

7-2009

Fundamentos y estrategias escénicas en el teatro de Ramón Gómez de la Serna

Fidel López Criado

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

López Criado, Fidel. (2009) "Prólogo," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 532-554.

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.

■ 1. LA SUBVERSIÓN DEL TEATRO REALISTA BURGUÉS

El rasgo más distintivo del teatro de Ramón Gómez de la Serna, aquel que mejor define su motivación «novadora y rupturista» (Berenguer, 1988: 24), y lo que más legitima su condición de teatro de vanguardia, es su radical inadecuación a los presupuestos teórico-prácticos del teatro realista burgués (López Criado, 1995). El teatro que triunfaba sobre los escenarios a principios del siglo XX era la alta comedia de Benavente - con obras como *La malquerida* (1913), *La ciudad alegre y confiada* (1916), *Alfilerazos* (1924) o *La mariposa que voló sobre el mar* (1926) -, el sainete costumbrista del primer Arniches - en *La señorita de Trévez* (1916), *La flor del barrio* (1919), *Es mi hombre* (1921) -, el andalucismo edulcorado de los Álvarez Quintero - con *El genio alegre* (1906), *Amores y Amoríos* (1908) o *Malvaloca* (1912) -, y el melodrama sensiblero de los Martínez Sierra - *Canción de cuna* (1911), *Madame Pepita* (1912), *Don Juan de España* (1912), *Triángulo* (1930) - junto a la obra de otros dramaturgos menos conocidos hoy, pero no de menor éxito de público por aquel entonces, como Goy de Silva, Fernández Ardavín, Joaquín Montaner, Godoy y Sala, López Alarcón, Muñoz Seca, Miguel Echegaray, Rincón Lázaro, Rey Soto, Cristóbal de Castro, y un largo etcétera.

A pesar de los nuevos planteamientos dramáticos que habían surgido ya a finales del siglo XIX en París, con el *Theatre Libre* de André Antoine, o los intentos más o menos renovadores de la *Compañía libre de declamación* de Felip Cortiella e Ignaci Iglesias o el *Teatro Íntimo* de Adriá Gual, el grueso del teatro español se resistía a nacer a las nuevas posibilidades escénicas del siglo XX. No obstante, las propuestas teóricas de E. Gordon Craig (1872-1966)¹, Adolphe Appia (1862-1928)² y N. Evreinov (1879-1953)³ alentarían la respuesta española en el *Teatro Escuela de Arte* (TEA) de Rivas Cherif, el *Teatro Mínimo* de J. de la Torre, *El mirlo Blanco* o el *Teatro de la*

¹ Gordon Craig, en su famoso ensayo *Del arte del teatro* (Alemania, 1904) ya se plantea un montaje (escenografía, vestuario, iluminación, etc.) ultrarrealista, de manera que trascienda la realidad, en vez de tan sólo representarla, a la vez que la instrumentación del actor como "supermarioneta".

² En obras como *La mise en scène du drame Wagnérien* (1895), *Die Musik und die Inszenierung*, (1897) y *L'oeuvre d'art vivant* (1921), Adolphe Appia proponía un teatro más dinámico e interactivo, que fuese más allá de la expresión verbal y asumiese su potencial plástico (iluminación y sonido), con una escenografía multidimensional, en absoluto realista, que superase el tan manido uso de los decorados pintados.

³ Nicolai Evreinov consideraba la teatralidad ("voluntad de teatro") como un instinto ("el de transformar las apariencias de la naturaleza" que se encontraba en todos los seres animados, hombres y animales (la naturaleza como puesta en escena), En *Los bastidores del alma* (1913), propone la "vitalización" del teatro ("harlequinadas" y "monodramas") como una manera de transformar el teatro en experiencia viva.

Escuela Nueva, y poco a poco, irían abriendo el camino a jóvenes dramaturgos, actores y directores de escena que romperían con las viejas maneras de hacer y entender el teatro. Uno de los primeros en responder al rebato de esta ruptura y novación vanguardista sería Ramón Gómez de la Serna, que reclamó para el teatro – y para todos los ámbitos de expresión artística – una serie de cambios ético-estéticos profundos, que defendió a través de diversos manifiestos, prólogos, charlas y ensayos,⁴ y mediante su colaboración con el *Teatro de Arte* de Alejandro Miquis, una de las iniciativas de renovación escénica más interesantes de aquel momento (Palenque 1992; Muñoz-Alonso 1993; Rubio Jiménez 1987-88; Soldevila 1992; Martínez Expósito 1994).

Ramón propone un teatro irreverente, iconoclasta y profundamente subversivo que practica a lo largo de cinco fértiles años (1909 a 1913) y que arroja un haber de 18 dramas y 12 pantomimas⁵, la mayoría publicados en la revista que él mismo editaba, *Prometeo. Revista social y literaria* (Navarro Domínguez, 2003). Se trataba de poner el teatro al servicio de un cambio auténticamente revolucionario:

Y yo os digo esto a vosotros libertarios acendrados y fervidos, para que veáis la importancia de una obra en la que se ha dicho algo más audaz y más trascendental que un mitin exaltado, algo que tendrá una consecuencia más práctica que los gritos en el desierto de vuestras propagandas, que ellos no leen ni escuchan, y de las que no penetran en justicia a la humanidad de vuestras querellas e ideas, como en estas salas a las que van desprevenidos y creyendo en las que la verdad se les entra por los ojos... (Gómez de la Serna, 1906)

Todas sus obras están imbuidas de ese afán revolucionario que caracteriza al joven Ramón “dinamitero”, como lo había llamado su tía Carolina Coronado (Gómez de la Serna, 1942), y que describen perfectamente el talante artístico del autor durante esa primera etapa marxista que tan bien ha estudiado Ignacio Soldevila Durante:

Ya hemos indicado el motivo revolucionario profundo y sus dos fases, desorganizadora del sistema y reconstructora de sus fragmentos de manera que instituyan una realidad no sólo nueva y distinta a la tradicional, sino que a la vez implique una negación y una inversión de todos los valores previos, tanto de la sociedad en su totalidad como de la institución literaria en particular. (Soldevila-Durante, 1986: 148)

⁴ Véanse: “Entrando en fuego” (1905), “El concepto de la nueva literatura” (1909), “Mis siete palabras (pastoral)” (1910),

⁵ Son: *Desolación* (1909), *La utopía* (1909), *Beatriz* (1909), *Cuentos 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), *Exvotos* (1912), y las pantomimas *La bailarina* (1910), *Accesos de silencio: Las rosas rojas*, *El nuevo amor*, y *Los dos espejos* (1911), *Las danzas de la pasión* (1911), *El garrotín* (1911), *La danza de los apaches: La danza oriental y Los otros bailes* (1911), *Fiesta de dolores* (1911), *El misterio de la encarnación* (1911), *Alma* (1912) y *Tápices* (1913). Excluimos de esta lista a *Los medios seres* (1929) y *Escaleras* (1935), que vendrían mucho más tarde, producto de su claudicación ante las exigencias del público y el teatro comercial, que ni con esas quiso saber nada de su teatro.

