



EL “TEATRO JOVEN” DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Paloma González



El artista se debe al espíritu subterráneo que hay en el país, a su grado de conciencia y de osadía, al atrevimiento que airea la ciudad en que vive, y sobre todo a su alma.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Goya*

■ NECESIDAD DE RENOVACIÓN

Cuando en la primera década del siglo, Gómez de la Serna empieza a escribir sus dramas, la escena española está dominada por grandes compañías, propiedad de encumbrados actores —o encumbradas actrices— que imponen sus criterios de programación y pocas veces se aventuran en empresas de talante innovador. Los autores dramáticos de éxito escriben sus obras siguiendo unos esquemas perfectamente probados que permiten el lucimiento de los “divos”, y satisfacen a un público que aplaude los largos monólogos, las situaciones tópicas y las moralejas edificantes.

Las alternativas a ese teatro comercial apenas tenían espacio. Tampoco las compañías extranjeras que visitaban Madrid o Barcelona ofrecían un repertorio demasiado arriesgado, ignorando durante años las obras de autores como Maeterlinck, D’Annunzio, Ibsen, Strindberg o Wilde.

Sin embargo, el joven Ramón no se conforma.¹ Su mirada se vuelve

¹ Guillermo de Torre afirma: “Cuando el escritor no se aviene a seguir normas cristalizadas, cuando aspira a ser él mismo, ha de inventarse sus formas; y la originalidad tiene tanto de don celeste como de arduo trabajo.” Y añade: “Situados en el proceso de la pura evolución literaria, aquellos libros iniciales de Ramón resumen más sencillamente un estado de espíritu transicional: el que se produjo cuando, agotadas ya las aportaciones del modernismo, aún no habían surgido

hacia las nuevas corrientes estéticas, las innovaciones técnicas, las teorías teatrales más avanzadas y los grandes estrenos europeos. Desde *Prometeo*² (1908-1912), Gómez de la Serna toma el relevo de revistas como *El Teatro* (1900-1905) y *El Arte del Teatro* (1906-1908), en la tarea de divulgar las novedades y los textos fundamentales del momento. Y viaja a París³, capital europea de la modernidad.

Es interesante destacar además su vinculación con el *Teatro de Arte* (1908-1911), de Alejandro Miquis, que consiguió reunir a escritores, actores, escenógrafos y estudiosos en torno a un proyecto teatral alternativo. Su influencia y proyección sobre la sociedad fue limitada, pero, como apunta Jesús Rubio⁴, el *Teatro de Arte* fue recibido con gran entusiasmo por el mundillo artístico madrileño. Entre los estrenos propiciados por Miquis cabe destacar *Trata de blancas* (traducción de *La profesión de la Señora Warren*), primera obra representada en España de Bernard Shaw, *Sor Filomena*, versión de la novela de los hermanos Goncourt (que les permitió experimentar un modelo nuevo de estructura dramática), y las obras de jóvenes autores españoles, como *Cuando las hojas caen*, de José Francés y el fallido

otras.” Guillermo de Torre, *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 65 y 67.

En la misma dirección, Marta Palenque señala: “Gómez de la Serna pretendía construir una literatura, y un drama “verdaderos”, proponía actos arrojados y encendidos, heroicidades y rupturas enconadas. Su teatro “épico” manifiesta, a su modo personal, al Ramón representativo de la crisis general de la Europa de comienzos de siglo.[...] En el fondo, una sensibilidad inserta en una época de cambios y sujeta a un proceso entre la ruptura y la continuación. Tal vez, un Ramón muy europeo y no por ello menos español. Su propia confusión es la de aquellos momentos.” Marta Palenque, *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Sevilla, Alfar, 1992, p. 47.

² En la presentación que hace Julio Gómez de la Serna del libro de Camón Aznar sobre Ramón puede leerse: “Mi padre funda *Prometeo*, y Ramón pudo contar ya con un trampolín eficaz para lanzarse a sus invenciones, a sus acrobacias literarias con entera libertad.[...] En *Prometeo* colaboraron jóvenes escritores y artistas (y algunos otros, ya conocidos) que en el curso de los años alcanzarían un justo renombre literario y artístico. También figuraban en sus páginas traducciones [...] de los escritores extranjeros de más selecta altura, casi desconocidos en España: Aloysius Bertrand, Colette, Remy de Gourmont, Óscar Wilde, Bernard Shaw, Maeterlinck, etc. Y entre otros originales, inéditos y en exclusiva, un maravilloso poema en prosa del entonces sultán de Marruecos, Muley Hafid; y el primer *Manifiesto del futurismo* de Marinetti, enviado por él expresamente para *Prometeo*.” José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 13.

³ Durante esta etapa, Gómez de la Serna visita París en dos ocasiones. Allí conoce a Picasso, Apollinaire, Bretón.

⁴ Jesús Rubio Jiménez “El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias”, *El teatro político en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 133-156.

proyecto de llevar a los escenarios *Utopía* de Ramón. Esta labor se complementaba desde *Prometeo*, virtual portavoz del grupo, y en cuyas páginas se prestaba atención no sólo a la obra de autores ya consagrados en Europa (D'Annunzio, Maeterlinck, Wilde, Shaw...), sino también a los intentos renovadores de la emergente vanguardia artística y literaria (Fort, Marinetti, Apollinaire, Rachilde...).

