


6-1992

Ramón y el Teatro

Agustín Muñoz-Alonso López

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Muñoz-Alonso López, Agustín (1992) "Ramón y el Teatro," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 1, pp. 115-122.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

8

RAMÓN Y EL TEATRO

Agustín MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ

En el *Libro Nuevo*, Ramón Gómez de la Serna declara:

"Yo no hago teatro por dos razones: primera, que no me gusta y segunda que me parece un género inferior, algo mecánico, sin espontaneidad".

Se trata de una cita de 1920¹. Ya ha publicado quince dramas y unos años después, en 1929, estrenará *Los medios seres*. En el prólogo alude con premeditada indiferencia a ese primer teatro y se siente obligado a justificar su nuevo acercamiento al género contestando a la pregunta:

"Y ¿por qué, entonces, se empeña en escribir teatro?. "La respuesta es tan evidente que no deja de tener la vaguedad de una disculpa: "Porque hay vagidos del espíritu, siempre en la hora parturienta de ser superado, que necesitan la forma teatral, la objetividad literal, el suceso sobrio y en desarrollo."²

A pesar de que para la mayoría de sus contemporáneos, e incluso hoy día, la relación de Ramón con el teatro se limitó a ese intento de "novedad escénica", considerado frustrado por muchos, que fue *Los Medios Seres*, no es ahí donde se encuentra lo más interesante de su aportación a la escena. Ni tampoco en su

¹ Gómez de la Serna, Ramón, *Libro Nuevo*, Madrid, 1920, pág. 129.

² La obra se estrenó en el Teatro Alcázar de Madrid el 7 de diciembre de 1929. Las citas remiten a la edición de la *Revista de Occidente*, tomo 26, Madrid, 1929, págs. 87 y 88.

siguiente y última obra teatral, *Escaleras*, publicada en 1935 y no estrenada hasta después de su muerte, en una única representación de homenaje a su figura.³

Ramón no duda en calificar *Los Medios Seres* como una "comedia de transición", a la espera del "teatro increado que ensayará el porvenir" y que será nuevo y diferente

"hasta en la embocadura del escenario, que en vez de ser convencional puerta de gran Hall, será un irregular rompiente, que sin encubrir la escena, tampoco la acceda con descaro, sino que sólo será desgarradura de lo violado, y su telón(...)no separará con descaro convencional dos realidades, sino que tomará las medidas prudentes de una mayor discreción, de un juego más cuidado de abismos."

Al igual que en las restantes ocasiones en que Ramón reflexiona sobre el hecho teatral, junto a la crítica de la lamentable dependencia que el público impone al creador, late el anhelo insatisfecho por lo que debería ser un verdadero teatro, y la elevada función que le corresponde en la sociedad.

En *Automoribundia* dedica todo un capítulo a contestar a la pregunta, "¿Por que no escribe para el teatro?"⁴ y la misma insistencia en mostrar dialécticamente su relación con el género delata una íntima frustración. Ramón puede llegar a afirmar: "No escribo para el teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma, sino mezquindades de la mezquina humanidad." Pero su desdén por las que considera triviales manifestaciones de la escena de su tiempo no le lleva a cuestionar la propia esencia del género. Y plantea entonces, de nuevo, su proyecto de un teatro del porvenir, que no traicione los auténticos ideales del arte. Una traición que para Ramón consiste en satisfacer a un público que sólo espera encontrar en la escena su amable reflejo.

Al teatro, según Ramón, "Le incumbe la más adulta de las misiones que es variar las costumbres hipócritas del mundo, mostrando una supervisión de la realidad". Su función esencial es "problematizar la vida, crear nuevos hombres", "tiene que ser azar y problema" y mostrar "lo inexpresable unido a lo subconsciente."

Son reflexiones, o vagas promesas, que expone al final de su carrera literaria reactualizando las que ya ofrecía en la *Primera Proclama de Pombo*, de 1915, o en *El Libro Mudo*. Ante la pregunta: "¿Qué cree usted que debería ser el

³ *Escaleras. Drama en tres actos*, apareció, ilustrada con cinco dibujos de José Caballero, en la revista *Cruz y Raya*, nº 26, Madrid, Mayo de 1935. La estrenó en Madrid, el 27 de junio de 1963, Eugenio García Toledano dirigiendo la Compañía del TEU.

