HAL open science

Intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna

Emmanuel Le Vagueresse

▶ **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. Intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna. ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie , 2019, Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XXe et XXIe siècles), 35, 10.4000/ilcea.6038 . hal-02435196

HAL Id: hal-02435196

https://hal.science/hal-02435196v1

Submitted on 10 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna

Intermédialité et avant-gardisme dans le théâtre de Ramón Gómez de la Serna

Intermediality and Vanguardism in Ramón Gómez de la Serna's Theater

Emmanuel Le Vagueresse
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Résumés

FR. Dans cet article, nous souhaiterions réfléchir sur les traits d'intermédialité présents dans la production dramatique de l'écrivain espagnol d'avant-garde Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963), en accord avec la définition de l'intermédialité que l'on utilise d'ordinaire, à savoir l'inclusion de divers médiums artistiques dans une autre production artistique, comme la musique, la radio, la photographie, le cinéma, la danse, la pantomime… Nous verrons jusqu'à quel point l'œuvre dramatique de « Ramón » fut ou non imprégnée de cette intermédialité, et par quels moyens ce procédé ajouta ou non une touche avant-gardiste à son œuvre. Ou encore, si ce procédé fut ou non un élément intrinsèquement avant-gardiste, mais aussi, peut-être, d'approche d'un supposé public populaire.

ENG. In this article we would like to think about the features of intermediality present in the dramatic work of the Spanish avant-garde writer Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963), according to the definition of intermediality that is usually used, namely the inclusion of various artistic mediums in another artistic work, such as: music, radio, photography, cinema, dance, pantomime… We will see to what extent the dramatic work of "Ramón" was or was not impregnated with vanguardism, and by what means this process added or not a touch of vanguardism to his work. Or, whether this process was or not an intrinsically element of vanguardism, but also, perhaps, approaching a supposed popular public.

ESP. Pretendemos en este artículo reflexionar sobre los rasgos de intermedialidad en la producción dramática del escritor vanguardista Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963), acorde a la definición que de la intermedialidad se da comúnmente, es decir la integración de diversos medios artísticos (como la música, la radio, la fotografía, el cine, la danza, la pantomima, etc.) en otra producción artística. Veremos hasta qué punto la obra dramática de «Ramón» estuvo o no imbuida de esta intermedialidad y de qué modo eso añadió o no vanguardismo a dicha obra.

Mots-clés :

intermédialité, avant-gardes, théâtre de Gómez de la Serna

Keywords :

intermediality, vanguardism, Ramón Gómez de la Serna's Theater

Palabras claves :

intermedialidad, vanguardismo, teatro de Gómez de la Serna

Pretendemos en este artículo reflexionar sobre los rasgos de intermedialidad en la producción dramática del escritor vanguardista —hasta cierto punto, lo veremos— Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963), acorde a la definición que de la intermedialidad se da comúnmente[1]. Los estudios y aun las meras observaciones sobre este aspecto de la creación ramoniana son en efecto casi nulas, salvo valiosas excepciones que citaremos en nuestro estudio. Veremos hasta qué punto la obra dramática de Ramón estuvo o no imbuida de esta intermedialidad, y de qué modo eso añadió o no vanguardismo a dicha obra.

O sea, si fue o no un elemento vanguardista, pero también quizá de aproximación a un supuesto público popular[2]. Y todo eso para «recuperarlo» recuperando otros medios artísticos a fin de alcanzar dicho público y no «espantarlo», en una época en que «ni los bailes rusos de Diaghilev ni la labor de Jacques Copeau, base del movimiento renovador del teatro europeo [tenían] gran repercusión en España»[3] (García de la Concha, 2001: 537).

Bien se saben ya dos cosas importantes sobre la obra dramática de «Ramón», como lo llamaremos de aquí en adelante, a la manera de su época: la primera es que estas obras dramáticas se dividen en dos períodos distintos, una que corre entre 1911 y 1913 e incluye danzas y pantomimas, es decir la prehistoria estética, literaria e ideológica del joven Ramón a veces autoapodado *Tristán*, la de su revista *Prometeo* que las publicó todas[4]; y otra, que corre entre 1929 y 1935, la del fracaso de *Los medios seres* (1929) —única obra dramática de Ramón representada realmente en su vida, salvo tentativas abortadas—, la de *Escaleras* (1935) y del proyecto con Salvador Bacarisse de la ópera *Charlot* (1932)[5]. En el intervalo, Ramón no publica nada en el ámbito teatral. Pero, por lo que concierne al último teatro de Ramón, la intermedialidad casi no está representada —excepto, por supuesto, como acabamos de decirlo, en la malograda ópera *Charlot*—, y es la razón por la cual nos focalizaremos sobre su primer teatro[6].

El segundo punto que se conoce pero que hay que señalar aquí es que el carácter «vanguardista» de estas obras más específicamente teatrales está aún por determinar, constituyendo un asunto polémico sobre el que los académicos discrepan, pero que trataremos de aclarar,

---

[1] Es decir, la inclusión de varios medios artísticos en una producción artística dada, como: música, radio, fotografía, cine —o ahora vídeo—, baile, pantomima, aquí en el teatro de Ramón. Sobre este tema en la época que nos interesa en este artículo, remitimos al importantísimo estudio coordinado por Mechthild Albert (2005), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, en el que publicamos una contribución titulada «La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna» (Le Vagueresse, 2005: 117-139), que completa de cierto modo este presente artículo, y también el volumen de Actas del XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas (Rieger, 2003). Ciertos elementos interesantes se pueden leer también en Harald Wentzlaff-Engebert (1998).

[2] «Supuesto», porque bien se sabe que casi no hubo público para el teatro de Ramón Gómez de la Serna, a lo que se puede añadir que a Ramón no le gustaban particularmente el medio artístico y el mundo del teatro, como tampoco el público de teatro en general, al que juzgaba demasiado burgués y «limitado»…

[3] Sobre el valor del teatro español en aquellos años y su más o menos importante grado de renovación, cf. el imprescindible estudio coordinado por Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* (1992), en el que se alude también a la problemática de la intermedialidad: «[…] [S]e trata[n] […] [aquí] problemas derivados de la interrelación de los géneros teatrales, y más concretamente con el cine, la música y el baile» (introducción de las coordinadoras, p. 14).

[4] Excepto la primera, *Desolación*, que publicó la revista *Ateneo* en 1909.

[5] Estudiado en detalle con otros temas charlotianos en el artículo «Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo» de Juan Ramón García Ober (2005: 139-161), motivo por el que no nos detendremos más sobre esta obra, salvo algunas reflexiones puntuales.