En ese ambiente de rechazo del drama burgués decimonónico y búsqueda de nuevas fórmulas nace el teatro del joven Ramón.



Ramón Gómez de la Serna.

■ EL “TEATRO JOVEN” DE GÓMEZ DE LA SERNA

A este teatro, escrito entre 1909 y 1912 se le han adjudicado multitud de sobrenombres, algunos de los cuales se deben al propio autor (teatro imposible, teatro muerto, teatro inquieto...). Sin embargo, estos “apellidos” responden, por lo general, a consideraciones de carácter negativo (su impracticabilidad, por ejemplo), y —en mi opinión— no pueden aplicarse por igual a todas las obras. Creo que el término “juven” tiene, frente a ellos, algunas ventajas. En primer lugar, no excluye ninguno de los textos que lo componen. Además, da cuenta de un dato cronológico (la edad de su autor) y deja constancia de un hecho: son obras que se inscriben en una corriente “generacional” que nace con el nuevo siglo y que parte de la necesidad de encontrar ángulos inéditos de la realidad.⁵

Ya hemos apuntado la dificultad de examinar estos textos en conjunto como si se tratase de una obra única. Existen, desde luego, algunos elementos que permanecen constantes, y a ellos vamos a referirnos a continuación. Dichos elementos constituyen una especie de tejido interno sobre el que el autor ha ido entrelazando, en cada una de las piezas, los hilos de una búsqueda concreta en las direcciones más opuestas.

Es esencial en Ramón, como en tantos de sus contemporáneos, la obsesión (y la desconfianza) por las palabras. Procura subrayar la infranqueable distancia que existe entre la vivencia auténtica y su expresión, entre la realidad y las palabras con que convencionalmente puede ser designada, pero al mismo tiempo, siente el vértigo de la auténtica conciencia, y las palabras le proporcionan un oasis, precisamente porque se apoyan en lo convencional.

La crítica del mundo burgués, el mundo de los mayores, es más amplia de lo que parece en una lectura superficial. “Las gentes —dice uno de los personajes de *Los unánimes*— no viven más que sugestionadas, comprometidas en su honra y en su vida por lo inexacto”⁶ (p. 405). Precisamente frente a ese mundo de los mayores, frente a los rostros cuidados, limpios, civilizados y los valores convencionales que representan

⁵ En 1925, escribe Ortega: “Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera -no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida- son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.” José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, Col. El arquero, 1962, p. 35.

⁶ Cito por Obras Completas, edición de Ioana Zlotescu, “*Prometeo*” II. *Teatro de Juventud (1909-1912)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.

se levanta la soledad del joven Ramón, fragmentada en sus imágenes-personaje. Ramón se vuelve hacia sí mismo, persigue algo que hay en el interior, algo “natural” y que, sin embargo, no alcanza a comprender. Su

sensibilidad, todavía no “acomodada” a este mundo, le hace percibir abismos, “voces mudas”, farolas temblorosas que iluminan sin deslumbrar. Descubre así en todas las cosas un segundo plano, “detrás de las apariencias”, que es el único que le interesa.

Por esa razón sus personajes tienen una grandeza monumental, necesaria para poder soportar la carga trágica a que Ramón los somete, aunque en obras como la primera *Utopía* o en el *Drama del palacio deshabitado* podamos encontrar un dibujo más “distorsionado”. Son personajes que no van a ninguna parte, porque... no encuentran el camino del paraíso. (A diferencia de lo que ocurrirá años después con los personajes de Beckett, que no van a ninguna parte, porque ya no hay “paraíso” al que ir.)

Sin embargo, desprecia a los héroes clásicos y se esfuerza en disolverlos para poner en escena “hombres más incidentales, menos contenidos y menos incontinentes, más imposibles, que no han retenido la autoridad pública con la flaqueza de los grandes hombres usuales” (p. 418). Los personajes de Ramón renuncian a actuar. No porque no sientan nada, sino porque sienten demasiado, porque su conmoción es demasiado fuerte.

Su obra de juventud es compleja, difícil de interpretar y hasta ambigua. Está poblada de procesos mentales, de miradas interiores, porque el autor de estos dramas es un joven, casi un niño, que observa la realidad, se asombra, indaga la naturaleza de los hombres y de las cosas. En otras palabras: toma conciencia. Conciencia es precisamente lo que echa de menos en el mundo de sus mayores. El joven Ramón descubre la realidad y con ella descubre el “mal”. Reacciona contra ambos, pero al mismo tiempo, los acepta: “¡Y desearé cualquier metamorfosis, cualquier suplicio, cualquier cárcel, cualquier golpe de los carniceros, cualquier espectáculo del éxito de los otros, todo antes que someterme a ser como los otros, el hombre que define el materialismo histórico o el romanticismo!” (p. 166).