Son obras dominadas casi obsesivamente por el erotismo⁶ y la crítica social, «modulaciones básicas de una única preocupación: la búsqueda de la autenticidad existencial en conflicto con las normas establecidas» (Muñoz-Alonso, 1992: 118), Sin embargo, su fracaso escénico fue tan inmediato y rotundo como significativo y, durante muchos años, la producción dramática ramoniana fue oportuna y sistemáticamente olvidada por la inmensa mayoría de la crítica teatral.⁷

A diferencia de ese otro teatro realista-burgués que triunfaba sobre los escenarios a principios de siglo XX- un teatro entendido como producto comercial *prêt à porter*, presentado ante un cliente-espectador paralizado por su condición de mirón -, el drama ramoniano surge como implosión de una situación dramática en potencia (lo que Ramón llama *la incipiente de lo imaginable*) y que, desde el vacío de su significación apriorística o empírica - o lo que es lo mismo, desde su polivalencia y plurisignificación imaginaria -, precipita al espectador en el vacío germinal del drama, haciéndole responsable de su gestación y copartícipe en su desarrollo imaginario. Así, como sugiere Alfredo Martínez Expósito, para entender la revolución dramática 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, de instalarse ante el misterio de la creación con la

⁶ Véase mi trabajo, *El erotismo existencial en la novelística ramoniana*. Madrid: Fundamentos, 1992. El erotismo constituye una auténtica obsesión en el teatro y la novela ramoniana. Dios, el tiempo, la vida y la muerte, son partes constitutivas de la inquietud existencial que Ramón desvela en el erotismo y que le emparentan con las principales corrientes filosófico-existenciales de finales de siglo XIX y principios del XX. El hombre y la mujer se desean, se buscan y, cuando se encuentran y creen vislumbrar esa respuesta que, por un breve instante, parece encontrarse en el amor, pero surge la incongruencia, la paradoja que es la vida: el drama de «los dos seres que saben que no pueden ser un solo ser, o un tercer ser que, sin dejar de componerse de los dos, fuese el tercero redimido de la muerte» (*Automoribundia*, 158), La fuerza de la vida conduce al amor, que es el quicio de la muerte, y desde allí el deseo nos incita a la disolución, a la desaparición en la inconsciencia, que es la continuidad del yo individual en el colectivo de la especie. Pero de todos modos, como advierte el propio autor, «sólo el amor es una respuesta en medio de todo, es casi un eco del Paraíso inmortal, un adelanto extraño» (*Automoribundia*, 427), Desde luego, cabe argumentar que en toda la obra ramoniana - particularmente en su novela - hay algo de «profunda inadaptación y morboso desasosiego frente a su época», como también hay, sin duda una cierta «inmadurez hacia el sexo y el amor», como apunta José Carlos Mainer [1972].

⁷ El teatro y la novela ramoniana son, cuantitativa y cualitativamente, las dos principales parcelas literarias del autor y, hasta hace muy poco, eran también las más desconocidas para los estudiosos de la literatura española contemporánea. Pero ha sido el teatro, en particular, su parcela literaria más perjudicada, pues no sólo ha sufrido el riguroso silencio de una crítica afecta a las sensibilidades del nacionalcatolicismo (1939-1975), sino también la repudiación más rotunda del escritor - «arrebatos de mi adolescencia» - quien, a partir de su conversión al catolicismo, no permitió la reedición de sus obras, enterrándolas en la lejanía de sus primeras apariciones en *Prometeo* o en ediciones largo tiempo agotadas. No obstante, una crítica más joven - y quizás por ello menos condicionada por los a priori canónicos establecidos en torno al «ramonismo» (y sus corolarios: «generación unipersonal», «humorismo» y «greguería») ha llevado a cabo una importante labor de recuperación y estudio que nos permite acercarnos al teatro de Ramón con un mayor distanciamiento y perspectiva crítica.

conciencia limpia de saberse partícipe de algo completamente nuevo e irrepetible. (Martínez Expósito, 1991: 85)

El teatro ramoniano pretendía romper todos los moldes posibles y, a este respecto, la preocupación de primera instancia en el estudio del teatro ramoniano es su inasible ubicación genérica. ¿Se trata de teatro, de prosa dramática, o de otra cosa?

Desde luego, conociendo la intención iconoclasta y subversiva de nuestro autor, no dudaríamos en afirmar que estamos ante un fenómeno de ruptura y novación genérica y que ese teatro ramoniano es – como afirmaría en *Automoribundia* – ciertamente «otra cosa», algo radicalmente distinto a lo que en aquellos primeros años del siglo XX se concebía como teatro:

Los críticos que alaban la monotonía de las obras teatrales de marquesas y pollo, debían guardar un minuto de silencio cuando aparece algo que no es eso, bastándoles con que es otra cosa.

Lo que pasa es que, cuando el escritor de libros hace una obra teatral, quieren vengarse de la literatura – ¡reina del mundo! – que les tiene a ellos humillados porque los ignora aunque muevan la pluma de las reseñas. (Gómez de la Serna, 1948: 519)

Y efectivamente, cuando la crítica intenta analizarlo, parece no ver esa alteridad novadora y utiliza criterios ético-estéticos propios del teatro convencional. La conclusión es, pues, inevitable: teatro imposible, teatro para leer, etc. De ahí que Fernando Ponce destaque, con acierto, la absoluta «incapacidad teatral» de Ramón (Ponce, 1968), mientras Manuel Adrio (Adrio, 1963), Ricardo Doménech (Doménech, 1963), Enrique Díez-Canedo (Díez-Canedo, 1968) y Rafael Cansinos-Assens (Cansinos-Assens, 1919), entre otros, señalan correctamente la «difícil representabilidad» del teatro ramoniano, considerando sus piezas más como «poemas dramáticos», cuando no simples «construcciones greguerescas». Y es que, como bien dice Marta Palenque, «las largas acotaciones o fragmentos narrativos [del teatro ramoniano] 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» (Palenque, 92: 44), Pero, ¿acaso no era eso precisamente lo que pretendía Ramón?