[6] Además, nos acercamos ya en estas fechas hacia el final de las auténticas vanguardias renovadoras y eso se siente en estas dos creaciones ramonianas para el teatro.

precisamente, recurriendo a este aspecto específico de la presencia y del valor de la intermedialidad en dichas obras.

Para sintetizar sobre esta cuestión general que mencionamos, diremos sin embargo que el primer período fue un esbozo de vanguardismo, sobre todo en lo que toca al aspecto plástico de las numerosas didascalias, y a la libertad respecto de las convenciones del teatro, pero que dichas obras, no necesariamente escritas por el joven Ramón para ser *representadas*, se inscriben mayoritariamente dentro del modernismo o simbolismo, eso sí tardío, mas aún en boga a principios de los años 10 en ciertos ámbitos literarios y artísticos, y por otro lado con ribetes anarquistas, si pensamos en su a veces confuso «mensaje» ideológico (Martínez Expósito, 1994: 192)[7].

Un «contenido» que no comentaremos aquí por haber sido estudiado ya muchas veces. Y añadiremos que en su segundo período, el de *Los medios seres* y *Escaleras*, obras ya citadas *supra*, Ramón muestra un *savoir faire* a fin de cuentas algo rutinario y un vanguardismo de salón de poco alcance… y ya casi caduco, pues, en aquella época. *En Los medios seres*, por ejemplo, se nota sobre todo su idea de pintar y vestir a los personajes una mitad de blanco, otra mitad de negro, idea a la vez cubista, por cierto, pero también del simbolismo más rancio.

Digamos también que es verdad que el teatro ramoniano se ve mucho más logrado en su vida que en sus piezas. Y la «fiesta cubista», para él, era esencialmente el circo al que acudía, y especialmente los números de payasos, en los que percibía él esa fiesta, más que en los escenarios de teatro. Su vida misma *era* circo y teatro[8], lo que es a fin de cuentas la mayor intermedialiad posible.

Notaremos por fin que todo lo que *dice* Ramón en su teatro —piezas liminares o «cuerpo» del texto— o todo lo que *pone en práctica*, lo dice también en su literatura más teórica de la misma época, referida sobre todo, pero no sistemáticamente, a su prosa, y cuya coherencia con su teatro también los lectores interesados en estos cotejos podrán comprobar, por ejemplo, en *El concepto de la nueva literatura* (1908) o *en Palabras en la rueca* (1913)[9].

En estos dos libros, Ramón aboga por la inyección de lo orgánico en el lenguaje, siendo las palabras para él algo inorgánico, mientras el baile —o el teatro— es algo sumamente orgánico: la *escritura* de la pantomima y de los movimientos en el escenario de un teatro será pues el mejor modo de renovar el lenguaje, «[siendo] [l]os hilos de seda, oro y plata […] los adjetivos que dibujan las figuras o diseño del tapiz» (Herrero Vecino, 1999a: 142).

El teatro de juventud o primer teatro de Ramón que vamos ahora a estudiar consta de obras muy dispares[10], excepto en su doble calidad de novedad y experimentación escénica por una parte, y de espíritu libertario y escénico por otra. Además son obras en su mayoría cortas.

---

[7] Cf. Alfredo Martínez Expósito (1994: 192) : «[…] [L]a estética protovanguardista que caracteriza las producciones más tempranas de Picasso, de Stravinski o de Gómez de la Serna nace como consecuencia del magma tardo modernista-simbolista-impresionista que ya a la altura de 1908-1910 empieza a ser irreconocible; el joven Ramón bascula entre estos dos modelos, el ya envejecido que toma fundamentalmente del simbolismo francés y el aún no formado de la vanguardia».

[8] Insisten en este punto los diferentes participantes en la mesa redonda sobre el teatro de Ramón (*Table ronde* en el Instituto Cervantes de París, 21.10.1997 sobre *Le Théâtre de Ramón Gómez de la Serna*, dirigida por Jean-Luc Paliès, con Florence Delay e Irène Sadowska): « *C'était un metteur en scène de lui-même comme acteur*», «*Il mettait sa vie en scène*», «*Il y avait une théâtralisation de sa vie, de son vécu* », vividos como en la pista de un circo, ¿siendo él el payaso de turno? Nos enteramos en efecto de que para él el circo era como una verdadera afición «teatral», como sus varias conferencias bajo las carpas de circo, montado en un elefante o un trapecio, lo prueban bastante: sus conferencias eran sus verdaderas piezas.

[9] Ensayo incluido justamente en el libro de pantomimas *Tapices* (1913).

[10] Son unas veinte piezas, según la clasificación posible entre obras teatrales, bailes, pantomimas, etc., asunto sobre que, de nuevo, los especialistas discrepan y que muestra ya de antemano la intermedialidad «genérica» de ésas, si se quiere:

Los rasgos de intermedialidad los constituye esencialmente la inclusión de algún baile o pantomima, y/o de didascalias largas que insisten sobre este tipo de movimientos «plásticos» con una escritura ya de por sí plástica que estudiaremos. Pero diremos también unas palabras de la relación que establecen estas piezas con la fotografía o el cine, al final de nuestro estudio.

La obra dramática de esta primera época teatral ramoniana que más utiliza la pantomima en un sentido estricto es *Cuento de Calleja* (1909)[11] y, en cierta acotación, podemos citar también la anterior *Beatriz* (1909). En efecto, en esta obra de por sí más bien modernista, surge en la escena V del Acto Único de *Cuento de Calleja* una pantomima anunciada explícitamente así, y que se extiende a lo largo de dos páginas (Ramón Gómez de la Serna, 1996a, pp. 102-103). Se trata de presentar al niño Raimundo, de visita en casa de una joven amiga, que encuentra, una vez solo, unas joyas en el cofre que contiene los recuerdos de una niña muerta, la hermana mayor de su amiguita, al tiempo que la madre de las dos niñas, la «viva» y la «muerta», lo está espiando.

Esta pantomima que está minuciosa y gráficamente descrita por el autor no participa, según nosotros, de un vanguardismo absoluto, sino mucho más de una tradición modernista y simbólica a lo Strindberg o Ibsen, de moda en la época, que confiere, es verdad, plasticidad a la escena, pero que hace sobre todo de nosotros, público, unos mirones, unos espías cual la madre de la chica; de ahí a ver una abismación vanguardista de la noción de espectáculo teatral, hay una distancia que no salvaremos, quedándonos en el plano de lo gráfico y plástico de esta escena modernista[12], tanto más cuanto que no existe ninguna nota del autor respecto a la música que habría que escuchar en esta escena. Para Elisa Fernández Cambria (1987: 216-217), se trata más bien de un «uso casi onírico de la música, que cre[a] un ambiente acorde con el ánimo del personaje».

