) "El de la flauta".
- 10) "La Incógnita".
- 11) "El de la corbata roja".
- 12) "El de la corbata roja" y "La chata".
- 13) "El de la flauta".

⁷ Vid. PÉREZ GÁLLEGO, C., "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro" (ADRADOS ET ALT., 1975:170).

Esta continua actividad de los personajes permite, incluso, no ya la simple configuración de su rol escénico, sino la interrelación visual que se manifiesta en la dirección de las miradas de cada uno de ellos hacia "La Incógnita", tanto cuando penetran en la escena como cuando se refieren a ella -verbigracia, el acercamiento de un vaso por "una mano extraña y piadosa", tal vez la del tabernero, da lugar a una concatenación de réplicas sobre las mujeres como ella-. Por eso, la actividad cinésica de la mayoría de los personajes se reduce a una concreción física que obliga al espectador a centrar su mirada en ese personaje que no habla pero del que todo el resto es referencia plástica o verbal⁸. Una vez comenzado el juego interreplicante, ni "El destrozado", ni "El de ojos agudos", ni "El giboso", ni "El turbio", ni "El implacable" disponen de una sola referencia didascálica a su actividad escénica gestual y proxémica. Son anotados como acotación tres señalamientos indiciales por parte de "La vieja barbilluda" y de "El de la corbata roja" (dos), y hasta cinco referencias directas a una actividad visual consciente dirigida hacia "La Incógnita" por parte de "La preñada" (con un comentario informal), "El peludo" (comentario erótico soez hacia ella), "El giboso" y "El de la cicatriz" (que la miran nada más entrar) y "El de la corbata roja" (su gesto forma parte de un diálogo inefable de miradas cruzadas entre él y "La Incógnita" que predisponen todavía a una mayor confusión de los afectos). Por tanto, de todas las referencias didascálicas al discurrir escenográfico de los personajes, sólo tres de ellos -"La chata", "El de la corbata roja" y "La Incógnita"- presentan una cierta autonomía gestual y proxémica, como si el resto sólo fuera denotación de una tipología social que no llega a perfilarse. De entre estos tres personajes señalados, "La chata" es un complementario escenográfico de la gestualidad de "El de la corbata roja":

LA CHATA.- (Saluda) / (La chata se muerde los labios para hacerlos más rojos) / (La chata hace un gesto inefable) / (La chata mira como un perro, sumisa y fiel) / (La chata se hunde en su saco, como des-troncándose y sumergiendo la cabeza en los hombros y los hombros más

⁸ Sobre personajes presentes en escena no replicantes, aunque sin igual funcionalidad dramática, hay un antecedente en "El silencioso" de *El drama del palacio deshabitado*.

abajo) / (La chata se levanta, paga, y le coge del brazo [a "El de la corbata roja"]).

El personaje masculino principal por el número y extensión de sus intervenciones es "El de la corbata roja". Éste va ganando en virtualidad escénica a medida que avanza el drama, a medida que comprende, o interpreta a su modo, la mirada de "La Incógnita" y, sobre todo, cuando ésta ya no se encuentra en escena. Es, en cierta forma, el representante gestual de todos los demás, del mundo sórdido de la taberna (paradójicamente, y además de "La Incógnita", es el único que bebe allí -evidente vacío referencial-). En definitiva, es el trasunto espectacular, que no semántico, de "La Incógnita":

EL DE LA CORBATA ROJA.- (Cogiéndole [a "La chata"] las manos como quien sabe que estas mujeres como moribundas necesitan más calor en sus manos que en sus labios) / (Señalando á la Incógnita que escucha con las mejillas atentas, ya menos intimidada) / (Cogiéndola las manos [a "La chata"]) / (Bebe y calla abatido) / (Aparte también, indicando á la Incógnita) / (Mira á la Incógnita, que le mira también, paga y vánse él y la vieja barbilluda de la llave...) / (Vuelve el de la corbata roja apresurado y ávido. Mira en derredor, rebuscando, abierto también el ojo derecho, el del ensueño; se detiene, mete las manos en los bolsillos y pregunta con ansiedad, respondiéndose al mismo tiempo con desolación) / (Bebe en silencio todo el vaso con una sed formidable; se pega al mostrador con las manos en los bolsillos, tuerce el gesto y avanza en ese primer paso trágico, ese traspiés de caída de los borrachos) / (Él todo lívido, muy violado en la barba y muy blanco en los labios, ya no mira sólo con su ojo derecho el ensueño sino que entorna el otro con fuerza, dándole todo el alcance en su violenta contracción, muy dueño también y muy ensoñador. Sin volverse á la chata, con la cabeza derecha y rígida, sin sentirse el brazo cogido, sale paso á paso con solemnidad y silencio, conducido por ella).