2. LA IMAGINACIÓN COMO RECURSO TEATRAL

Ramón se sintió entonces ciertamente incomprendido. Él no pretendía copiar ni imitar – nada más lejos del concepto de Vanguardia –, por lo que no buscaba la *re-novación* ni la *in-novación* del teatro, sino algo mucho más radical: la *novación* de la escena: es decir, algo absolutamente nuevo. Y esto suponía, necesariamente, rechazar el canon y los modelos. Como advierte Agustín Muñoz-Alonso López, este primer teatro ramoniano surge

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. (Muñoz-Alonso, 1993: 274)⁸

Y es que el Ramón de estos años, como su teatro, marcha al son de otra música, la suya, única, distinta, nueva y, precisamente por esto, la más coherente con el espíritu de la Vanguardia en su afán ‘novador’ y ‘rupturista’ (López Criado, 1996: 773–784). Como ya advirtiera el propio autor, su teatro hablaba un idioma desconocido aún, y habría de transcurrir mucho tiempo hasta que directores, actores y público lo entendiesen: «Quizás en España, si surge un teatro que no sea de aficionados, sino nave de locos en mares de no volver...» (Gómez de la Serna, 1929). Pero el público y una buena parte de la crítica teatral no estaban dispuestos a esperar y el rechazo fue apoteósico. Muy pocos quisieron entender – o quizás entendieron muy bien – lo que el teatro ramoniano tenía de ruptura y subversión revolucionaria. Más que cambiar (renovar o innovar) el teatro realista burgués, Ramón pretendía hacerlo saltar por los aires. Su propuesta era una bomba puesta en los cimientos mismos del concepto teatral.

Del griego, *theatron* (τηεατρον), derivado del verbo *theáomai* (τηεαομαι), que significa ver o *contemplar*, el teatro ha sido, primero y principalmente, un ejercicio pasivo de observación o contemplación de aquello que transcurre sobre el escenario. Y sobre estas bases históricas se daría la primera insurrección teatral ramoniana: hacer un teatro abierto e interactivo, en el que el espectador pudiese participar de manera activa y consciente en la construcción escénica. Pero este nuevo espacio de libertades teatrales sólo sería posible si se llevaba a cabo una auténtica revolución escénica, en la que se conculcasen todas las premisas, normas y prácticas teatrales que habían sustentado la escena durante siglos. Y nuestro autor no dudo en lanzarse a tan ardua como ingrata empresa.

Primero había que sustituir la rigidez de un teatro terminado, «bien hecho», por un teatro más experimental y, más que inacabado, inacabable: lo que él llamó «un teatro en potencia». La obra escrita por el autor y traducida como guión por el director de escena sería una primera instancia teatral – un teatro germinal al que Ramón llama «drama padre» o «micro drama» – cuya función sería la de ‘fecundar’ la escena (preñarla de posibilidades) y abrir (potenciar) todos sus espacios significativos para convertirse en el «nuevo drama central». La segunda instancia teatral sería el alumbramiento del espacio imaginativo del espectador, el parto de un nuevo drama

⁸ Muñoz-Alonso se refiere a las piezas que aparecen entre 1909 y 1913, en plena efervescencia vanguardista, claramente distanciado de aquel otro teatro, más sumiso a las exigencias comerciales de la escena, que cobra cuerpo en Los medios seres (1929) y Escaleras (1935).

– lo que Ramón llamó «drama hijo» o «macro drama» – en el que el espectador, en un acto de rebeldía o emancipación imaginativa, toma en sus manos las riendas de la construcción y dirección (o deriva) escénica, dándole así el relevo al autor en el gobierno de la obra (que ahora sería suya).

Las obras que habrían de acogerse a esta nueva fórmula teatral tendrían que ser ambiguas o elásticas en su materialización escénica – es decir, dúctiles y permeables a la imaginación del espectador –, y para ello debían conducir siempre a «la verdad uterina y soñolienta del drama», que es ese duermevela en el que el espectador no puede distinguir donde termina el «drama padre» o «micro drama» (i.e., el guión) y donde empieza el «drama hijo» o «macro drama», producto de su imaginación que se convierte en el «nuevo drama central».⁹ En este sentido, esas piezas que, desde su fracaso escénico, habrían de considerarse imposibles («teatro para leer»), en realidad sólo eran un pagaré o nota promisorio, un vale dramático extendido al portador y canjeable por «un teatro en potencia». Dicho de otra manera, ese teatro ‘irrepresentable’ lo era por necesidad, pues su teatrabilidad dependía exclusivamente de la intervención imaginaria del espectador. Así, pues, la «novación» del teatro ramoniano residía en su concepción del drama como lanzaderas de dramas aún no escritos, como experiencia catalizadora de una situación dramática en potencia (nueva, imprevisible), que es eso que Ramón llamaba «la incipiente de lo imaginable».

Esa «incipiente de lo imaginable» que, según Ramón, nace de «la verdad uterina y soñolienta del drama», es la clave conceptual de este original teatro. Su razón de ser, así como su potencial teatral o escénico, no radica en lo que se manifiesta, sino en lo que se oculta, en lo que no se dice, en lo que no se ve ni se oye sobre el escenario. Y es que esa inexperiencia de lo imaginable sólo pueda darse cuando la obra (el diálogo, el tiempo y el espacio del guión) se vuelve daliniana,¹⁰ maleable o dúctil, lo que

⁹ Según Ramón, esto se debe a que «la verdad íntegra está más, orientándose hacia la vida intrauterina que hacia las senilidades del después... [...] Hay que llevarlo todo a la incipiente, porque en la incipiente de todo está el valor suave de las cosas, el valor climatérico y sabio, todas pasadas y atemperadas por algo como el sueño físico nocturno...» (*"Depuración preliminar"*, en *El teatro en soledad. Prometeo*, 36-37, 1912)

¹⁰ Como en el mundo mágico de Salvador Dalí (1904-1989), con quien mantiene un notable parentesco y concomitancia vanguardistas, la palabra ramoniana trastoca densidades, temperaturas y otras cualidades del mundo material, equiparando estados sólidos, líquidos y gaseosos en magma del inconsciente, creadora de nuevas posibilidades y sugerencias visuales, auditivas, táctiles, olfativas y conceptuales. Todo está en todo, en todas partes y en cualquier momento, por lo que todo es todo lo demás en potencia – circunstancia de la que deviene corolario la afirmación de que nada es en concreto y en definitiva nada: planteamiento muy en línea con la teoría cinética descubierta por el botánico escocés Robert Brown en 1827 y popularizadas por Albert Einstein (1879-1955) al aplicarlas a la física molecular en el teorema del “movimiento browniano” expuesto públicamente en 1905. He ahí la ecuación dadaísta pasada por el tamiz del relativismo ramoniano que, a la vez que le sitúa de lleno dentro del ambiente europeo que alumbrará el progreso científico-cultural del siglo XX, también le otorga un papel destacado en la evolución (casi diríamos revolución) de la literatura contemporánea al anticipar todos los movimientos rupturistas posteriores, desde el surrealismo hasta el realismo mágico.

propicia que la imaginación del espectador adelante o sobrepase la representación, desviando el devenir del guión hacia un drama nuevo, distinto.¹¹ Este espectador que habría de subvertir «el orden preestablecido» de la trama era pieza clave en el nuevo teatro ramoniano. De su rebeldía nacería un nuevo orden escénico, al grito de ¡la imaginación al poder!