En Ramón la soledad no es accidental, responde, más bien, a su voluntad de alcanzar lo esencial fuera del mundo. Reconoce el camino que “no” quiere tomar: el que está adornado con las mejores palabras y las más brillantes ideas. Lo señala y lo denuncia, y advierte que conduce a un teatro “sin perspectiva”. No quiere mirar al pasado. No es necesario. Basta con fijar la vista en el presente: “Hay que llevarlo todo a la incipencia, porque en la incipencia de todo está el valor suave de las cosas, el valor climatérico y sabio” (p. 164). En su teatro, la tensión interior y la

violencia contenida en un espacio cargado de electricidad crean un ambiente de misterioso atractivo. Éstos son los grandes méritos del primer teatro de Ramón, y también la causa de su mayor insuficiencia.

Vistas las líneas generales de su “teatro joven”, vamos a abordar ahora el examen de tres de las obras que lo componen: *Beatriz* (1909), que es una indagación en el teatro simbolista; *Los unánimes* (1911), en la que explora caminos cercanos a la incipiente vanguardia; y la pantomima *Fiesta de Dolores* (1911). Como veremos, son tres piezas bien distintas, en las que Ramón trata de encontrar respuesta a sus inquietudes por caminos diferentes.

■ *BEATRIZ (EVOCACIÓN MÍSTICA EN UN ACTO)*⁷

El único acto de esta pieza se divide en tres escenas, atendiendo a la tradición que impone el cambio de escena cuando entra o sale un personaje. Sin embargo, esta obviedad deja de serlo, y adquiere una interesante dimensión, si comprobamos que la modificación que se produce entre la primera y la segunda escena viene dada por la entrada de “dos sombras más y la cabeza de Yo’kanaan”. Ya en la lista inicial de personajes se hace mención a su presencia: “La cabeza muda, maltrecha, piltrafosa y lívida de Yo’kanaan (San Juan Bautista)” (p. 583). Quiere, pues, Gómez de la Serna resaltar la importancia de Yo’kanaan, que adquiere rango de personaje presente, que modifica las circunstancias y hace avanzar la acción dramática.

La anécdota, que se desarrolla en las tres escenas, sigue el esquema tradicional de planteamiento-nudo-desenlace. En la primera escena Beatriz, junto a otros discípulos de Yo’kanaan, espera los restos del profeta, en un clima de desesperación y rabia. La segunda escena gira en torno a la cabeza del Bautista. Beatriz la abraza, la limpia, la envuelve amorosamente en hilas... y evoca su vida junto al profeta. El horror de la muerte va despertando en Beatriz la conciencia de un amor que no puede dominar, y la figura de Salomé empieza a convertirse en una obsesión: es lo que ella quisiera haber sido. En la última escena tiene lugar el proceso de reconocimiento de Beatriz y su decisión trágica. La llegada de Agar, hermana de Beatriz, precipita el desenlace: ante su dolor, Yo’kanaan vuelve a morir para Beatriz, ahora definitivamente, y ella no puede seguir viviendo. Decide entonces seguir los pasos del

⁷ Mantenemos aquí el subtítulo “Evocación mística en un acto” con el que apareció en el número 10 de *Prometeo*. A partir de *El drama del palacio deshabitado* (1921), volumen que recoge algunas de las obras publicadas en la revista, Gómez de la Serna cambió dicho subtítulo por el de “Narración mística en un acto”.

maestro, y corre al encuentro de la muerte.

Beatriz es un texto construido para dar cuerpo y voz a la tragedia de su protagonista. En torno a ella se agrupan los restantes personajes de la obra que, en realidad, actúan como un “eco” de su memoria. Realidad y ficción se entremezclan constantemente, hasta el punto de no poder distinguirse. La ficción la constituyen el deseo y el recuerdo; a veces, el sueño. Lo más sugerente, por tanto, es el mundo interior femenino representado en escena: el conflicto de su protagonista, el descubrimiento de sus sentimientos, su dificultad para enfrentarse a las convenciones y la moral interiorizada⁸, su momento de lucidez...

Ya desde el título apunta Gómez de la Serna en esta dirección, y con él nos descubre también los modelos estéticos de esta obra “que sería bueno representar después de *Salomé*”. Su admiración por la creación de Wilde le impulsa a escribir su continuación, un nuevo acto. Pero Ramón no puede evitar contestar al modelo propuesto por Wilde, y a la mujer apasionada, exuberante, sensual, “leonina y cruenta”, opone la “pureza lauda” que emana de “la figura menuda y abnegada de Beatriz”. Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio, en la introducción al *Teatro Muerto*, señalan la reiterada presencia de esta figura femenina entre los escritores simbolistas:

Beatriz, además de Wilde, se nutre de motivos prerrafaelitas explícitos desde el prólogo donde el autor presenta su drama como “una evocación santa” inspirada por el aroma y la leve luz que desprende una vara de nardo [...] La protagonista de la obra recuerda así la iconografía femenina propia de los prerrafaelitas, y el nombre de Beatriz alude directamente a las abundantes “beatas Beatrices” de Rossetti.⁹

Como Edipo, Beatriz busca sin saberlo su propia destrucción, y el coro observa y enjuicia sus actos. Ese coro trágico (las sombras, los otros

⁸ Resulta muy significativa, en este sentido, la obsesión de Beatriz por limpiar la cabeza de Yo'kanaan. Otros temas de la moral católica presentes en este texto son el amor entendido como sacrificio, la compasión, la mansedumbre, la sumisión resignada... También se hace alusión a la sociedad hipócrita que margina a los “apestados” para mantenerse limpia. Es una sociedad opresiva, en la que la oposición al poder se ejerce desde las “catacumbas”. Sobre la relación de este texto con los sucesos socio-políticos del momento en que Gómez de la Serna escribe se puede consultar el artículo de Ignacio Soldevila-Durante, “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)”, *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, edición de Nigel Dennis, Ottawa, 1988, pp. 23-43.