Ramón escribe a este respecto en su «Depuración preliminar» a *El teatro en soledad* (1912)[13], el cual abarca también momentos de pantomima, que «[la literatura] [e]s la consunción de uno mismo y su horario, pintoresca de ceremonial, de totalidad y de pantomima… Etcétera (sic)…» (Gómez de la Serna, 1995: 380)[14]. Lo que significaría, con la idea de «totalidad», que se trata de

---

«[S]i no es teatro será otra cosa: poema dramatizado, pantomima dialogada, retrato dramático, etc. Pero lo cierto es que la marca genérica […] pierde gran valor de su efectividad en nuestro caso» (Martínez Expósito, 1994: 268), y de las que se puede tener una lista y cronología completa en cualquier estudio importante sobre el arte escénico de Ramón, entre los cuales los que citamos *supra* al principio de nuestro artículo. Dejamos de lado los *Diálogos triviales* (1910) de la misma época, siguiendo así a Ignacio Soldevila Durante: «Más reflexiones exigiría integrar en dicho corpus [teatral ramoniano] los *Diálogos triviales* aparecidos en *Prometeo*, pues aunque podrían considerarse como pasillos o apropósitos, no nos consta que Ramón los escribiera con vistas a su representación», «Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia» (Dougherty & Vilches de Frutos, 1992: 71).

[11] Citaremos según una de las dos ediciones distintas siguientes, puesto que la edición que citamos primero a continuación, la de Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, no recoge todas las obras de teatro del primer período, y que las obras de cada uno de los dos períodos ramonianos están diseminadas en dos (o tres, si se incluyen las pantomimas y danzas) tomos de la edición de referencia de Ioana Zlotescu. Véanse pues: Ramón Gómez de la Serna, 1995; Ramón Gómez de la Serna, 1996b. En cuanto a las pantomimas propiamente dichas, el lector interesado las encontrará en Ramón Gómez de la Serna, 1996a.

[12] Como lo dice Muñoz Alonso-López a este respecto: «*Cuento de Calleja* presenta rasgos de teatro simbolista, como la recreación del estado de ánimo del protagonista musicalmente realzado en una pantomima o la evasión hacia un mundo de ensoñación y fantasía» (Muñoz Alonso-López, 1993: 256).

[13] Pieza metateatral, varios años antes de Pirandello, que «introduc[e] al público en el propio lugar de la obra, inaugurando una línea de experimentación teatral vanguardista que alcanzará su punto máximo en las técnicas del psicodrama y del *happening*», según A. Martínez Expósito (1994: 357). Ramón visto como precursor de *happenings* y *performances* lo dicen también los participantes de la *Table ronde* en París ya evocada *supra*.

[14] «Etcétera…» es de Ramón.

abarcar todas las artes, aunque Ramón, como ocurre muchas veces con él, no lleva siempre a cabo su proyecto en toda su amplitud.

Hay otros momentos en otras de estas obras en las que, sin que las denomine así el propio autor en sus acotaciones, didascalias y otros textos —*i.e.* prólogos, advertencias finales o apéndices y demás notas, que suelen ser abundantísimas en la producción ramoniana—, se pueden percibir unos como atisbos de pantomima, primero en la descripción de gestos o movimientos que deben hacer los personajes, luego en las indicaciones gráficas de dichas acotaciones, y por fin en el respeto repetido al silencio —y pausa, gesto detenido y/o descompuesto— requerido en dichos momentos.

A propósito del silencio, podemos citar varios ejemplos, como en *La corona de hierro* (1911), obra en la que se presencian idas y vueltas, efectuadas en silencio, a lo largo del escenario:

> Pausa. El Rey sigue buscando las tres dimensiones de la figura [del retrato] y, como quien va con cuidado siguiendo las vueltas a una persona, él va de un lado a otro como al encuentro del perfil y de la nuca, que sólo los malos reflejos […] evitan que halle, y que al contrariarle le vuelven al centro de nuevo […]. Hay una larga pausa en que silenciosamente el Rey se mueve como reacio a no creer en el perfil […][15]. (Gómez de la Serna, 1996b: 649)

En *Desolación* (1909), se puede ver también: «Pausa en que dos viejos permanecen abismados en su desconcertación» (Gómez de la Serna, 1996b: 376) o, aún más plástico y pantomímico:

> Pausa. Silencio. Doña Teresa se pone un dedo en los labios. […] Dory sigue con la cabeza entre los brazos, sobre la mesa, en la actitud de una Magdalena. Pausa. Silencio. De pronto suena el picaporte de la puerta […][16]. (Gómez de la Serna, 1996b: 748)

En *Beatriz* (1909), asistimos a todo un festival pantomímico en la línea de la historia de Salomé con Jokanaán/Juan el Bautista, historia que esta pieza imita a veces, desde las alusiones a la música en el Prólogo, aunque de un modo sinestésico: «¿Qué luz es ésta? ¡Cuánta! ¿Y esta maravilla tan leve, tan suave y tan musicalina?», o: «cuando todo maestoso, en pleno *si bemol* de fragancia se dio entero» (Gómez de la Serna, 1995: 191-192)[17], hasta las didascalias de la pieza misma: «Todos meditan replegados sobre sí mismos. Silencio. Y en el silencio una pantomima. Beatriz se desclava de los cabellos la larga aguja que los prende y hace ademán de clavársela» (Gómez de la Serna, 1995: 204)[18].

---

[15] No es necesario insistir sobre el aspecto cubista de esta acotación.

[16] Sobre el valor del silencio y de las pausas, técnica teatral simbolista por antonomasia, cf. C. Herrero Vecino (1999b: 176-177), en su corto apartado sobre «Código complementario de los personajes: Subcódigo paralingüístico, kinésico-proxémico y de aspecto», especialmente el que surgen estos instantes de silencio y también de gestualidad cuando los personajes sufren momentos de incertidumbre.