3. EL PAPEL INTERACTIVO DEL ESPECTADOR

Ramón requería mucho de su público, tanto como de sí mismo, y no escatimó esfuerzos ni estrategias para que esa revolución teatral pudiera darse. En todas sus obras, las acotaciones son auténticas lecciones magistrales en el arte de hacer (y entender) este nuevo teatro. Son el púlpito desde el cual arenga al espectador a superar las barricadas del teatro realista burgués. Así, en una brillante acotación en *Beatriz* (1909) – cuando la protagonista, en un raptó de abstracción mística, hace voto de cortarse su sensual melena, acompañando esa intención con un gesto –, el «drama padre» o «micro drama» (el que surge del guión) queda en suspenso y, en ese interregno, nace el «drama hijo» o «macro drama», un «drama 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 habérselos cortado ya. (...) 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!)... (*Beatriz*, 33)

En este «¡Drama entre paréntesis!», la noción del guión como hilo conductor de la anécdota, y la consideración de ésta como estructuración significativa o comunicativa entre autor y espectador, da paso a una nueva concepción del drama como fulcro de una experiencia interina, compartida entre lector y personajes que, como sugiere magníficamente Alfredo Martínez Expósito, es una cala reveladora de la profundidad vanguardista del teatro ramoniano. Para entender esta nueva dramaturgia, aclara el estudioso,

se hace preciso comprender que el concepto iconoclasta de este teatro no responde a un deseo arbitrario de

¹¹ El guión que da lugar a la escena, entendida ésta desde la perspectiva de un teatro tradicional y eminentemente realista, es algo secundario para Ramón, y constituye tan sólo el gozne semiológico en torno al cual gira y se desarrolla, de manera envolvente, el drama imaginario, que es aquel en el que participan el autor, el espectador, los actores y sus correspondientes personajes. Pero, no nos equivoquemos: no se trata de un teatro con doble fondo, no se trata del “drama dentro del drama”, ni de la versión pirandelliana del mismo como “teatro dentro de la vida”, sino más bien de su reflejo en el espejo roto de la mimesis: el *drama entre paréntesis*, o la “vida dentro del drama”. Sin duda, el vitalismo nietzscheano de Ramón es responsable de esta formulación del macro-drama como “vida dentro del drama”.

simple ruptura formal, sino de 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. (Martínez Expósito, 1991: 85)

De ahí que este ramoniano « ¡Drama entre paréntesis!» no exista más allá de su potencial incipiencia (lo que nos sugiere) o inexperiencia (lo que no hemos visto 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» (*Automoribundia*, 380). Lamentablemente, esa «inexperiencia» o complicidad imaginativa que el autor exigía del espectador no se daría, lo que, a su vez, le impediría lograr esa connivencia o conciencia interventora y recreadora de todos sus agentes extra-textuales.

Ramón había querido ampliar el escenario sobre el que se da la experiencia escénica; había querido prolongar y unir el proscenio con el patio de butacas, reorientar al espectador involucrándole en su propia dramatización o viaje al *Oriente del drama* («el Oriente es un espacio sin fin»), Pero, para ello era imprescindible comprometer al autor, tradicionalmente perdido en la lejanía del demiurgo occidental e inaccesible; había que involucrar al director, a los actores y al público, haciéndoles copartícipes de una experiencia escénica totalizadora. Es por este motivo que los prólogos, epílogos, introducciones, didascalias, acotaciones y cuanto pueda derivarse imaginariamente del drama germinal (el «drama padre» o «micro drama») aparecen integrados orgánicamente dentro de ese espacio común (el «drama hijo» o «macro drama») que es el drama que posibilita todos los dramas imposibles:

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. ¿Qué hace falta un hipopótamo? Pues sale un hipopótamo. ¿Qué se necesita una mariposa? Pues revolotea una mariposa. (*Automoribundia*, 68)

Como experiencia totalizadora, el teatro ramoniano constituye, pues, un magnífico laboratorio experimental de integración sensorial y cognoscitiva que conculca deliberadamente los límites tradicionales del género al incluir como elementos constitutivos de la realidad objetiva (objetivada en la escena) medios de expresión y comunicación artística más propios de la novela, el ensayo, la radio, el cine, etc. Pero una parte de la crítica no entendió el verdadero significado de esta herejía teatral y, negando sus posibilidades, ha alimentado la polémica, un tanto innecesaria y artificial, de su irrepresentabilidad («teatro para leer»), identificando como rémoras precisamente esos elementos de ruptura y novación escénica que, sin duda, constituyen el gran cisma conceptual del teatro ramoniano.

Para Ramón, el dramaturgo debía limitarse a ser el supervisor de la realidad germinal, el que observa como surge y crece la escena, cuidando y alimentando todas sus posibilidades semiológicas, pero sin condicionar o coaccionar el curso inesperado que la imaginación del espectador quisiera y pudiera darle. Por consiguiente, la articulación del drama *público* – aquel que la audiencia ve colectivamente como realidad explícita o manifiesta sobre el escenario – es sólo el mecanismo supervisor del drama *individual* o íntimo (aquel que el espectador puede desarrollar imaginariamente) en sus múltiples variantes. Así, en el drama ramoniano, más que personajes tenemos las sombras de los personajes; más que lugares o contextos espacio-temporales específicos, tenemos estados de ánimo; y más que acción o trama, tenemos situaciones, pantomimas, indicios, sugerencias: es decir, pistas de todo aquello que pudiera pasar en el drama y que pasará o no sólo en la medida en que, como espectadores, seamos capaces de imaginarlo.

En la duplicidad anecdótica del drama, el personaje se convierte en cómplice del espectador. Y en esa oscuridad de la escena, tan característica del teatro ramoniano, todo se disuelve en ambigüedad, en sombras, en ausencias y en silencios. Ramón sabe que la vista engaña, que distrae nuestra atención de las verdades íntimas con el truco de lo verosímil. Por eso, más que escenificar, nuestro autor pretende des-escenificar y desnudar al teatro, como ocurre con Beatriz, donde Ramón advierte a sus actores que actúen «como si no hubiera decorado», para que así se pueda escuchar «El silencio, que es imperturbable y solemne», o sentir esa «penetrante emanación de humedad [que] traspasa la carne y enfría la nuca». ¹²

4. EL AUTOR COMO FACILITADOR DE LA ESCENA

Ramón entiende que en el teatro realista a lo Benavente o a lo Martínez Sierra la escena está de cuerpo presente (*corpore insepulto*), Es la exposición funeraria del cadáver de la escena, inapelable, terminada, inservible:

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*, 29)

Es un teatro que imposibilita la interacción y anula el protagonismo del espectador, al que, según nuestro autor, «le incumbe la más adulta de las misiones que es variar

¹² Para un desarrollo más amplio de estos conceptos, véase mi trabajo: «La ausencia, el silencio y el texto imaginario en el teatro de Ramón Gómez de la Serna», en *Problemata Theatralia I*. Vigo: Universidad de Vigo, 1996; 155-175.

las costumbres hipócritas del mundo, mostrando una supervisión de la realidad [escénica]» (*Automoribundia*, 380).