⁹ *Teatro muerto*, Edición de Muñoz-Alonso y Rubio, Madrid, Cátedra, 1995, p. 40.

personajes) la va envolviendo y acorralando, a medida que la acción avanza. Beatriz adquiere su fuerza en su enfrentamiento con Salomé. Sólo cuando la joven seguidora del Bautista aprecia en todo su valor a su “adversaria”, sólo en ese momento se reviste de la grandeza propia de los héroes y heroínas de la tragedia. La gran batalla de estas dos mujeres se libra en el campo del amor. Ése es el territorio que se disputan, cada una con sus armas: Salomé la exuberancia, el poder, la “carnalidad”; Beatriz, la pureza, la humildad, la “espiritualidad”. La muerte de Beatriz (anunciada en el final de la obra) es necesaria para restablecer el equilibrio de las fuerzas. Recordemos que la obra de Wilde termina con la ejecución de Salomé. Ambas amaron a Yo’kanaan, ninguna lo poseyó.

Noar es un personaje con gran fuerza. Desde el principio Gómez de la Serna hace notar su presencia, recreándose en el sonido: sus quejas rítmicas, su enfermedad, su “vivir” en la penumbra como acechando... Noar es el mensajero de la muerte, la propia muerte encarnada en un ser lujurioso y repulsivo. Su escena final añade ese toque morboso tan propio del teatro simbolista. Especialmente atractivos son también los otros personajes latentes: Herodes y Herodías, figuras de poder, caracterizadas por el odio que los discípulos del Bautista sienten hacia ellas; Yo’kanaan, el “bien deseado” por todos; y la gran figura, Salomé, que representa la parte que Beatriz ha negado de sí misma, la mujer “real”, que oculta en su interior.

La acotación inicial de esta obra ofrece tantas posibilidades de estudio que merece la pena detenerse en su lectura:

Como si no hubiera decorado... Sólo se columbra que la escena está dividida en dos compartimentos: el de la izquierda insignificante y negro. En él está Noar, el leproso, que se queja por intervalos... La cripta, sombría y desolada, se alarga en la sombra, se abisma... ¿Hasta dónde?... Una lámpara de barro luce en su punta, mortecina y guiñosa... El silencio, que es imperturbable y solemne, añade sordidez y sordera al espacio, lo embrea y lo adensa más... Una penetrante emanación de humedad traspasa la carne y enfría la nuca... Sobre una repisa de piedra junto a la pared, a ras del suelo se adivina, gracias a algunas turbias salpicaduras de luz, una hilera ambigua de hombres y mujeres, como participantes de una tragedia incógnita (p. 585).

En primer lugar observemos las indicaciones espaciales: “Como si no hubiese decorado...” ¿Qué está proponiendo el autor? En sus dos obras anteriores (*Desolación* y la primera *Utopía*) el escenario está descrito minuciosamente, como si quisiera elaborar una reproducción milimétrica de la realidad. Sin embargo, con *Beatriz* ya ha emprendido un nuevo camino. La renovación no es sólo formal, sino también de contenido. El rechazo de los

“decorados” es un signo de rebeldía de Gómez de la Serna. Y algo más. Pretende conducir al espectador hacia espacios evanescentes, y no quiere que su atención se pierda en lo “anecdótico”. Escenario único, que remite a un espacio opresivo y silencioso en el que pueda tener lugar la tragedia de la protagonista. Espacio cerrado —de catacumba—, que es el espacio de la muerte, la “cripta sombría” que resguarda el misterio del ser humano enfrentado a su última verdad. Y, sin embargo, paradójicamente, no se describen puertas ni ventanas, no hay un acceso definido, sino que es un espacio que “se alarga en la sombra, se abisma...”

El tiempo, como el espacio, parece suspendido. “Noar, el leproso, se queja por intervalos.” Ese rítmico lamento resuena en el silencio, y refuerza la sensación de haber penetrado en un tiempo fuera del tiempo. Con la siguiente indicación escénica, previa todavía al diálogo, Gómez de la Serna cierra el círculo: “Todo inmóvil, tácito, un buen rato.” El espectador queda así atrapado en las redes de la tragedia que va a dar comienzo. La acción dramática, que se inicia en la madrugada y se desarrolla durante algunas horas, nos remitirá enseguida a un tiempo evocado, que no podrá ponerse en movimiento hasta la aparición en escena de la cabeza del Bautista. Pero ese avance es pasajero. Muy pronto se retorna a la evocación, al recuerdo, al tiempo interior. El desenlace se precipita con la entrada de Agar en la tercera escena, que dispara la acción hacia el futuro, del que anticipamos las consecuencias trágicas. Es interesante detenerse en otro aspecto relacionado con el tiempo: las inserciones “mágicas” que se producen con la secuencia del corte de los cabellos, y la pantomima en la que se anuncia que Beatriz va a atentar contra su propia vida.