[17] Sobre el vanguardismo de dicho uso de la prosodia y del silencio en el teatro, cf. el juicio de M. F. Vilches de Frutos sobre el teatro de Lorca: «En este entramado simbólico García Lorca trabajó con códigos acústicos. Como otros autores y directores de escena renovadores, otorgó una gran importancia al ritmo, a la música y a la prosodia por su extraordinaria capacidad evocadora. […] El mismo sentido puede inferirse de la utilización de la voz. A través de sus personajes García Lorca creó un espectáculo sonoro. La presencia de adjetivos y alocuciones para sugerir estados […] y acciones […] revela su atención hacia las capacidades connotativas de la prosodia para la sugerencia de estados sicológicos y la ampliación de espacios físicos. Se crea así un ritmo preciso, parecido a una partitura musical con sus pausas» (Vilches de Frutos, 2003: 49-50); juicio que muestra que ella valora este uso en una dirección muy vanguardista, aunque no se trate aquí de Ramón ni exactamente de la misma época, sino de un cuarto de siglo más tarde, no lo olvidemos. Pero esta reflexión, casi paradójicamente, aboga por el lado prevanguardista del teatro ramoniano y no sólo posmodernista o tardosimbolista.

[18] Se puede relacionar esta pantomima con la danza de Salomé en la pieza homónima de Oscar Wilde (1893), que él escribió directamente en francés para Sarah Bernhardt.

Esto corrobora lo que dijimos antes sobre los silencios, las pausas y las pantomimas «no declaradas» así expresamente en las acotaciones —excepto en *Beatriz*— que colorean todo el teatro ramoniano del período[19]. Además, para cierto crítico, se nota la «fresca plasticidad de ese procedimiento greguerizante según el cual [unos] cabellos "han recobrado esa gracia repentina que lucen las fuentes taponadas el día de su apertura"» (Martínez Expósito, 1994: 201). Lo que, de paso, hace aparecer en esta reflexión las artes plásticas en su imitación, presencia sobre la cual no insistiremos por sobrepasar el marco de nuestro breve estudio.

Todo esto hace en efecto hincapié no sólo en el aspecto visual, más aún que musical, sino en el aspecto de espectáculo simbolista a lo Wilde o Maeterlinck y, sobre todo, de esbozo de espectáculo total protovanguardista, puesto que la plasticidad de una escena tal puede situarse a medio camino entre modernismo y vanguardismo. En *El drama del palacio deshabitado* (1909), tenemos incluso un personaje denominado «El silencioso», cuyos cascabeles aun «son unos cascabeles *que no suenan*» (Gómez de la Serna, 1995: 235)[20].

En cuanto al personaje de Sara, muy fantasmal —y bien es verdad que en la pieza resulta ser un auténtico fantasma, como otros muchos personajes de esta obra—, forma parte de estos personajes muy silenciosos… lo mismo que esta pieza, salvo las acotaciones, muy desarrolladas, y ella actúa de un modo casi únicamente pantomímico: «Aparece Sara, en la actitud sonambulesca de todos, ingrávida, el pelo empolvado y artificialmente blanco, peinado en una gran trenza turbante» (Gómez de la Serna, 1995: 238), y anuncia a las mujeres de la serie de pantomimas ramonianas tituladas precisamente así. Son, además, unas *femmes fatales* en su inmensa mayoría[21].

Hacia el final de este drama, presenciamos un verdadero e impresivo corro *al ralentí* de los fantasmas de la casa:

> Váse [el bufón]. Al poco rato vuelve con don Pedrín, Sara, El silencioso, El bastardo y dos daguerrotipos. Se cogen todos de la mano en un amplio ruedo y comienzan a dar vueltas muy lentamente. (Gómez de la Serna, 1995: 244-245)

Mientras tanto, el personaje de Leticia, que no tiene pocas similitudes con el de Sara en su esencia pantomímica, tararea un aire, en una escena entre baile y pantomima. Es una escena en la que un solo personaje, ella, «canta» o canturrea, lo que produce en el contexto un efecto entre burlesco y lúgubre, y, para lo que nos interesa aquí, entre plástico y musical.

Lo mismo pasa con *Los sonámbulos* epónimos de la pieza (1911), incapaces de expresarse normalmente sino «con movimientos fibrilares en todo el rostro» (Gómez de la Serna, 1995: 261), pieza en la que las pantomimas son un buen (re)medio para expresarse, ya que gestos y miradas compensan el no hablar: «Silencio./Por la puerta del fondo llega una sombra, que entra en la oscuridad con una decisión como de quien encuentra el salón con su gran *araña* encendida […]» (Gómez de la Serna, 1995: 263-264)[22]. Se compara además a algún personaje, aquí de nombre La

---

[19] Cf. A. Muñoz-Alonso López y J. Rubio Jiménez en su Introducción al *Teatro muerto*: «El interés de Ramón por el género de la pantomima queda reflejado en las obras de este tipo que escribió en esta época y que se recogen en esta edición, pero en algunos dramas especifica, como aquí [en Beatriz] ese carácter de la acción, lo cual demuestra la atención que Ramón concedía a aspectos concretos de la representación» (Gómez de la Serna, 1995: 204).

[20] El subrayado es de Ramón. En el mismo orden de ideas, en *Los unánimes* (1911) tenemos un personaje que se llama «El del gesto genial» (1911: 334); y en *El teatro en soledad*, tenemos «La de los guiños» (1911: 368), ambas denominaciones bien inscritas en esta época del teatro renovado por el simbolismo y el peso otorgado a la gestualidad, a la par que revela cierta pérdida de identidad vía esta pérdida de nombre/apellido.

[21] Cuando no son mujeres (fatales), son: niño, como el Raimundo de *Cuento de Calleja* o muertos que bailan en ronda, de ambos sexos, como en este *Drama del palacio deshabitado*.

[22] El subrayado es de Ramón.

vieja pintada, con un títere, «haciendo una brusca inclinación de marioneta» (Gómez de la Serna, 1995: 264)[23], como suele hacerlo Valle-Inclán en sus piezas.

Aquí no queremos sin embargo ir hasta hablar de metateatro, sino, más sencillamente, hacer hincapié en la pantomima ramoniana llevada a su grado máximo de «fantochización» de los personajes de teatro, que se puede relacionar tanto con el simbolismo como, más acertadamente aquí, con el expresionismo, eso sí más vanguardista, por supuesto. Como lo dice Carmen Herrero Vecino: «[Los personajes] se erigen en símbolos, definidos por un gesto o una prenda, y a veces se comportan como marionetas, lo que les acerca al expresionismo» (Herrero Vecino, 1999b: 256)[24].

Desde el punto de vista «fónico», nos puede interesar también aquí el que, como en varias películas de Jean-Luc Godard —pero con medio siglo de antelación—, se crea casi del principio al final de la pieza una especie de cacofonía asumida con este coro de sonámbulos, después del corro, lo que expresa muy bien Alfredo Martínez Expósito cuando escribe: «La impresión polifónica que el coro de sonámbulos llega a sugerir se acerca, en una actituda plenamente cubista, a lo cacofónico» (Martínez Expósito, 1994: 231), lo que es plenamente vanguardista e intermedialista, puesto que aquí, aparentemente, Ramón hace… cubismo sonoro.