Para vivificar el drama y restituir la dignidad escénica del espectador, el autor debe facilitar (no estorbar desde el guión) el verdadero drama. Debe saber decir callando. De ahí que, por encima o a la par del sistema de signos lingüísticos, propios de la palabra (Gómez de la Serna, 1936), se sitúa otro sistema de signos sensoriales, que están modulados (imaginariamente), desde el grito y el gesto a la temperatura ambiente de la sala, y que sólo el espectador puede interpretar: i.e., concretar escénicamente. Más allá de la palabra y la acción, que constituyen tradicionalmente los principales referentes escénicos, esa pieza dramática concebida para ser representada, que es el guión (micro-drama) ramoniano, conlleva también una imbricación experimental de lo sensible que surge espontáneamente de la asociación consciente o inconsciente del espectador y sirve para engendrar el «macro-drama».

Este teatro, *sub specie theatri* – como el de su tocayo Ramón del Valle Inclán – surge de una concepción revolucionaria de la literatura – y del teatro al uso – superadora de las definiciones genéricas tradicionales. Y a este respecto, la misma «imaginación creadora» que Luis Iglesias Feijoo destaca como el común denominador de la teatralidad valleinclaniana puede hacerse extensible al teatro ramoniano:

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 didascalías para que un director las convierta en signos escénicos. Son tan literatura como el texto puesto en boca de los personajes y, por ello, constituye un tópico en los estudios valleinclanistas aludir a la imposible transformación de las mismas en sugerencias ofrecidas durante una representación. (Iglesias Feijoo, 1994: 309-314)¹³

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 el agente provocador de esa ruptura con la tradición escénica

¹³ 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:

Acceptemos, 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. (Iglesias Feijoo, 1994:313)

decimonónica que va desde el “teatro patafísico” al “teatro del absurdo”¹⁴. Así, pues, sin pretender delimitar las posibilidades escénicas de un teatro que, como el de Ramón, se presenta mercurial e inasible por su talante experimental, cabe apuntar ciertas estrategias que son la clave de esa experimentación – como pueden ser la *desrealización* o reducción minimalista del elemento referencial escénico, la anulación anecdótica (acción) en favor de una dramaturgia circunstancial (reflexión), la ambigüedad espacio-temporal (salto del micro-drama al macro-drama), la intrusión autorial (“literaturizante”) en forma de prólogos, epílogos, acotaciones o didascalias, etc. – cuyo común denominador teórico-práctico es la desteatralización del escenario en el que se fragua el metadrama («macrodrama» o «el drama del drama»).

5. LA DESTEATRALIZACIÓN ESCÉNICA

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.¹⁵ El drama es ficción, y el espectador ramoniano no puede participar voluntariamente en el autoengaño del drama (la suspensión del descreer, o “willing suspension of disbelief”)¹⁶; 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 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 fárrago o yesca sobre la que habrá de darse la chispa imaginativa que incendia (y enciende) el

¹⁴ 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 cauciano*, etc.), y de Antonin Artaud (1896-1948: *Heliogábalo 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.). Véanse, entre otros, los trabajos de Dru Dougherty y M. Francisca Viches de Frutos [*El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. 1918-1939. Madrid: Tabapress, 1992]; Dru Dougherty, “Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20”, en Cesar Oliva, ed., *Dos ensayos sobre el teatro español de los años 20*. Murcia: Universidad de Murcia, 1984; Luciano García Lorenzo y M. Francisca Vilches Frutos. “El teatro español del siglo XX. Estado de la cuestión y últimas tendencias”. *Siglo XX/Twentieth Century*, Vol. 2, núm. 1-2 (1984), 1-14.

¹⁵ 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.

¹⁶ Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961; véase también su estudio *Critical Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

verdadero drama. Como advierte Ramón, bajo el pseudónimo de Tristán, en el “Epílogo por ‘Tristán’” de la edición de *Los sonámbulos*, sus dramas.

Estas son esas cuartillas llenas de fuego central, que estaban en la carpeta de los SONÁMBULOS. 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 fárrago como tal fárrago, hacer corriente su *spoliarium* de pensamientos, descerrajarse, dar todo al azar de su prosa franca y abrupta... (Gómez de la Serna, *Los sonámbulos*, 1911)

Pero, para ello – como afirma Tristán –, era necesario desaprender esa vieja forma de hacer teatro al uso, subvertir el concepto mismo de teatro y crear una nueva dramaturgia:

¿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! Él, como una tromba, desplaza y descaracteriza sus cosas, y así si el glosador se niega a ser arrastrado o se niega a sucederle, 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. (“Epílogo por ‘Tristán’”, sin paginar)

Ramón, «no soporta el quietismo de la obra sedentaria, y así, el desenlace de sus piezas se desenlaza más allá, en lo despejado de un cielo y de un lago, en el aglutinamiento y en la perdición del espacio». (“Epílogo por ‘Tristán’”, sin paginar), Ese espacio es la culminación de la lectura más allá del texto, y responde a un planteamiento netamente ultraísta—utópico, si se quiere—al proyectar la representación dramática “más allá” de su propia inmanencia. Lógicamente, esto requiere un compromiso auténticamente vanguardista, comprometido con la verdad del arte, como el de Alberto en *La utopía* (1909), cuando proyecta su frustración creadora en el rictus agónico del 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...». (Gómez de la Serna, Beatriz: 35)¹⁷

6. LA OCULTACIÓN O “INEXPERIENCIA” DEL DRAMA

Un teatro de vanguardia debe ser todo lo que el teatro que le precede no es. Por ello, si se elimina de la escena todo lo que hasta este momento ha sido ‘teatro’, el resultado es como ese impresionante hueco que queda en una foto cuando se ha recortado una de sus figuras. Es una invitación al mundo imaginario, una puerta abierta al

¹⁷ Es evidente la simpatía del autor por Alberto, y no pareciera desacertado pensar en una clara identificación de ambos, como artistas, en su afán utópico y vitalista.

mundo germinal de la escena. Para Ramón, la ausencia del ser (persona, objeto, sentimiento, etc.) es su realidad suprema, el principio poético fundamental. Como en la insinuación del *strip-tease*, lo que incita o evoca el objeto del deseo dramático ramoniano es precisamente lo que se oculta.