⁴ Se trata del Capítulo LIV. Cito por la primera edición de la obra, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, págs. 376-381.

teatro?", contesta: "El sitio indicado para que el alma se desnudase y para que unas relaciones más sinceras y más entrañables surgiesen entre todos."⁵

Se trata de un propósito ético unido a un profundo sentido de desvelamiento, redescubrimiento de la realidad, que Ramón Gómez de la Serna asume plenamente en su primer teatro, en los quince dramas y pantomimas que publica entre 1909 y 1912, año en que sale a la calle el último número de *Prometeo* y las primeras greguerías. Desde entonces este teatro quedará relegado por el propio autor a la consideración de "Teatro muerto" y limitará incluso su accesibilidad al eliminar las obras de sucesivas recopilaciones.⁶

Pero cuando en una de ellas, en *El Drama del Palacio Deshabitado*, de 1926, califique el impulso que le llevó a componer estos dramas como "anhelo antiteatral, "estará definiendo, con paradójica claridad, todo un proceso de evolución dramática.

Ramón parte, como creador, del rechazo de cualquier presupuesto ético, filosófico o estético fundamentado en la autoridad o la costumbre, y llega a cuestionar el discurrir del pensamiento lógico como forma de imposición que coarta la libertad creadora. El teatro le servirá entonces como cauce artístico para ordenar, con cierta coherencia, el conjunto de ideas e intuiciones que informalmente, de acuerdo con la caótica realidad a la que pretende acceder, expone en obras como *El Libro Mudo*.⁷

El mismo califica estos dramas como "síntesis gráficas" de sus ideas y a alguno de ellos, de forma más precisa, como reflejo de su concepción "monística, antipragmática y decadente" de la vida.⁸ Conceptualmente giran en torno a la crítica de las convenciones sociales y a la esencialidad del impulso erótico,

⁵ Ed. cit, pág. 57. Con palabras casi idénticas señalaba en la *Primera Proclama de Pombo* que el teatro debía ser el sitio indicado "para que unas relaciones más sinceras y más entrañables surgiesen entre todos..." (Cito por la separata publicada por la revista *Poesía*, Madrid, Ministerio de Cultura, n° 3, Nov-Dic 1978.

⁶ Ya en la primera recopilación, *Ex-Votos*, de 1912, los dramas quedan reducidos a menos de la mitad. En *El drama del palacio deshabitado*, recoge cinco, casi los mismos que, bajo el epígrafe de "Teatro muerto", incluye en las *Obras Completas* de 1956. En las *Obras Selectas*, publicadas en 1947, no hay representación alguna de sus dramas iniciales.

⁷ Comenzó a publicarlo en *Prometeo* en 1910. Al año siguiente apareció como libro. Imprenta Aurora, Madrid. No se ha vuelto a editar hasta 1987, con una excelente introducción de I. Zlotescu, Madrid, F.C.E.

⁸ Se trata de *El Drama del Palacio Deshabitado*, publicado en el n° 12 de *Prometeo*, en 1909.

modulaciones básicas de una única preocupación: la búsqueda de la autenticidad existencial en conflicto con las normas establecidas.

El teatro se convierte, pues, para el autor, en una forma de indagación vital e intelectual que desembocará en el solipsismo, en la pura interiorización que renuncia a asumir conflictivamente una relación con la sociedad.

Ese proceso lo formulará en dramas y pantomimas que se relacionan directamente con las corrientes de renovación teatral de principios de siglo, y que muestran, al mismo tiempo, su distanciamiento de fórmulas o criterios estéticos que, una vez asumidos, pudieran limitarlo.