En *El lunático* (1912) y su antifaz fatal, presenciamos asimismo una fuente casi inagotable de pantomimas que no se anuncian explícitamente, o de gestos pantomímicos. Bastará probarlo con dos ejemplos precisos: «La boca es idiota y clara, gelatinosa y fría, ya sin la sonrisa, la humanidad apretada y el *mimo* vivo de los antifaces» (Gómez de la Serna, 1995: 468)[25], primero, y una especie de pantomima-baile *en silencio* entre la joven mística y… el antifaz, donde una vez más imperan tanto los gestos como la mirada:

> Se levanta [la joven mística], se acerca al busto, lo mira con llaneza e inmutabilidad, como esparciendo su mirada en un azul de cielo […]. Se detiene, le quita el antifaz con torpeza y precipitación, y desimpresionada de pronto con la ingenuidad llena de luna llena[26]. (Gómez de la Serna, 1995: 460)

En la obra *La utopía II* (1911), que muy poco tiene que ver con una pieza homónima anterior de Ramón que data de 1909, se pueden leer del mismo modo numerosas escenas con pausas y silencios, y hay también una alusión a la música con el personaje de El de la flauta, cuya obsesión es creer que nadie se le oye tocar. La pieza acaba con el sonido de la flauta, pero ya es tarde, para él, según parece: «De pronto, cuando ya cae el telón lentamente, se escucha la fluidez de una flauta lejana e inconsolable en el *decrescendo* de la sinfonía en *do menor* de Beethoven» (Gómez de la Serna, 1995: 468). Se puede notar que no hay nada vanguardista en este uso de la música de Beethoven, y lo mismo pasa con una alusión poco vanguardista a la ópera *Faust* de Charles Gounod, de 1859, o al «baile de las máscaras de la Ópera» en *El lúnatico*, siendo la ópera, el baile y la música en general

---

[23] Se puede relacionar esta expresión con la acotación siguiente, que concierne al personaje de El extraviado: «[…] [S]us palabras crean como un muñeco con faz de polichinela» (Gómez de la Serna, 1995: 279). Es una acotación, además, bastante difícil de plasmar en el escenario tanto para el escenógrafo como para el mismo actor. Este ejemplo muestra bien las consecuencias sobre la escasa representación concreta, históricamente hablando, de las obras de teatro de Ramón…

[24] Añadiremos a esto la reflexión pertinente de Soldevila Durante: «No es sorprendente así, que Ramón construyese a menudo sus personajes con esas rigideces quebradizas que él calificaba de "polichinelismo"» (Soldevila Durante, 1992: 72); un «polichinelismo» que provendría *ab ovo*, dice el mismo crítico, de su «teatro de cartón y madera, juguete de su infancia».

[25] El subrayado es nuestro. La «pantomima» es además mucho más extensa que el extracto que citamos aquí. Las didascalias son largas, otra vez, porque le permiten a Ramón desarrollar su palabra y los aspectos plásticos que nacen de ella. Sobre el aspecto gráfico de esta pieza en particular, cf. A. Martínez Expósito (1994: 244).

[26] Esta descripción de los movimientos de la joven mística, de la que sólo damos un extracto, ocupa en realidad una página entera.

un pretexto ramoniano para «greguerizar»[27], aunque la función sinestésica de la música se pueda subrayar también, en el mismo orden de ideas intermedialista traducido por esta invención de la greguería. En realidad, en el caso de este final de *La utopía II,* se hace hincapié en el papel central del silencio en la economía general de la obra, que parece más importante que estas notas de música en el escenario[28].

En *El laberinto* (1910), en unas didascalias sobre la voz, el autor se permite dar orientaciones visuales a esta voz de un personaje, en un equivalente didascálico de la sinestesia que, como acabamos de señalarlo, sería otro tipo de intermedialidad: «Cada nueva palabra suya [del personaje] suena en un sitio distinto y va dibujando caminos, orientaciones raras, zig-zags» (Gómez de la Serna, 1996b: 137). Se trata de una descripción fónica paradójicamente muy visual y plástica, como en las pantomimas ramonianas, lo que hace difícil cualquier clasificación de este «teatro de palabras», sin aun hablar de su representabilidad. Como lo veremos al final de nuestro estudio, sin ser verdaderamente «intermedialidad», en el sentido estricto del término, quizá este tipo de acotación y su plasmación en el escenario sea la auténtica relación del teatro ramoniano con el medio cinematográfico, es decir el aspecto pantomímico típico del cine de la época, muy visual y gráfico, por ser mudo, antes de todo; y aunque se trate tanto, sino más, de un rasgo moderno/modernista como verdaderamente «vanguardista»[29].

Digamos ahora unas palabras dobre la danza propiamente dicha que Ramón incluye en su teatro, aparte de las danzas y bailes autónomos, ideados por él, como *El garrotín* o *La danza de los apaches*, por ejemplo (1911). En la obra *La casa nueva* (1912), más precisamente en el segundo —y central— de los tres actos de la pieza, aparece un baile, dividido en dos partes, motivado dramatúrgicamente por la inauguración de la casa nueva y la reunión de dos grupos sociales opuestos, aunque no se anuncia de ninguna manera en ninguna acotación[30]. En este baile muy largo para la pieza, se baila pero también se habla mucho. Parecen ser estos bailes unos valses, y la música no desempeña un papel esencial, especialmente aquí no vanguardista, ni en su esencia, ni en su tratamiento. Es un mero motivo para la aparición de las —muy primeras— greguerías de Ramón[31], y para la progresión de la intriga, aunque Gonzalo Sobejano vea en este baile «un alarde de complejidad cercana al arte cinematográfico» (Sobejano, 1996: 27).

---

[27] Es decir hacer greguerías, siendo la greguería un invento de Ramón que asocia, mediante frases breves e ingeniosas tipo aforismos, el humor, la ironía y la fantasía, estableciendo de paso unas pasarelas personales, agudas e originales entre seres humanos, animales, vegetales, muertos o vivos, y cosas, o sea aspectos distintos de la «realidad» no vislumbrados antes, a veces con melancolía y algún que otro toque superrealista. La primera recopilación de sus greguerías data de 1917.