Podemos convenir en que *La utopía* (1911) es un drama colectivo, de ambientación, sin sujeto ni objeto actancialmente definidos, sin protagonistas ni antagonistas fijos, etc., y todo este análisis sólo es acertado si procuramos un estudio semántico del texto (sólo admitimos una

dicotomía semántica necesaria: el personaje de "La Incógnita" es el único que no corresponde a ese ambiente, lo cual implica su marginación espacial). Pero el teatro de Ramón en 1911 ya ha evolucionado, principalmente gracias a dos vías estéticas: la captación personal de que la marca de teatralidad no reside con exclusividad en el discurso dramático, que hay otros elementos del drama (espacio, luz, movimiento escénico, gestualidad, música...) que pueden privilegiarse para conformar un nuevo teatro⁹ y que coadyuvan a evitar hacer de la ficcionalidad teatral la puesta en escena de la noción tradicional de mimesis. Además, el descubrimiento de la pantomima en París, subyugado por la mímica de las actrices-bailarinas, provoca dos aplicaciones inmediatas a su teatro: la creación de sus propias pantomimas, hasta alcanzar un número cumplido de ellas, y, lo que es más importante desde el punto de vista de su modernidad, la asimilación de sus postulados estéticos, que le permitirán incorporar constantemente sus recursos plásticos al resto de sus obras más convencionales. Así las cosas, el personaje de "La Incógnita" es tratado con la especificación mímico-gestual precisa para que advirtamos que, escenográficamente, se trata del eje pantomímico-espectacular que hace trascender el puro texto dramático. Por ello, Ramón se ve obligado a referir pormenorizadamente toda su actividad escénica, sin obviar ni el menor movimiento, ni el más pálido gesto. Si comparamos su conjunto didascálico¹⁰ con el del resto de los personajes, la obviedad de lo que decimos quedará sin más de manifiesto:

LA INCÓGNITA.- (Apartada de todos, en el rincón de enfrente, una mujer incógnita por cómo está de parada y de indecisa y de

⁹ Aprendiendo de los maestros simbolistas franceses, Ramón estaba llegando ya con esta obra, tal vez sin saberlo, a una construcción escénica prefuturista: cuando en 1915 se publique el primer manifiesto de la escenografía futurista, sus coincidencias con la visión escenográfica de Gómez de la Serna serán sorprendentes -no en vano, él fue el encargado de dar a conocer a la intelectualidad española de su tiempo las ideas de Marinetti a través de *Prometeo*-. De haber persistido en su intento escenográfico renovador, Ramón hubiera afirmado, como él, que el teatro era "una arquitectura abstracta de planos y volúmenes".

¹⁰ Entendemos por tal todas las referencias escenográficas (físicas, gestuales, proxémicas, etc.) establecidas en acotación sobre un determinado personaje.