Ejemplo claro de todo ello lo constituye su participación en el "Teatro de Arte" de Alejandro Miquis. En *Prometeo* se publicaron los manifiestos del grupo y Ramón se implicó en el proyecto hasta el punto de desempeñar el cargo de "Vicepresidente de Teatro de Ensayo" y comprometerse a presentar las aportaciones de los dramaturgos contemporáneos que proyectaban poner en escena.⁹

El repertorio anunciado incluía autores como Maeterlinck, Ibsen, Oscar Wilde o Strindberg. Y también la primera *Utopía* de Ramón. La obra fue ensayada y su representación reiteradamente anunciada, sin embargo, el estreno no se llevó finalmente a cabo.¹⁰ Tal vez, por la temprana disolución del grupo en 1911, cuando Miquis es nombrado director del Teatro Español. Pero también es posible pensar en aspectos ideológicos divergentes con los, a fin de cuentas, moderados principios del "Teatro de Arte".

En su manifiesto fundacional se declaran "Libres de prejuicios que no sean el culto a la Belleza"; admiten todo "mientras no traspase los límites del decoro y la decencia" y pretenden atraer "a cuantos sientan la necesidad de elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro."

Ya desde el mismo punto de partida, conceptos como "moral", "decoro" o "decencia", chocaban frontalmente con la radicalidad ideológica de un Ramón

⁹ La trayectoria del "Teatro de Arte" la ha estudiado Jesús Rubio Jiménez en su trabajo, "El Teatro de Arte (1908-1911): Un eslabón necesario entre el Modernismo y las Vanguardias", en *Siglo XX / 20 th Century*, vol. 5, 1-2, 1987-1988, págs. 25-33.

En los diversos números de *Prometeo* aparecieron notas sobre este proyecto de innovación teatral y la participación de Ramón: n° 10 (1909), n° 23 (1910) y n° 26 (1911).

¹⁰ En el n° 10 de *Prometeo*, de 1909, se anuncia su próxima representación, al igual que en el n° 23, al año siguiente, en que se recuerda que ya ha sido ensayada. Finalmente quedará entre los proyectos frustrados del "Teatro de Arte".

juvenil que en el *Concepto de la Nueva Literatura* había declarado que ésta no persigue "la BELLEZA, que es un término vacuo como el de los Dioses, sino una sensación biológica, orgánica..."¹¹.

En una crítica que apareció en *Prometeo* para anunciar el estreno de *La Utopía* se apuntaba su estrecha relación con Ibsen.¹² Sin embargo, Ramón, aun partiendo de un conflicto de raíz evidentemente ibseniana, prescinde de dotar al personaje del drama de una rebeldía que redima su inevitable destrucción. La feroz crítica de la religión, su desvalorización de las propuestas de reforma social y un pesimismo vital que ni el amor ni el arte pueden mitigar, contrastaban con la moderación de los que pretendían un teatro renovador y de calidad artística, más no "frente al teatro industrial sino a su lado y complementándolo".

Otro proyecto en el que vio frustradas sus esperanzas de llegar a la escena fue el "Teatro de los Niños" de Benavente, en el que Ramón pensaba estrenar su *Cuento de Calleja*. Si en un principio Benavente aceptó la obra, después seguramente la consideró inadecuada para lo que el entendía que debía ser un teatro para la infancia.¹³

De la preceptiva que Benavente irá desglosando en artículos y declaraciones se desprenden propósitos como el siguiente: "Y en este teatro, nada de ironías(...)Para ellos, entusiasmo y fe y cantos de esperanza, llenos de poesía...". Pretende "un modesto ensayo de un teatro en el que los niños no oirán ni verán nada que pueda empañar la limpidez de su corazón ni de su inteligencia." Y en nombre de esa "limpidez" llega a vetar la intervención de los propios niños en las representaciones.¹⁴

Ramón también ofrece su propia concepción de lo que debería ser ese teatro dedicado a los niños en unas "Disquisiciones" sobre el tema que, a modo de epílogo, acompañan la obra. Para él, este teatro debe recuperar el sentido del antiguo teatro de polichinelas y lograr que los niños entren en el mundo de los adultos con la nueva receptividad que les habrá proporcionado el descubrimiento

¹¹ Cito por la edición de Ana Martínez-Collado, *Una teoría personal del Arte*, Madrid, Tecnos, 1988, pág. 70.