[28] También se habla de música como mero tema de conversación en los parlamentos de los personajes, pero en ningún momento se habla ya, sin embargo, de música moderna, tipo jazz, a la inversa de las alusiones al jazz en los futuros textos «críticos» o novelas de Ramón, como el célebre «Jazzbandismo» de *Ismos* (1931), por ejemplo.

[29] La paradoja estriba en que «[e]n la bibliografía del dramaturgo no abundan las reflexiones sobre [los] elementos no verbales: decorados, mobiliario, música, luz, etc.» pero que «sin embargo, sus acotaciones muestran un esmero singular», según C. Herrero Vecino (1999b: 26, 253). Esto muestra claramente que dicha preocupación no es concreta sino difusa y subjetiva en Ramón, y que se plasma en la plasticidad de sus didascalias.

[30] Es interesante notar lo que escribe al respecto Muñoz-Alonso López: «[…] [E]l autor evita la excesiva rigidez que se podría derivar de un desarrollo prolongado de este procedimiento [de oposición de dos grupos sociales distintos] con dos bailes estratégicamente situados que, además de cumplir la función de acercar los dos grupos de jóvenes […], rompen el esquematismo de la escena» (Gómez de la Serna, 1995: 86).

[31] «[…] ¿No ha sentido usted bailando a gusto que no se concibe nunca haber pasado de la introducción? No creo haber bailado un vals completo…», dice un personaje (Gómez de la Serna, 1995: 360). Además, incluso cuando Ramón habla de sus obras, hace él sinestesias bailarinescas: «Con [estos dramas] publicados en ediciones que danzaban en seguida por las calles […]», «Advertencia» a *Teatro muerto* (Gómez de la Serna, 1996b: 507).

En conclusión a este estudio de la naturaleza y uso de la música por parte de Ramón en su teatro, podríamos citar lo que escribe Martínez Expósito, cuando compara el teatro ramoniano con el teatro (tardo)simbolista francés de la misma época:

> [En Ramón] difícilmente encontramos usos *conscientes* de la sinestesia escénica, el uso simbólico de los objetos y decorados aparece sólo ocasionalmente y, sobre todo, sólo de forma metafórica podríamos hablar en este teatro de lo que Balakian define como *visualización de la música* (sueño de proyección y exteriorización verbal y visual de los ingredientes que constituyen el poder de la música: comunicación irracional, excitación de la imaginación e invitación a la visión subjetiva)[32]. (Martínez Expósito, 1994: 9)

Y es verdad que es sobre todo en las pantomimas ramonianas, en *Las rosas rojas* o en *Los dos espejos* (1911), por ejemplo, donde estas sinestesias plástico-musicales, aún al estado de esbozos en su teatro, se despliegan realmente. Como lo dice Herrero Vecino, estos procedimientos ramonianos se integran de pleno derecho en los proyectos vanguardistas:

> [P]ronto incorporó [Ramón] intuiciones que compartía con diversos movimientos vanguardistas: una nueva forma de mirar que multiplica las perspectivas; creación por encima de imitación; fragmentación de la realidad; anulación del punto de vista único; eliminación de la distancia estética entre obra y público; superposición de los planos de la realidad […][33]. (Herrero Vecino, 1999: 258)

Por lo que se refiere ahora a la relación con la fotografía o el cine, no aparece lo que se llama propiamente dicho «intermedialidad», puesto que Ramón no se planteaba en aquel entonces proyectar extractos de películas en el curso de sus obras. Esta idea la tendrá sólo muchos años después, cuando trabaje en su ópera nonata *Charlot*, en la que sí quiera incluir algún extracto de filme de Charlot[34].

Pasa en realidad con el cine —y asimismo con la fotografía, aunque era una invención menos reciente— en su teatro lo mismo que con la música y el baile, excepto en el caso de este baile de *La casa nueva* que estudiamos y otros pocos ejemplos; es decir que esta presencia de otro arte/medio artístico toma el cariz de la evocación sugerente de algo plástico —y, en el caso del cine, nuevo/moderno— en las acotaciones específicamente: «como una de esas fotografías *movidas* en que hay varios gestos entremezclados»[35] (Gómez de la Serna, 1996b: 282); «… Y otros daguerrotipos […]»[36] (Gómez de la Serna, 1995: 225); «[una sorpresa] en su codac [léase «Kodak»] de una cosa que en su insumisión […] tiene su grandeza»[37] (Gómez de la Serna, 1995: 296), para la fotografía; y, para el cine, de un modo aún más difuso, como vamos a verlo.

En efecto, más allá de estas meras referencias a la imagen fotográfica, podríamos hablar, exactamente como en el caso de la plasticidad de los gestos y mimos estudiados antes[38], de un ambiente cinematográfico en *El drama del palacio deshabitado*, por ejemplo, y eso porque usa

---

[32] El primer subrayado es nuestro, ya que queremos insistir sobre el que, aun inconscientemente, Ramón produce sinestesias intuidas, y el segundo subrayado es de Martínez Expósito.

[33] Aunque habría que matizar la aplicación real de todos estos proyectos ramonianos…

[34] Se preveía proyectar algún extracto de un filme de Charlot —acompañado del canto del personaje femenino de la ópera, Margarita— sobre una sábana tendida, «una muestra magnífica de la interrelación de las artes —teatro y cine— que Ramón propugnaba», según C. Herrero Vecino (1999b: 177), en el apartado «Complementación general del código verbal: proyecciones filmadas» (1999b: 177). Piénsese también en el capítulo de Ramón sobre el «Charlotismo» en el ya citado *Ismos*, y en el estudio completo sobre Ramón y Chaplin en el artículo ya citado *supra* de J. R. García Ober.

[35] El subrayado es de Ramón.

[36] Después del reparto de los personajes de *El drama del palacio deshabitado.*

[37] Se trata del «Prólogo» a *La utopía II.*

[38] Sin ser algo específicamente vanguardista sino meramente moderno.

Ramón aquí una especie de ralentí que quiere impactar al receptor con la «danza» de Leticia evocada *supra*. Es decir una escena muy visual en la que casi no se oyen palabras, como en el cine mudo, pues, con sus gestos entonces extremadamente marcados y a veces aun impostados de los actores y actrices[39]. Así que se puede compartir el juicio de Herrero Vecino en cuanto al aspecto cinematográfico de una obra como *El teatro en soledad*, pero también en cuanto a muchas de las piezas ramonianas de aquel entonces, por toda esta plasticidad, este énfasis gestual y esta mimología cinética: «El lector se siente como si asisitiera a la proyección de una película. Se hace uso libre del tiempo y sobre todo del espacio, que se flexibilizan»[40] (Herrero Vecino, 1999: 164).