La riqueza semántica de esa primera acotación se extiende más allá de lo estrictamente espacial. Este breve apunte que hemos realizado vuelve a remitirnos a las líneas maestras del teatro simbolista, con el que vamos definiendo algunos puntos de encuentro: el título, la mirada hacia el mito de Salomé, el espacio cargado de significado, la presencia del misterio y de la muerte... Si examinamos una vez más las indicaciones que aparecen en el texto, atendiendo ahora al mundo de los sentidos, verificamos que el autor describe no sólo sensaciones visuales, sino también auditivas (“el silencio, que es imperturbable y solemne, añade sordidez y sordera al espacio”), olfativas (“una penetrante emanación de humedad”), e incluso táctiles (“traspasa la carne y enfría la nuca”).

Sin abandonar esta primera acotación todavía podríamos encontrar nuevos matices y elementos propios del teatro simbolista (sería interesante, por ejemplo, estudiar la singularidad de su lenguaje, la sutil ironía, las metáforas e imágenes, las sinestesias..., pero esa tarea deberá quedar para

otra ocasión).

Respecto a la acción dramática, ésta responde al esquema tradicional de planteamiento-nudo-desenlace. La acción es también cerrada. Empieza y termina en el mismo lugar, y ya desde el principio la tragedia se presiente, como en las clásicas sagas malditas (Edipo, Orestes, etc.).

Por último, me gustaría resaltar los distintos niveles de conflicto presentes: en el primer nivel, encontramos el conflicto anecdótico (Beatriz enfrentada a Salomé por el amor de Yo'kanaan). En un segundo nivel de lectura, encontramos el reflejo de una sociedad en conflicto (referencia a Ferrer y la semana trágica). En un tercer nivel, nos proyectamos sobre el plano filosófico (el mundo de las ideas que se representa: la defensa de los derechos de la mujer; primacía de lo individual frente a lo colectivo, etc.).

■ LOS UNÁNIMES

La estructura de este “drama en un acto” es, aparentemente, muy sencilla. Una sucesión de diálogos entre los mendigos que esperan ante un Refugio para indigentes. Pero tras la primera lectura van emergiendo imágenes cargadas de violenta rebeldía ante la hipocresía de la vida civilizada: “En cuanto hemos dejado de hacer méritos —dice uno de los miserables— la ciudad, en vez de ser neutral, es insultante y esquiva, y se ve cómo nos la pegaba a espaldas nuestras... Ahora se ve bien de frente... No le importa que nosotros lo veamos... Además que alguien la tenía que ver por el revés y extraño a ella...” (p. 408).

En esa dirección apunta el desafío que se impone Gómez de la Serna en la escritura de este texto. Y para abordar una tarea de tal magnitud no le sirven los modelos dramáticos al uso. Si en *Beatriz* veíamos una exploración en los cánones simbolistas, en *Los unánimes* da un paso más allá, e incorpora al proceso de creación la dialéctica de lo consciente y lo subconsciente. El hombre representado en escena deja de ser “compacto”, empieza a mostrarse complejo, multifacético, y, en consecuencia, laberíntico.

No hay nada sencillo en este texto, ni su dramaturgia ni su temática. Granjel opina que “predica el derrocamiento de toda norma convivencial y el primado de una egoísta satisfacción instintiva”.¹⁰ Sin embargo, su comentario sólo da cuenta de la capa superficial de *Los unánimes*.

Técnicamente, la obra se caracteriza por dos elementos: la frialdad distanciadora, que le proporciona su fuerza y su rotundidad, y la introspección psicológica de enorme finura y complicación con la que Gómez de la Serna

¹⁰ Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 161.

se coloca en la vía de Proust, Joyce o Virginia Wolf. Sin embargo, Ramón ha renunciado al monólogo interior y tiene que recurrir a las divagaciones nebulosas de un único personaje, el propio escritor, desdoblado en multitud de facetas sobre el escenario. Así podemos encontrar al Ramón “de la frente formidable”, al “flemático”, al “del gesto genial”... Al Ramón en masculino que dialoga con Ramón en femenino... No hay conflicto entre los personajes, porque todos son el mismo personaje en las distintas facetas de su vida. Son *Los unánimes*, no sólo en su opinión, su voluntad y sus sentimientos. Son “unánimes” porque en ellos está latiendo un único corazón.¹¹

Desde su análisis más externo, lo primero que se observa es la escasez de acción. El diálogo es extenso, sin silencios apenas, precisamente porque la voz interior no calla nunca, porque está en permanente movimiento dando cuenta de su incomodidad ante la vida.