¹² Edmundo González Blanco en *Prometeo*, nº 10, 1909.

¹³ Hasta sus últimos años, Ramón sostendrá que la auténtica razón de que Benavente no escogiera *Cuento de Calleja* para representarla en el "Teatro de los Niños" fue que la plagió en *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*. Un reproche, a nuestro juicio injusto, pero que pervive hasta en *Nuevas páginas de mi vida*, (Madrid, Alianza, 1970, pág. 56).

¹⁴ Benavente, Jacinto, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, Tomo VII, págs. 605, 499 y 607.

del arte y los conflictos humanos. Es una muestra de la atención que concedió al tema y del interés y la ilusión con que pretendió integrarse en un proyecto dramático definido, sin una inicial voluntad de transgresión o ruptura.

Si una de las razones del fracaso del "Teatro de los Niños" fue la escasa asistencia de éstos a las representaciones, Ramón parece saber de antemano que ese distanciamiento sólo puede desaparecer si el escritor vuelve a contemplar la realidad desde la óptica de la infancia. Si los propios niños participan en la recreación de un mundo al que los adultos ya no pueden acceder, de ahí que incluya, al final de la obra los juicios y declaraciones de los niños con los que contó para componerla. Y lo que los hipotéticos jóvenes espectadores encontrarán en la escena será el reflejo de sus más íntimas inquietudes: la incipiente turbación erótica de la adolescencia y la confirmación de que en las fantasías creadas y ofrecidas por los adultos no se permite más que la pasiva aceptación. Para Benavente:

"Esto del Teatro para los Niños bien pudiera ser gran obra patriótica de educación moral y artística(...)Pero ante todo, que el juguete divierta y el cuento entretenga".¹⁵ A fin de cuentas, evasión y conformismo que Ramón no asumirá al plantearse un drama dirigido a quienes aún pueden cuestionar, desde su inocencia, la absurda imposición de prejuicios y convenciones.

En la primavera de 1909, Ramón se instala en París. Allí permanecerá hasta 1911, con esporádicos viajes a Londres e Italia, acompañado de Colombine, y seguramente visitas a Madrid. Se trata de una experiencia esencial en su desarrollo formativo, como recordará más tarde en *Ismos* al recalcar la impresión que le produjo entrar en la "Exposición de los Independientes".¹⁶

No hay ninguna referencia a lo que esta apertura de nuevos horizontes estéticos pudo significar en su obra teatral, pero es evidente que supuso la radicalización de sus propuestas escénicas. El naturalismo, la recreación decadentista de su particular versión de la Salomé de Wilde en *Beatriz*, o la presencia de Maeterlinck confluyen en una nueva síntesis en la que el expresionismo y la fragmentación cubista amplían, desde pormenorizadas acotaciones, la innovadora virtualidad teatral de sus obras.

Y muy especialmente en *El teatro en Soledad*, obra en la que se encuentran plenamente reflejadas las ideas que sobre el arte dramático expone en los dos textos más importantes de esta época: el "Epílogo" a *Los Sonámbulos* y el "Prólogo" a la segunda *Utopía*.

¹⁵ Benavente, Jacinto, "Los niños y su teatro", en *ABC*, 30 de Enero de 1910.

¹⁶ Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 50.

Para Ramón, el único problema de estilo que ha de resolver el autor dramático es lograr que la afirmación de un acontecimiento sobre la escena no suponga perder la perspectiva de que está inmerso en algo mucho más amplio que lo que el drama puede abarcar. En *El Teatro en Soledad*, la escena se amplía hasta perder los contornos que la circundan y los personajes van construyendo el "drama" de su propia vida, su perenne contradicción de seres humanos.

Si para el autor, el teatro debe conseguir que el hombre cobre auténtica conciencia de su soledad en el mundo, en este drama, Ramón utiliza el propio hecho teatral como imagen de la falsedad de una existencia que obedece las directrices y convencionalismos impuestos por la moral, la religión o las normas sociales.