La ocultación de la realidad física o manifiesta del drama es la revelación de su esencia universal, de su significado y trascendencia semiológica: *el alma de las cosas*, que diría Ramón. Por eso, en *El laberinto* encontramos a esa espléndida creación de «la voz anónima», que es la sombra del *sema* o semema escénico, la clamorosa ausencia de todo aquello que, ética o estéticamente, no tiene cabida en el teatro convencional – es decir, en sentido estricto, la voz de lo obsceno:

(Se oye llorar en alguno de los caminos del laberinto... Alarman esas lágrimas por su incógnita... Es inverosímil de los muchos dolores que pueden sobrevenir... 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)...
(*El laberinto*, 70)

El anonimato de la voz, como la imperceptibilidad de la imagen y la difusión sensorial de la escena, nos remite al mundo de lo increado, lo inverosímil. Algunos personajes verán en esa voz anónima e incorpórea lo que de ninguna otra manera pudiera escenificarse en el teatro tradicional – es decir, la simultaneidad de distintos momentos escénicos, distintas experiencias, distintos diálogos, distintos dramas individuales que fluyen y se entremezclan como en una superposición de planos cubistas:

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 prohiara...
Nieves (maternal) - Se lo diremos. (*El laberinto*, 70)

Cada personaje individualmente, y todos al mismo tiempo, dan vida a una multiplicidad de dramas, todos ellos convergentes en un la simultaneidad de un mismo espacio y lugar, dramas a los que habría de adherirse el drama del espectador.

El teatro ramoniano es, en un sentido tradicional, un teatro vacío que intenta llenarse soñándose a sí mismo en el público. Así surge el drama de *Los sonámbulos*, donde el escenario se convierte en espejo (espejismo, diría Ramón) del auditorio:

Los espejos – que bordean todo el ámbito – han cerrado su ojo y viven de su interior – ese interior con horizontes y largos caminos de los espejos, con hora de amanecer, hora de ocaso sobre todo, y hora de noche sin luna en su plenilunio opaco... Sueñan con todo, pero no ven nada... (*Los sonámbulos*, 6)

Los espejos que bordean el escenario reflejan al auditorio, proyectándole en escena. Así, tanto los actores como los espectadores son realidades fragmentarias y convergentes en ese espejo roto del teatro ramoniano, donde la sociedad puede verse reflejada sólo si se atreve a encararse con su propia falsedad e hipocresía, si se atreve a desteatralizar su vida (o vitalizar su teatro, que es lo mismo) y encararse con su propio sonambulismo. De ahí que Ramón desate el pánico de ese sueño de la razón que es el potencial referencial o asociativo de su obra, pues sus sonámbulos

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 de sus palabras, hay otras palabras supuestas, que escuchan atentamente moviendo los labios, y con movimientos fibrilares en todo el rostro... (*Los sonámbulos*, 6)

Consecuentemente, no es de extrañar que la mitad del drama no ocurra – o mejor dicho, ocurra *in absentia*, fuera de escena, y que el personaje principal, aquel que sirve de interlocutor invisible y sordomudo a los demás, y gracias al cual avanza la acción, esté presente en eso que Ramón llama el drama entre paréntesis – es decir, en las intercalaciones no representables que Ramón representa gráficamente con un paréntesis dentro del cual se inserta un guión y tres puntos suspensivos: (-...) Se trata de la ‘voz’ del silencio, de lo que gritan las cosas desde su inconsciencia, y de lo que el guión se calla por pudor o estrategia; pero es un callarse a gritos:

¿Por qué y si no te encuentro?... (-...) Lo creo... (-...) No... todavía no... (-...) Puede ser... Un beso en los labios hace amantes... (Como defendiéndose) Aún no... Me voy a tener que enfadar... (Resistiéndose anhelante) En la frente... En la boca no... No es superstición... Mira que es verdad... (Echándose hacia atrás), No... No seas caprichoso... (Pausa en que aún se resiste), Bésame donde quieras... Ese beso debe ser imposible... (*Los sonámbulos*, 10)

Sin duda, todos hemos visto un drama distinto en esta escena (o mejor dicho, «drama padre») – el decorado, el amante, la pasión del deseo, todo está aquí mucho más intensamente y muy por encima de cualquier puesta en escena. Ahora bien, qué duda cabe, hay que contar con el espectador.

7. LA AMBIGÜEDAD, EL EXTRAÑAMIENTO Y EL ESPACIO MARGINAL

Había que destruir el aparato escénico tradicional: «¡Oh, si algún día llega la imposibilidad de deshacer!» (*Mis siete palabras*, 1910: sin paginar),¹⁸ Y para ello era

¹⁸ Esas son precisamente sus siete palabras: «¡Oh si algún día llega la imposibilidad de deshacer!» . En ellas se refleja no sólo el nihilismo imperante de los manifiestos vanguardistas, sino también ese profundo lamento o sensación de abandono – como el de Cristo: Eli, Eli, lama sabactani – ante la incompreensión de la crítica y el público.

necesario deshacer el drama – de-construirlo, diría alguno –, o más juanramonianamente, había que desnudarlo, dejarlo como el lienzo en blanco sobre el cual se proyecta el cinematógrafo de la “imaginación creadora” del espectador. A este respecto, Ramón nos propone una escenografía minimalista, sencilla – «adornada con cierta sencillez» (Desolación, 283), o evanescente e indefinida como la «Plazoleta solitaria, centro del laberinto de un jardín público...» (*El laberinto*, 49), Lo que ocurra en este escenario debe ser soñoliento, como esa realidad escénica que sueñan «Los espejos – que bordean todo el escenario –» (*Los sonámbulos*, 6), o bien ambiguo, confuso y desorientador, como esa voz de una presencia anónima e invisible, mediadora entre la realidad del drama y la del espectador, que se presenta 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 hubiera habitada la tienda, ¡Y por quién!”—dice la voz hermenéutica del drama. (*La Utopía*, 17)

El tiempo y el espacio son igualmente ambiguos o indefinidos, como «Un despacho en el que todo tiene la anormalidad de esos días» (*Siempre viva*, 353), o fuera de toda posible ubicación referencial, como «La taberna ideal. La taberna de la excomunión de Dios y del diablo...» (*La utopía*, sin paginar), Y otras veces, incidiendo aún más en el papel de esa “imaginación creadora” del 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...» (*Beatriz*, 329), Todo surge del vacío, de la oscuridad (que es el cero absoluto de la realidad – o irrealidad) de la escena, que actúa como *cámara oscura* de la imaginación del 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.» (*El drama del palacio deshabitado*)¹⁹

La expresión «como al magnesio» alude a ese 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

¹⁹ Gómez de la Serna, Ramón. *El drama del palacio deshabitado*, en *Prometeo*, nº. 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, 1992: 17).

convencionalismos veristas del drama realista se convierte en el principio estructurador de la escena ramoniana. Como dice Marta Palenque,

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, 1992: 17)

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:

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. ("Advertencia", en *Beatriz*, 1909: 359)

En este afán por "pintar" el momento clave de la obra, Ramón refleja su clara ascendencia simbolista. Sin embargo, no se trata de un "momento central" preconcebido por el autor, sino de una experiencia personal que cada espectador deberá encontrar en ese macro-drama que es creación eminentemente sensorial del choque entre el espectador y el espacio vacío o inacabado de la escena: «Entre sombras y silencios se advierte una "tragedia incógnita" – es decir, abierta como signo de interrogación ante el espectador – que brota de lo inespecífico, lo inconsútil o increado.» ("Advertencia", en *Beatriz*, 1909: 359)

Por eso advierte el 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.» (Martínez Expósito, 1991: 84)

8. LAS AUSENCIAS, LOS FUNDIDOS Y LA VOZ EN OFF

Esta estrategia teatral es fuente inagotable de sugerencias: «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*, 380). De ahí que un silencio maeterlinckiano se adueñe de los momentos más significativos de su teatro.²⁰ Es un silencio preñado de tensión y de significado, y más

²⁰ Como advierte 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).