En las notas del epílogo, que Gómez de la Serna titula significativamente “Estrago final”, indica el origen y la gestación de *Los unánimes*: “Un día vi el escenario de este drama en un barrio extremo.[...] Allí vi unos miserables extraños, los miserables de excepción, no los miserables asiduos y cotidianos de la cristiandad” (p. 417). Y también describe el descubrimiento de la otra cara de la ciudad: “El miserable goza del revés de la ciudad, el revés en que se muestra sin hipocresía, sin castidad y sin duelos.[...] La ciudad así es otra y sólo se explica por lo que no admite, por lo que da esquinazo, por lo que tira y por lo que miente” (p. 419).

Encontramos, en este mismo “Estrago final”, otra de las claves significativas. Gómez de la Serna realiza una apasionada disertación sobre el azar: “Y hallado el azar se domina todo desde él y se siente la dura presencia de uno mismo.[...] ¡Azar!... Palabra que debe asumirse en el estómago, que es donde se hacen las grandes descomposiciones del cuerpo que le reparten químicamente, y donde también se operan las descomposiciones ideales y simplificadoras del alma... ¡Azar vale más que Germinal!” (pp. 422-423).

Emblemática me parece esta última exclamación que nos sitúa ya dentro del terreno artístico-literario. Siguiendo la línea trazada hasta ahora encontramos una posible vía de interpretación de este texto, pero, sobre todo, descubrimos una “postura estética” de oposición a una corriente bien determinada.

“¡Azar vale más que Germinal!”, grita Gómez de la Serna. Y escribe

¹¹ La procedencia latina del término “unanimus”; de “unus” y “animus”, sugiere ese aliento único. Recordemos, por otra parte, que hacia 1908 nace en París el “Unanimismo” de la mano de Romains, como tendencia literaria que trata de expresar sentimientos de multitudes.

Los unánimes. Frente al pesimismo de Zola, opone la más radical esperanza: “Después de veinte siglos de conservación, día por día, tenía que llegar un día como éste... —dice el miserable de rostro de salvador— en que todo, más que demolerse y ensangrentarse, resultase estupendo e irresistible...” Es una esperanza que no se asienta en el progreso y la civilización, ni en el paraíso prometido, sino en la marginalidad. Frente al “diagnóstico” basado en los antecedentes familiares, las propensiones patológicas y la contextura física, que servían al autor de *Germinal* para predeterminar la conducta de sus personajes, Ramón apela al azar para dar sentido a la existencia: “El azar no es un peligro más que para los contratistas del orden, cuyos contratos serían anulados, porque todo presidido por un criterio sin reservas sería la expropiación forzosa [...] Hay que crear el equilibrio, pero no en la creencia del derecho natural, sino en el azar [...] ¡Por eso todas mis palabras y mis pensamientos están sometidos a la desorientación del azar y en él los oriento!” (pp. 422-423). Los casos clínicos de Zola (tarados, sifilíticos, alcohólicos...) dejan paso a los artistas, las madres de familia, los políticos..., que han sentido, como la desgredada, la necesidad “de algo que no hay en la ciudad, y que en su defecto tenía que ser esto, esta calle entrevista y a la que no he venido yo, sino que me ha traído su camino...” (p. 403). En *Los unánimes* no hay lágrimas ni risas; sus miserables están por encima de la penuria, la hambruna y la brutalidad presente en la obra de Zola, porque Gómez de la Serna no está recreando un ambiente realista. No quiere provocar reacciones emocionales, sino que busca un soporte para expresar sus ideas.

En su rastreo de unas formas capaces de contener dichas ideas, vimos cómo nace *Beatriz*, que bucea en las aguas profundas del simbolismo. Dos años después, éstas le resultan insuficientes y necesita avanzar por caminos inexplorados. Las palabras con que inicia su “Estrago final” son contundentes: “En un momento teatral en que todo es atavismo en la escena y en que se habla como de una novedad del teatro poético —ese teatro de torpeza, arrebatado y disipador— he escrito este drama sedicente, con las apostasías que comprometen al autor, pero que no comprometen al suceso dramático, abandonado a sus incongruencias y al encrespase de sus palabras” (p. 417).

El influjo del cine y las nuevas tendencias en las artes plásticas —que tanto le impactaron cuando visitó, por azar, la “Exposición de los Independientes” de París— pueden ayudarnos a avanzar en la interpretación de este drama.

Los artistas jóvenes hacen temblar las estructuras, y apuestan por el encuentro de espacio y tiempo que ya no funcionan como coordenadas distintas, sino que se confunden en una misma sensación. Esta búsqueda se apunta tímidamente en *Los unánimes*. Si observamos la sucesión de diálogos y los personajes que intervienen, vemos cómo se producen una serie de secuencias entrelazadas. Las parejas de personajes no abandonan su diálogo, sino que éste continúa como si se estuviese produciendo simultáneamente. Las cosas parecen encajar a la perfección en un orden preestablecido, hasta la llegada de El Cetrino. Si aceptamos la idea básica de que el tiempo está detenido, o no existe, todo sucede al mismo tiempo y no hay causalidad posible, pues todo convive a la vez, como en los sueños. Con la entrada del nuevo personaje, los miserables se reagrupan, descomponen el cuadro pintado hasta ese momento, y ponen fin a la acción simultánea.