lejana, los ojos, la boca, y todas las sombras de la cara en relieve, la boca, más que todo, granate, avanzada, abierta en el gesto redondo, ese gesto de pez, del hastío ó de la última boqueada. Los homóplatos, muy altos, tienen esa cabeza de desolación echada sobre sí con tedio) / (La Incógnita tiene en los ojos un gesto espantoso de ciego, perdiéndose un momento sus pupilas negras frente al absurdo de la ofensa, contra la que se hace insostenible una mirada débil de mujer. Salva á sus ojos de su desorientación y su desorden mirando su copa y bebiendo un sorbo, como una desmayada, á la que la alarga un vaso una mano extraña y piadosa, mientras ella se somete al refrigerio con el rostro lívido y enmascarillado y las manos quebrantadas) / (La Incógnita bebe á cada palabra que la aflige, con la mirada acorralada y voltiginosa, bebe á pequeños tragos y mira el fondo del vaso con los ojos bizcos y deseosos del vértigo de un abismo...) / (La Incógnita no responde y se enrolla más) / (La Incógnita juega con su vaso vacío, y apura la última gota con un gesto de relajación, doblada sobre su pecho, subido, pegado, acurrucado con un pavor muy grande á la garganta y como con los ojos caídos en el vaso como Santa Cecilia en su bandeja, en el mismo gesto de martirio) / (La Incógnita busca en su vaso vacío esa última gota, que es un cabujón para los sedientos, sedienta toda la frente el recién llegado, recelando ya un nuevo improperio) / (Pausa en que la Incógnita, callada, muy á gatas vuelve á su sitio, recuerda para sí sus sueños y piensa quizás que soñará esta noche con todo el sarcasmo de estos hombres y pasará una noche de enfermedad y de fiebre con cuarenta y dos grados) / (["El de la corbata roja"] señalando á la Incógnita que escucha con las mejillas atentas, ya menos intimidada) / (La Incógnita mira al de la corbata roja pensativa) / (["El de la corbata roja"] Mira á la Incógnita, que le mira también...) / (La Incógnita extiende más las manos sobre la mesa en ese gesto de desesperanza y de desolación, en que hay que posarlas bien para que no se caigan al suelo desprendidas. Baja la cabeza abatida con ese ademán de mucho cuello y de mucha flexión de los cisnes negros cuando caen la cabeza) / (La Incógnita se ha levantado y ha pagado) / ([Espera la vuelta del tabernero] /

(La Incógnita sale deprisa, como aprovechando una lucidez repentina y respirando un aire lejano, sito en una desembocadura de la ciudad. Se la van los ojos, la nariz, los pechos y los brazos como en un ademán salvador).

Es en esta complejidad exponencial de los signos gestuales donde se puede advertir uno de los rasgos más vanguardistas, por lo innovador, del teatro ramoniano: retoricismo, simbolismo, expresionismo, poeticidad se aúnan en un estilo acotacional de referencias metafóricas. Así las cosas, resulta plausible ese afán demoledor incipiente que manifiesta ya en 1911 para con su teatro -tristemente abortado después- y las estrechas vinculaciones que presenta con otras artes afines. Y es que, en fin, resulta impensable concebir dichos conjuntos didascálicos como un simple juego literario del joven autor, puesto que exigen de nuestra atención receptora (lectora o espectadora) una abstracción estética que hoy sabemos propia del cine, y él tal vez era consciente de ello al requerir de ese ignoto *espectador ideal* unos *movimientos de cámara* de su ojo receptor imposibles o, lo que es lo mismo, al escribir, mediatizado por la novedad y posiblemente ignorante de su significado pleno, un guión cinematográfico dramatizado incircunscrito en las lides teatrales españolas del momento. Y aunque Ramón no pretendía con ello una desvirtuación sígnica, sí está presente ya una intención de arbitrariedad compositiva en esa dedicación extrema en precisar la actividad cinésica en oposición a la irrelevancia del discurso psicológico del personaje; y como ha señalado Bettetini¹¹, uno de los rasgos del teatro Vanguardista es, precisamente, que el gesto tiende a una función de estímulo provocativo antes que a una manifestación puramente sígnica. Dispuesto a ahondar en tales hallazgos, Gómez de la Serna continuará esta línea evolutiva un año más, hasta que *El teatro en soledad* dé por cerrado uno de los capítulos más interesantes de la Vanguardia teatral española del primer cuarto de siglo.

¹¹ Vid. BETTETINI, 1977:113.

BIBLIOGRAFÍA

- BIRDWHISTELL, Ray L., (1968) "L'analyse kinésique", in *Langages*, juin, nº10.
- FABBRI, P., (1968) "Considérations sur la proxémique", in *Langages*, juin, nº10.
- PÉREZ GÁLLEGO, C., (1975) "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro" in ADRADOS ET ALT., *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- SITO ALBA, M., (1987) *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, U.N.E.D.