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 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 sola 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... (*Los sonámbulos*, 7)

Otras veces, el silencio también puede resumir (o sustituir) toda una situación, como en *La utopía*, 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)» (*La utopía*, 47), Y de igual manera, en *El drama del palacio deshabitado*, un concepto tan inabarcable como el vacío existencial de 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. (*El drama del palacio deshabitado*, 15)

La autenticidad de lo inabarcable – como «la inenarrable presencia de la muerte», en *La utopía* – se confirma en el vacío de su ausencia. Por eso, cuando las sombras (pseudos o proto- 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» ²¹ (*El drama del palacio deshabitado*: 14), 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)

²¹ Resulta interesante la coincidencia entre el personaje en sombra (o personalizado en “la sombra”) en el teatro ramoniano y el concepto de “Shadow” de Carl G. Jung como proyección del inconsciente y como almacén onírico e imaginativo: «the building which represents the still unperceived scope of the dreamer's personality» (Jung, 1964:176)

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) macro-drama:

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... (*Los sonámbulos*, 14)

De igual manera, el oscuro (parcial o total) sirve en *La utopía* 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, por su claudicación, es incapaz de comprender ese *double entendre* del drama del drama:

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 – Tú 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... (*La utopía*, 29)

Dorestes, como muchos espectadores, 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 sobre el escenario) 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: «Alberto - (Enciende y mira aterrorizado a Dorestes cuya presencia ha olvidado al encender movido por el hábito servicialísimo de tendero), [Al cura] Usted dirá». 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, cómprele 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» (*La utopía*, 39).

9. EL PERSONAJE ANÓNIMO Y LA VACUIDAD DEL ESCENARIO

En el silencio y la oscuridad 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.²² Y de igual manera, en el prólogo a *La utopía*, Ramón advierte al espectador que el verdadero drama está más allá de lo que se pueda 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 inexpreso, 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. (*La utopía*: 39)

²² Dice así:

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. (sin paginar)

Por eso, ya desde un principio, en *El drama del palacio deshabitado*, Ramón introduce en el micro-drama a uno de sus principales agentes-provocadores del macro-drama: el “EL HOMBRE ANONIMO”, voz anónima personificada o, mejor dicho, *personajizada*. Este ‘personaje’, cuya designación formal en el reparto es la de “introducción” — y nunca mejor dicho, pues introduce o conduce al espectador hacia dentro del macro-drama — estará encargado de establecer las pautas cognoscitivas del mundo de ficción dramática, e iniciar al espectador en la construcción imaginaria de lo inexistente:

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 oscura... [...] ¿Quién sabe qué muebles o qué rincones no han habitado para guarecerse?... Son sombras (añoranzas carnales) que aluden a los más instintivos y obligan violentamente a sentir. (*El drama del palacio deshabitado*, “Introducción”, sin paginar)

Estamos, pues, ante un mundo increado (vacío, “deshabitado”), que es el escenario físico del teatro, ante el cual se situará el espectador—debidamente preparado—como principal artífice o *médium* 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 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 desbordante, fuera del tiempo y el espacio netamente fenomenológico. 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.

10. ESA OTRA COSA RADICALMENTE DISTINTA: SUB ESPECIE THEATRI

Como venimos insistiendo, el teatro ramoniano no puede medirse con el mismo sistema de pesas y medidas que el teatro realista burgués; 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 o incitar al espectador a imaginar su propio drama, situándolo *in media*

res de la “inexperiencia”, en lo increado, más allá de artificio verista de lo explícito²³.

En dramas como *Desolación*, *Beatriz*, la *Utopía* de 1909, o *El lunático*, donde algunos críticos han visto un personaje central que mueve el drama, el verdadero protagonista sigue siendo circunstancial (“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” (*Desolación*, 1909) y el *Cuento de Calleja* “al niño que hay en mí,” remedo “de la niña con tirabuzones” que lleva dentro su amada Colombine (*Cuento de Calleja*, 1909), siendo “lo trágico... el personaje capital, el traidor, el canalla del drama,” en *La utopía* (*La utopía*, 1909), mientras que en *Beatriz* es lo “infantil, impúber” de la mujer (*Beatriz*, 1909),

De igual manera *Los sonámbulos* se identifica como “un teatro de colocación,” mientras que *Siempre viva* es el drama del amor imposible de los ausentes: «ELLA... La muerta» y «EL... Quien no se sabe»²⁴ 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”, etc. Aunque la lista de títulos y “personajes” podría extenderse, cabe destacar 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)».²⁵

Ramón es consciente – como ya lo fuera Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, respecto a la evolución del teatro griego desde lo dionisiaco a lo apolíneo – que el teatro realista burgués ha supeditado lo obvio a lo inteligible, el cuerpo a la idea, el gesto a

²³ 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». Según Ramón, esto se debe a que «la verdad íntegra está más, orientándose hacia la vida intrauterina que hacia las senilidades del después... [...] Hay que llevarlo todo a la incipiente, porque en la incipiente de todo está el valor suave de las cosas, el valor climatérico y sabio, todas pasadas y atemperadas por algo como el sueño físico nocturno...» (“Depuración preliminar”, en *El teatro en soledad*. Prometeo, 36-37, 1912).

²⁴ Así consta en el reparto de personajes, que se divide en “Ausentes” y “Presentes”.

²⁵ Y es de notar que ese llanto pertenece a «La voz anónima (una voz de demasiadas mujeres, por como no determina una sola)» (*El laberinto*, 69).

la palabra. Y de igual manera es consciente nuestro autor que la mimesis del realismo (como realidad preexistente) 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 conservadora e intransigente, estructura la realidad escénica en torno a unos conceptos rígidos y autoritarios que constituyen el claro-oscuro de una dualidad hueca y perversa. Por eso advierte Ramón:

El teatro o es un efecto ditirámico de luz y de timbalería, ansioso de imponer un ideal que resulta siempre condicionado, padrastrado y sañudo, 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. (“Prólogo” a *La utopía*, de 1911).

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]....» (“Prólogo” a *La utopía*, de 1911).