Sin embargo, Jorge Urrutia nos obliga a reflexionar sobre el grado de influencia del cine en la creación teatral en general en aquella época, cuando escribe:

> El cine va a permitir que la parcelación expositiva se desarrolle en el teatro de vanguardia. Escenas breves. Frases cortantes. Consideración en planos de distinta angulación […]. […] La vanguardia insist[e] en la vitalidad, el perspectivismo, la fragmentación, la ubicuidad […]. Todo ello lo encontrab[a] [el teatro vanguardista] en el cine *pero cabe la duda de si* el origen de las nuevas formas dramáticas no estaba ya en un teatro contemporáneo de un cine demasiado primitivo como para influir o, incluso, anterior[41]. (Urrutia, 1992: 50)

Por fin, y para concluir sobre el grado, esta vez, de vanguardismo de la intermedialidad —en el sentido amplio de la palabra— en el (primer) teatro ramoniano, es imprescindible primero pasar por una reflexión más global sobre esta cuestión: en las vanguardias, pongamos europeas del principio del siglo XX hasta los años 1930, la recuperación de otros medios, llamados populares la mayoría de las veces, aunque habría que matizar, no se quiere *a priori* ni posmoderna, ni excluyente de nadie, aunque se pueda utilizar al mismo tiempo para hacer reflexionar sobre la obra de arte «segunda» así (re)presentada.

En cuanto a Ramón más precisamente, usa estos medios con parsimonia, y sobre todo en su primer período, pues, para recuperar él también algo de vitalidad en sus creaciones, unos «orígenes» primitivos y/o populares, autenticidad en una palabra, al presentar a unos personajes que se mueven como si hubieran vuelto al estado de naturaleza (un poco como hacían Picasso y otros pintores o escultores con el «art nègre» en la misma época), con sensualidad y desahogo, aunque sea sólo mimándolo. Hace como si quisiera atraer a un público al que se le hubiera dejado de lado estéticamente hablando, proponiéndole ahora, en cambio, algo novador pero con rasgos populares reconocibles por él de inmediato: una plasticidad de pantalla o una dinámica de pantomima. Como lo dice acertadamente Javier Huerta Calvo:

> Ofrecen los géneros teatrales menores [como la pantomima, el baile, el sainete, el entremés, el teatro de títeres] un formidable campo de trabajo para examinar con detalle una dialéctica siempre apasionante

---

[39] Cf. a este propósito lo que dice Jorge Urrutia, que habla de la aparición revolucionaria de cine respecto de las artes escénicas como una «filosofía del espectáculo, compartida con el público, por el que se pasaba […] de un concepto del teatro como representación a un teatro entendido como presentación. Ello explica la importancia de técnicas escénicas que procuraban la detención del movimiento […] o el uso de la luz eléctrica para puntuar el espectáculo» (1992: 47).

[40] Por eso escribe que «[c]omo gran animador del cinematógrafo, Ramón anunció la convivencia y colaboración del teatro y cine» (Herrero Vecino, 1999: 253). Ella cita (1999: 28-29) unos juicios a veces contradictorios o, por lo menos, ambiguos de nuestro autor sobre el cine, posición ambivalente que bien podría resumir lo que pensaba Ramón de un medio nuevo que consideraba con precauciones, y que iba a dar en el futuro su novela ácida *Cinelandia* (1923) sobre el mundo del cine de Hollywood.

[41] El subrayado es nuestro.

> en la historia del arte entre lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno, la tradición y la vanguardia[42]. (1992: 286)

Ampliando esta observación de nuestro colega investigador, bien podríamos decir que así es como pasa en el caso de la dramaturgia ramoniana con su recuperación de la intermedialidad y sus referencias, especialmente al cine, en su teatro. Sin embargo, hay que repetir que, más que intermedialidad, a veces, se trata de indicaciones en las acotaciones que establecen un «tono» y no un proyecto concreto, difícil de plasmar en un escenario. Digamos también, respecto al cine y a la vanguardia, que el cine, en estos juegos intermedialistas, no es de por sí un elemento vanguardista y que en la época se usaba muchas veces como una manera bastante simple de «amenizar», por su evocación y cualquiera que fuese la forma de esta evocación, un espectáculo. Y también por ser el cine un medio aún bastante reciente, pues nuevo, atrayente y seductor[43].

Además, no era el cine más vanguardista (como el de Murnau, Dreyer o Eisenstein) el que se evocaba en estas piezas, por supuesto, como tampoco era este cine el que se proyectaba y apreciaba más en las pantallas españolas, si hablamos de taquillas… Jorge Urrutia escribe con mucho tino y distanciamiento respecto de un supuesto grado intrínseco de modernidad del medio «cine», en España o en Europa en general, además:

> La inquietud, e incluso la tentación fílmica excitó a los dramaturgos, al menos hasta 1930, como también excitó a poetas, novelistas o pintores. El cine resultó una ruptura del concepto visual del mundo y propició otro, *ni mejor ni peor que los antecedentes*, el medieval o el renacentista, por ejemplo, pero acorde con las preocupaciones filosóficas o artísticas de la época, desde el simbolismo hasta el superrealismo[44]. (1992 : 51)

También, en el caso de nuestro escritor como en el de otros vanguardistas en su inmensa mayoría, hubo y todavía hay, por lo demás, en las vanguardias de aquel período y de cualquier época, una verdadera dificultad en alcanzar al público popular, y en Ramón también[45]. Pero bien es verdad, por ejemplo, que el teatro de Ramón, con sus pantomimas, bailes y gestos enfatizados —que parece acercarse más a algo «popular» en la forma, al mismo tiempo que propone un proyecto moderno, digamos entre modernista y vanguardista, de escenografía en los años 1910—, no tuvo ningún éxito, ni de venta, ni de lectura, ni de crítica, y no se representó nunca, aparte de *Los medios seres*, muy al final del decenio siguiente; pero fue un fracaso[46]. Quizá esta mezcla de lo popular con lo vanguardista, en su proyecto mismo, no pueda funcionar intrínsicamente, o no lo pudiera en

---

[42] También «[Existía un] vasto movimiento europeo de vanguardia que recog[ía] tradiciones antiguas para responder a nuevas necesidades éticas y estéticas» (Lavaud & Lavaud, 1992: 361).

[43] «[Las obras de teatro "cinematográficas"] no dan más de sí que otras cintas de comedias ínfimas que sólo se diferencian de ellas en los subtítulos de pretendida indicación escénica novedosa» (Urrutia, 1992: 49).