Según sus propias palabras, Ramón pretendió cumplir en esta obra el deber de "desteatralizar el escenario, de intentar superarlo".¹⁷ Lo cual no significó, sin embargo, el inicio de una nueva vertiente en su carrera dramática, sino, por el contrario, su prematuro final.

Al proyectar en el teatro su proceso de búsqueda intelectual y vital, este queda ineludiblemente ligado al abandono de tal indagación.

Ramón renuncia a difundir lo que considera única forma sincera de afrontar la existencia, precisamente porque la concreción a que somete su pensamiento bajo la forma de personajes y situaciones dramáticas definidas, le revela la inutilidad de proyectarla socialmente.

Cuando Martín Recuerda ponga en escena, o mejor, estrene en 1961 esta obra de 1912, se citará a Beckett y a Pirandello como evidentes puntos de referencia.¹⁸ Sin embargo, el absurdo existencial, el desnudo enfrentamiento del hombre con un mundo carente de sentido, no es en el teatro de Ramón una simple constatación. Es un punto de partida para descubrir, vitalmente, el auténtico sentido de la existencia. Sus personajes se mueven en un espacio escénico que no es la imagen del vacío, sino un proyecto en el que el hombre puede llegar a construir su vida adecuándose al puro ritmo biológico de la Naturaleza. De ahí la anhelante búsqueda de la mujer, del otro medio ser complementario que hace

¹⁷ En *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, 1924, pág. 537. Tanto aquí como en otros lugares reivindicará la primacía de su obra respecto de los *Seis Personajes en busca de Autor* de Pirandello.

¹⁸ El 8 de Junio de 1961, José Martín Recuerda, dirigiendo el "Taller de Teatro de la Casa de América" puso en escena en Granada dos obras de la primera época de Ramón: *Los Unánimes* y *El Teatro en Soledad*. Alfredo Marquerié recordaría más tarde este estreno afirmando que "El público y la crítica tuvieron que reconocer unánimemente que anticipaba a Pirandello y a Beckett". (En "Ramón, el Teatro y el Circo", *Pueblo*, 14 de Enero de 1963.)

olvidar la muerte e incluso la justifica. Que consigue llenar de significado lo que en soledad aparece como absurda existencia.

En 1912 abandona el teatro, no sólo por la imposibilidad de estrenar sus obras, sino porque llega un momento en que no encuentra en la forma dramática el camino apropiado para expresar una realidad en la que las relaciones humanas quedan relegadas a un plano igualitario con el de las sensaciones y las cosas.

Cuando en 1929, en pleno apogeo de su popularidad, acepte el ofrecimiento de estrenar *Los Medios Seres*, su radicalismo inicial se habrá transformado en un escéptico y al mismo tiempo entusiasta individualismo. Expresará entonces dramáticamente la búsqueda de la plenitud, del otro medio ser complementario, sin que el conflicto traspase los límites del individuo enfrentado con su propia indecisión. Y a la moderación, o mejor, asepsia ideológica, corresponderá también una adecuación a formas dramáticas más convencionales. La novedad escénica en la presentación de los personajes de *Los Medios Seres* responde a una intencionalidad significativa que tal vez no supo valorarse en toda su profundidad, pero más allá del simbolismo efectista que va perdiendo intensidad dramática conforme permanece invariable a lo largo de todo el drama, no hay una auténtica ruptura con formas dramáticas tradicionales. Es posible que el peso de la reponsabilidad de haber aceptado poner en marcha el engranaje de la maquinaria teatral, creando una gran expectación en torno al estreno, significara, paradójicamente, el retraimiento de un autor capaz de modificar sustancialmente las formas literarias en las que se expresaba.

Una paradoja que cobra auténtico sentido cuando leemos las palabras finales de uno de los dramas de su primera época:

"El autor no se encuentra en el Teatro. Es que el autor no quiere estar, es que no le va nada, es que el autor no quiere la desesperación, el gran tedio, el gran estupro y el gran incesto sobre sí mismo que es todo el resto fuera de su voluntad, su noche y su pipa..."¹⁹

¹⁹ En la "Digresión Final" a *Siempre viva, Prometeo*, nº 28, 1911.