Consecuentemente, más que ver y escuchar, en el teatro ramoniano hay que interpretarlo íntimamente, 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» (“Prólogo” a *La utopía*, de 1911).

De ahí que a estos “autores sacerdotales” se les escape continuamente la impronta o “inexperiencia” del macro-drama o “el drama del drama”:

Les pierde su deseo de adquisición del drama más que la visión del drama. [...] 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 a espaldas a él y lejos de su alcance. (“Prólogo” a *La utopía*, de 1911).

El espectador del teatro realista-burgués está convencido de ‘ver’ en su teatro ‘las cosas como son’, en sus momentos de mayor inquietud crítica, incluso puede llegar a plantearse un por qué de esa ‘realidad’. Pero ese *enfant terrible* de los primeros momentos de vanguardia que es Ramón, muy por el contrario, acude al teatro para

imaginar las cosas como pudieran ser, y en los momentos de mayor desazón se pregunta por qué no de esa imaginación: «El teatro debe hacer más ingente al hombre, representarle bien sólo con su palabra y su hecho, en medio de algo mudo, neutral, inmenso...». (“Prólogo” a *La utopía*, de 1911)

El teatro ramoniano es un teatro de posibilidades, de circunstancias que sólo son 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. Sus dramas son reservas insospechadas de mundos todavía inéditos, latentes y expectantes, pendientes de un espectador capaz de ‘ver’ 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” (*Los sonámbulos*, “Epílogo por Tristán”, página 26), Y desde esta posición – o más bien disposición, por lo que en ella hay de tolerancia, solidaridad y compromiso participativo con todo lo nuevo y diferente –, la significación del teatro ramoniano sobrepasa el reconocimiento de su importancia y significación histórico-literaria en esos primeros momentos de vanguardia.

Referencias bibliográficas:

- ADRIO, M. (1963), “La Corona de hierro”, en ABC, 11 de junio; pp. 65-66.
- BERENGUER, Á. (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus.
- BOOTH, W. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- ____ (1979), *Critical Understanding*, Chicago: University of Chicago Press.
- CANSINOS SÁENZ, R. (1919), *El drama del palacio deshabitado*, en *Poetas y prosistas del novecientos*. Madrid: América, pp. 248-249.
- DÍEZ CANEDO, E. (1968), *Los medios seres*, en *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. Vol. 5. México: Joaquín Mortiz, pp. 63-67.
- DOMÉNECH, R. (1963), “La corona de hierro”, en *Primer Acto*, 43, p. 50.
- DOUGHERTY, D. (1984), “Talia convulsa, la crisis teatral de los años 20”, en Cesar Oliva, ed., *Dos ensayos sobre el teatro español de los años 20*, Murcia: Universidad de Murcia.
- ____ y M. Francisca VILCHES DE FRUTOS (1992), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid: Tabapress.
- GARCÍA LORENZO, L. y M. Francisca VILCHES FRUTOS (1984), “El teatro español del siglo XX. Estado de la cuestión y últimas tendencias” en *Siglo XX/Twentieth Century*, Vol. 2, núm. 1-2, pp. 1-14.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909), “El concepto de la nueva literatura” en *Prometeo*, nº VI, Madrid: Imprenta Aurora.
- ____ (1909), Beatriz (“Narración mística para nueva luz del mundo”), en *Prometeo* nº X, Madrid: Imprenta J. Fernández Arias.
- ____ (1909), *Cuento de Calleja en Prometeo* nº XI, Madrid: Imprenta J. Fernández Arias.
- ____ (1909), *Desolación*, en la *Revista Mensual Ilustrada*, del Ateneo de Madrid, nº1, pp. 283-298.
- ____ (1909), *El drama del palacio deshabitado en Prometeo* nº XII, Madrid: Imprenta J. Fernández Arias.
- ____ (1909), *La utopía*, en *Prometeo* nº VIII, Madrid: Imprenta Aurora.
- ____ (1910), *El laberinto en Prometeo* nº XV, Madrid: Imprenta Aurora.
- ____ (1910), “Mis siete palabras (pastoral)” en *Prometeo* nº XIII, Madrid: Imprenta Aurora.
- ____ (1911), “Epílogo por Tristán” en *Los sonámbulos*.
- ____ (1911), *La utopía*, en *Prometeo* nº XXIX, Madrid: Imprenta Aurora.
- ____ (1911), *Siempre viva*, en *Prometeo* nº XXVIII, Madrid: Imprenta Aurora.

- ____ (1911), *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 XXV, Madrid: Imprenta Aurora.
- ____ (1912), *El teatro en soledad* en *Prometeo* n.º XXVI-XXVII, Madrid: Imprenta Aurora.
- ____ (1924), *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid: Imprenta G. Hernández y Galo Sáez.
- ____ (1936), "Las palabras y lo indecible" en *Revista de Occidente* n.º CLI, Madrid, pp. 58-87.
- ____ (1942), *Mi tía Carolina Coronado*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- ____ (1948), *Automoribundia*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- ____ (1956), "Advertencia" a *Beatriz*, en *Obras Completas* (tomo I), Barcelona: AHR.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1994), "Del teatro a la novela" en *Historia y crítica de la literatura española*. 6/1, Barcelona: Crítica, pp. 309-314.
- JUNG, C. G. (1964), *Man and His Symbols*, New York: Dell Publishing.
- LÓPEZ CRIADO, F. (1992), *El erotismo existencial en la novelística ramoniana*, Madrid: Fundamentos.
- ____ (1994), "El teatro de lo imposible y la imposibilidad del teatro innovador de Gómez de la Serna" en *VVAA, Semiótica y Modernidad*, La Coruña: Universidad de La Coruña, tomo II, pp. 197-210.
- ____ (1995), "Ruptura y Novación en el teatro vanguardista de Ramón Gómez de la Serna (1909-1912)", en *Voces de Vanguardia*, La Coruña: Universidad de La Coruña.
- ____ (1996), "El drama entre paréntesis de Ramón Gómez de la Serna" en *De Baudelaire a Lorca*, Alemania: Kassell, pp. 773-784.
- ____ (1996), "La ausencia, el silencio y el texto imaginario en el teatro de Ramón Gómez de la Serna" en *Problemata Theatralia I*, Vigo: Universidad de Vigo, pp. 155-175.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, A. (1991), "Ramón y el drama breve" en *Arte Teatral*, IV, p. 85.
- ____ (1994), *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (1990), *El teatro de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Universidad Complutense.
- ____ (1993), *Ramón y el teatro. La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E. (2003), *El intelectual adolescente, Ramón Gómez de la Serna, 1905-1912*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- PALENQUE, M. (1992), *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Sevilla: Alfar.
- PÉREZ DE LA DEHESA, R. (1971), "Maeterlinck en España" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 225.
- PONCE, F. (1968), *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Unión Editorial.