[44] El subrayado es nuestro para insistir sobre el grado no necesariamente novador a ultranza de este medio artístico (Urrutia, 1992: 51). Sobre los escritores españoles de aquella época y su relación con el cine, cf. también el clásico ensayo de Ramón Gubern (1999), donde abundan las referencias a Ramón.

[45] Podemos incluso proponer la explicación siguiente a este desfase: los vanguardistas recuperaban elementos populares, sencillamente porque… les gustaban. Así pasó con el cine popular, las novelas rosas y el erotismo del género chico, o el género policíaco, en la mayoría de estos casos unos infragéneros que les agradaban mucho a ellos, primero como receptores.

[46] El escritor menor y «discípulo», en el humor, de Ramón, Vicente Andrés Álvarez, le convenció a Ramón para que éste estrenara su pieza, poniéndola en escena. El fracaso, en la *premiere* el 7 de diciembre de 1920 en el Teatro Alcázar de Madrid, fue rotundo, y los amigos contertulios de Ramón en el Café Pombo tuvieron muchas dificultades en acallar los abucheos del público. La obra fue retirada precipitadamente del cartel y Ramón se refugió a París para escapar del vapuleo.

aquel entonces, aunque constituía y sigue constituyendo la base más firme de este tipo de escritura —y creación, globalmente— renovadora[47].

Excepto la dificultad en hacer reaccionar a un público español, por lo visto, particularmente reacio a dichas tentativas de renovación teatral[48], sean las de un Ramón con toques vanguardistas, sean las de otros dramaturgos plenamente vanguardistas, planteamos, pues, por fin, la cuestión de saber si de verdad este teatro «de vanguardia» es algo posible en el sentido de visible y representable, en fin: viable para un público, sea en aquella época entre tardosimbolismo y protovanguardia[49], como de manera más general en cualquier época, incluso la nuestra, con sus nuevas barreras y sus nuevos límites artísticos… y financieros.

Bibliographie

BALAKIAN Anna Elizabeth (1969), *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid: Guadarrama.

BOUCHARDON Serge (2014), *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris: Hermann.

CARRIÓN Jorge (2015), *Los difuntos* (Celsius Pictor, ilust.), Badajoz: Aristas Martínez.

CRAMER Florian (2016), «Post-Digital Literary Studies», *Materialidades da Literatura*, *4*(1), 11-27. DOI : 10.14195/2182-8830_4-1_1

FERNÁNDEZ MALLO Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid: Alfaguara.

DOUGHERTY Dru & VILCHES DE FRUTOS María Francisca (1992), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabacalera.

FERNÁNDEZ CAMBRIA Elisa (1987), *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid: Escuela Española.

GARCÍA DE LA CONCHA Víctor (2001), F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española* (t. 7, Época contemporánea: 1914-1939), Madrid: Crítica.

GARCÍA OBER Juan Ramón (2005), «Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo», A. Mechthild (dir.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid: Iberoamericana, 139-161.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón (1995), *Teatro muerto*, Madrid: Cátedra.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón (1996a), *Obras completas*, *Prometeo I*, Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón (1996b), *Obras Completas*, *Prometeo II. Teatro de juventud (1909-1912)*, Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

GUBERN Ramón (1999), *La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama.

---

[47] «La multiplicación como procedimiento es cómoda porque sugiere la idea de diversidad: frente al monismo propone un pluralismo donde elegir, y frente a la unicidad ofrece la relatividad […]. No es extraño, por ello, que uno de los filones más aprovechados para toda la vanguardia sea justamente la novedad multiplicativa […]» (Martínez Expósito, 1994: 272).

[48] «[…] [E]l teatro de Ramón, con todo el valor plástico de sus ricas acotaciones es difícil de poner en escena [tanto más cuanto que] más allá de las dificultades técnicas, lo que imposibilita la puesta en escena del teatro vanguardista en España es la imposición del público» (Martínez Expósito, 1994: 83).

[49] Insistimos en el que no existe discontinuidad entre simbolismo y vanguardia, en el deseo de establecer una síntesis teatral mediante la intermedialidad y lo popular, sino un *continuum*: «El teatro de [Vittorio] Podrecca [creador de marionetas italiano] se dedica […] a la puesta en escena de un repertorio musical en forma de ballets u óperas [con marionetas]. [Y] [a] partir de 1914, los futuristas [italianos] conciben diversos espectáculos de vanguardia para los títeres de Podrecca», según J. M. Lavaud y É. Lavaud (1992: 365). El mismo tipo de vínculo/recuperación con el teatro de marionetas existirá, por supuesto, en España con Lorca y de Falla, Valle-Inclán o Alberti (cf. sobre el teatro de Alberti y las marionetas, nuestro artículo [Le Vagueresse, 2005: 117-139]).

HERRERO VECINO Carmen (1999a), «Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: Ritual y danza», E. Martín-Hernánez (dir.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines.

HERRERO VECINO Carmen (1999b), *La utopía y el teatro. La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Boulder: Boulder University.

HUERTA CALVO Javier (1992), «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», D. Dougherty & M. F. Vilches de Frutos (dir.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabacalera.

LAVAUD Jean-Marie & LAVAUD Éliane (1992), «Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia», D. Dougherty & M. F. Vilches de Frutos (dir.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabacalera.

LE VAGUERESSE Emmanuel (2005), «La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna», A. Mechthild (dir.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid: Iberoamericana, 117-139.

MARTÍNEZ EXPÓSITO Alfredo (1994), *La poética de lo nuevo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna*, Oviedo: Universidad de Oviedo.

MECHTHILD Albert (2005), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid: Iberoamericana.

MUÑOZ ALONSO-LÓPEZ Agustín (1993), *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

RIEGER Angélica (2003), *Intermedialidad e hispanística*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

SOBEJANO Gonzalo (1996), «El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna», *Obras Completas*, *Prometeo II. Teatro de juventud (1909-1912)*, Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 12-45.

SOLDEVILA DURANTE Ignacio (1996), «Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia», D. Dougherty & M. F. Vilches de Frutos (dir.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabacalera, 69-78.

URRUTIA Jorge (1992), «La inquietud fílmica», D. Dougherty & M. F. Vilches de Frutos (dir.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabacalera, 45-52.

VILCHES DE FRUTOS María Francisca (2003), «Compromiso y vanguardia en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *Esthétique et idéologie au XXe siècle. Culture hispanique*, *Hispanística XX*, 20, Dijon: Centre de Recherches Hispaniques au XXe siècle / Université de Bourgogne, 49-50.

WENTZLAFF-ENGEBERT Harald (1998), *Nuevos elementos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen: Max Niemeyer.