Examinemos el otro aspecto mencionado, la influencia del cine.

En la descripción del espacio escénico de *Los unánimes* advertimos la resonancia de lo cinematográfico. Ramón parece invitar a un recorrido lento de cámara que pasa de planos generales a primeros planos, deteniéndose en “un charco que tiene gravedades de lago” o en “un farol de brazo, no de pie, que empotrado en la tapia del casón tiene toda la desolación de esos faroles antiguos”. Nos introduce poco a poco en un espacio abierto y desapacible en el que no hay resguardo posible y “el viento adquiere una corriente desusada”. Es el atardecer. Los “miserables de la ciudad forman hilera junto al tapial del casón [...] Todos ellos resultan hechos retazo a retazo, en cambios de color que no se funden, sino que se reúnen con las ensambladoras líneas de plomo de los vitrales” (pp. 395-397).

Cuando hemos recorrido la mitad del texto, el miserable del traje pardo dice: “La luna es una luna del Polo, con esa nube blanca al lado, así, después de días de lluvia y ese descampado del cielo...” (p. 408). Y se produce un nuevo desplazamiento de la cámara que realiza una vista panorámica. Una nota más, que apunta en esta dirección, la encontramos en la acotación final: “Todos se ponen en fila de nuevo. Pausa. Se abre el gran portón y entran paso a paso y silenciosos en el gran portalón. La calle se queda sola, aterida y más dolida de sus nevadas pertérritas. La luna es más la luna del Polo...” (p. 416).

Sería ingenuo magnificar estos ejemplos y afirmar que Gómez de la Serna estaba construyendo una especie de guión cinematográfico. Quizás, como afirma Jorge Urrutia:

El invento del cine ha significado un cambio en los valores de la cultura y su desarrollo ha afectado al espectáculo, al lenguaje artístico y literario e, incluso, al propio concepto de arte. Pero también podemos pensar que el desarrollo del

espectáculo y del lenguaje artístico, que el cambio en los valores culturales, propició el invento del cine y, desde luego, su desarrollo.¹²

■ FIESTA DE DOLORES (DRAMA PANTOMÍMICO Y BAILABLE)

Con este texto abordamos otra de las facetas del “Teatro joven” de Gómez de la Serna: la pantomima.¹³ En *Beatriz* descubríamos su inmersión en el teatro simbolista, en una pieza que giraba en torno a un personaje protagonista y que respetaba las convenciones de la escritura teatral. En *Los unánimes*, aparece una nueva vía en la que abandona la construcción dramática tradicional y se aproxima a las incipientes vanguardias. *Fiesta de Dolores* representa una búsqueda diferente en la que renuncia a la comunicación mediante las palabras.

No se trata, sin embargo, de una completa novedad en la trayectoria de Gómez de la Serna. Recordemos que en *Beatriz*, por ejemplo, aparecen ya secuencias que anuncian su interés por el género e, incluso, en una de ellas encontramos el término: “Todos meditan replegados sobre sí. Silencio. Y en el silencio una pantomima” (p. 593).

Es un drama dividido en dos partes. En la primera, “a telón corrido, la bailadora canta con la boca de una herida abierta en el nacimiento de sus pechos” cuatro coplas con aires de saeta. La segunda se inicia al alzarse el telón, y consta de varias secuencias: a la presentación de la mujer “toda vestida de negro”, resaltando así “su blancura de luz, de diafanidad”, sigue el anuncio del garrotín. Baila entonces una danza en la que se incorporan motivos de la tragedia griega junto a otros de la iconografía y el culto católicos.

La conjunción de sensualidad y misticismo, de amor y muerte, de lo morboso y lo sacro, nos conduce de nuevo a la esfera de la ensoñación simbolista. Sugerencias, indicios que quieren convertirse en revelaciones, imágenes... Las palabras de Hauser sobre los poetas simbolistas pueden servirnos de guía en el examen de esta obra:

Mallarmé piensa que la poesía es la insinuación de imágenes que se ciernen y se evaporan siempre; asegura que “nombrar” un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que consiste en la adivinación gradual de su verdadera

¹² Jorge Urrutia “La inquietud fílmica”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C./ Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 51.

¹³ Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio, en la introducción al ya mencionado *Teatro muerto*, hacen un interesante recorrido por esta faceta -probablemente la menos estudiada- de la producción ramoniana.

naturaleza. El símbolo implica sin embargo, no simplemente la evitación deliberada de la nominación directa, sino también la expresión indirecta de un significado, que es imposible describir directamente, que es esencialmente indefinible e inagotable.[...] El contenido de un símbolo no puede ser traducido a ninguna otra forma, pero, por el contrario, un símbolo puede ser interpretado de varias maneras, y esta variabilidad de la interpretación, esta aparente inagotabilidad del significado de un símbolo, es su característica más esencial.¹⁴

Entre las interpretaciones que se han realizado de esta obra, me gustaría resaltar la que aporta Ignacio Soldevila-Durante:

Al alzarse el telón, la bailarina, toda vestida de negro, baila un garrotín en el que se mima el via-crucis, con siete caídas, tras las cuales, emblemáticamente, por el rechazo de 'unos claveles rojos de sangre caliente y manantial', la mujer rechaza su crucifixión, es decir, su sacrificio.¹⁵

Las palabras de Soldevila-Durante y el título de la obra, *Fiesta de Dolores*, pueden inducirnos a pensar en una cierta inclinación al "tema religioso", que se disipa, sin embargo, si se tiene en cuenta la indicación de Gómez de la Serna: "Baila una tragedia de Eschylo y tiene gestos orantes, vidriados, clamorosos, suspirantes, como lanceada en los costados..." No negamos los elementos tomados de la religión católica,¹⁶ sino que proponemos una lectura en la que tengan cabida esos otros signos que aparecen en el texto, y que permita conectar *Fiesta de Dolores* con sus otras pantomimas y danzas. En todas ellas puede apreciarse una mirada trágica del autor, que parece salir en busca de lo atávico, de la expresión descarnada y salvaje que sólo se encuentra en las artes primitivas. Son piezas que necesitan un público decidido a aceptar que ha entrado en un espacio y un tiempo diferentes, en el que los objetos y los gestos cotidianos adquieren una nueva dimensión.

El destierro de las palabras, que se produce en el momento en que se levanta el telón, provoca, como ya hemos señalado, la división de la obra en dos partes: en la primera oímos, pero no vemos. En la segunda, el insistente

¹⁴ Arnold Hauser *Historia social de la literatura y del arte* (3), Barcelona, Labor, 1994, pp. 227-228.

¹⁵ Ignacio Soldevila-Durante, "Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia", en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C./ Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 76.

¹⁶ "El sentido simbólico de la crucifixión, que no atenta contra el hecho histórico ni lo modifica, sino que lo explica adicionalmente, parece referirse al sufrimiento clave de la contradicción y de la ambivalencia." Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994, p. 153.

ritmo del garrotín en un escenario desnudo aumenta la fuerza de los gestos y movimientos de la bailadora. Las imágenes pasan al primer plano.

Especialmente interesante, en este sentido, es el simbolismo del color, que Ramón utiliza con maestría. Sólo tres colores —negro, blanco y rojo— que aplica con trazos vivos, ásperos y expresivos para atraer la mirada del espectador sobre la bailadora, como si de su paleta hubieran desaparecido azules, violetas, naranjas... Elige colores planos para exhibir una silueta estilizada con rasgos de pintura expresionista. Blanco sobre negro al principio (“hay como un halo de luna en su descote”, “hendido su blanco corazón por el negro lapidario”), que remite a los ritos en que las mujeres, con los rostros pintados de blanco, danzaban a la luz de la luna. La oposición blanco/ negro, presente en todas las culturas, es un símbolo de movimiento, de acción, por el que se explican los eternos cambios que permiten la continuidad del mundo: vida-muerte, luz-oscuridad, noche-día, frío-calor...¹⁷ A ellos se incorpora el tercer color de este drama bailable, el rojo, que llega del exterior: “rojo de sangre caliente y manantial”, que ella “eleva hasta su pecho”. Es el color de la pasión, del amor y del sufrimiento. Esa pasión que simbolizan los claveles rojos rompe el círculo dual del blanco y el negro, al introducir en escena un elemento que suspende su devenir cíclico, y que desencadena la tragedia.

Beatriz, Los unánimes y Fiesta de Dolores representan, como hemos visto, tres facetas de un mismo teatro, el de un joven que perseguía el idílico sueño de escribir “dramas verdaderos”. Evidentemente no descubrimos nada nuevo apuntando la dificultad que plantea la puesta en escena de algunos de estos dramas, intimistas, de escasa acción. Ya lo han señalado otros. Pero tampoco es justo dejar de resaltar la audacia y el mérito que estas obras tienen. Como apunta Octavio Paz:

Para mí es el gran escritor español: El Escritor o mejor, la Escritura. Comparto la admiración, el fanatismo, de Larbaud: yo también habría aprendido el español sólo para leerlo. Gómez de la Serna, inmenso como Lope y como él popular, cotidiano, prodigioso, inagotable. Popular y aislado: el cenobita en su ermita de Madrid o Buenos Aires, el solitario “dans son tour au centre de notre capitale, disant précisément ce que nous cherchions à dire”. Nunca fue más justo un elogio: hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna. Fue tan nuevo que lo

¹⁷ Las 7 caídas de la bailadora refuerzan esta idea de acción cerrada sobre sí misma, de ciclo que se cumple.

sigue siendo: hace unos días, al ver unas obras del llamado pop-art, pensé instintivamente en Ramón. Fue tan poderoso y generoso que la muerte misma me parece, en sus páginas, saludable. ¿Cómo olvidarlo y cómo perdonar a los españoles e hispanoamericanos esa obtusa indiferencia ante su obra?¹⁸

¹⁸ Octavio Paz, "Una de cal..." *Papeles de Son Armadans*, Año XII, t. XLVII, núm. CXL, 1967, pp. 186-187.