

ELOGIO Y DESPEDIDA DE LA «GESTA BOHEMIA» EN *LA UTOPIÍA* (1909), DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Eulogy and Farewell to the «Bohemian Epic» in
La utopía, by Ramón Gómez de la Serna (1909)

MARTA PALENQUE

Universidad de Sevilla

mpalenque@us.es

ORCID: 0000-0002-6652-8831

Recibido: 3-4-2024

Aceptado: 8-7-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.482

RESUMEN

En su juventud, Ramón Gómez de la Serna fue gran admirador del espíritu bohemio, entendiéndolo como una misión superior, una especie de martirio de aquellos que sacrificaban su vida por el ideal y la libertad, en abierta lucha con las convenciones y el mercantilismo burgués. Uno de sus tempranos dramas juveniles, *La utopía*, de 1909, resume la visión que Ramón tenía de la bohemia. Su protagonista es Alberto, asimilable a su amigo, el escultor Julio-Antonio.

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna; teatro juvenil; *La utopía* (1909); bohemia; Julio-Antonio.

ABSTRACT

In his youth, Ramón Gómez de la Serna was a great admirer of the bohemian spirit, understanding it as a higher mission, a kind of martyrdom of those who sacrificed their lives for the ideal and freedom, in open struggle with conventions and bourgeois mercantilism. One of his early youth dramas, *La utopía*, from 1909, summarizes Ramón's vision of bohemia. The protagonist is Alberto, comparable to his friend, the sculptor Julio-Antonio.

KEY WORDS: Ramón Gómez de la Serna; Youth Dramas; *La utopía* (1909); Bohemianism; Julio-Antonio.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA es una de las figuras más destacadas de la vanguardia española y los estudios en torno a su obra se han centrado, sobre todo, en la visión rupturista de su escritura en greguerías, novelas y ensayos. Sin embargo, su teatro de juventud permite enfocar un periodo simbolista, cuando el autor se situaba cercano al espíritu de la bohemia y a la lucha social, hermanado con literatos y artistas afines al naturalismo y el anarquismo. En su particular autobiografía *Automoribundia* aparecen algunas opiniones sobre la literatura bohemia y acerca de sus valientes héroes, protagonistas de una gesta de valor enorme:

No se puede borrar con una plumada o una generalización la grandeza adquirida por poetas y meditadores en esa vida desigual, desgarradora y huérfana. [...]

No me explico la denigración de la bohemia. Se puede no compartirla y tener una vida ordenada de otro modo —con su pan se lo coma—, pero hay que comprender esa gesta heroica del bohemio de insólito talento, que así prepara sus entrañas para aclarar el sentido del mundo [1974: 397].

Sale Ramón en defensa del artista bohemio, con el que dice identificarse, y distingue a los buenos bohemios, advirtiendo que no hay que asimilarlos a degradación o suciedad. El miedo burgués a la noche, añade, estaba en la base del rechazo a la clase bohemia:

No hay que tener tanto miedo a la bohemia y a la noche.

Yo siempre la he practicado, y después de medio siglo de convivir con ella no siento ningún retortijón de conciencia, pues sigo creyendo que en ese clima depurativo y de hondos reflejos hay una pureza de pensamiento, un despojarse de vanidades y una posibilidad para el oído revelador que pueden mantener el alma en estado de recepción sin amaneramiento y sin concesiones convencionales.

Lo que hay que hacer es distinguir las clases de la bohemia, no creer que se alude al citar la simbólica palabra a unos bohemios sucios, que no trasladan al lienzo o a la cuartilla sus pensamientos. La bohemia es el telón de fondo de los bajos fondos que solo sirve al hombre incorruptible aunque pobre y libre para conseguir mejor el claroscuro de la idea, de la alegoría o del pedazo de realidad [1974: 397-398].

Este Ramón camarada de la bohemia se identifica con el joven escritor que propugna la libertad artística y temple sus armas en el periódico republicano *La Región Extremeña*, entre 1905 y 1908, el que edita los libros *Entrando en fuego* (1905), *Morbideces* (1908) y *El libro mudo* (1911). También con el redactor de la revista *Prometeo*. Era el tiempo en que ensalzaba a Joaquín Dicenta y su *Juan José*, pieza en la que llegó a intervenir como actor, haciendo de camarero, sin diálogo, en una representación benéfica que tuvo lugar en 1910 [Palenque, 2006 y 2009]. Y cuando era amigo de artistas como Julio-Antonio, Ismael Smith y Miguel Viladrich, que ilustraron sus textos e intervinieron en *Prometeo*. En la revista colaboraron autores asociados a la literatura bohemia, hacia los que Ramón manifestó gran simpatía. En sus artículos, libros y retratos, recordó a algunos, entre ellos, a Armando Buscarini, Elio-doro Puche, Emilio Carrere, Ramón del Valle-Inclán, Alejandro Sawa¹ o Pedro Luis de Gálvez.

Una de las tempranas piezas dramáticas ramonianas, *La utopía*, de 1909, puede ser leída en clave bohemia. Su protagonista, Alberto, es un escultor, un luchador por el ideal, que ha sucumbido víctima de la mediocridad. Su suicidio significa el final de una época y de una forma heroica de ejercer el arte. *La utopía*, en mi lectura, condensa el respeto de Gómez de la Serna por el heroísmo de los artistas bohemios y es, a la vez, un último canto de cisne, una despedida, el adiós a la gesta bohemia, falta de sentido en un nuevo contexto histórico.

LA UTOPIÍA EN EL TEATRO RAMONIANO. EL CONTEXTO DE LA OBRA JUVENIL

Gómez de la Serna compuso un número considerable de piezas dramáticas en su juventud, entre 1909 y 1912. Fue un «teatro muerto»,

¹ Traza su necrología en el número 4 (febrero de 1909) de *Prometeo* [Gómez de la Serna, 1996: 357-359].

en calificación del autor, pues ninguna alcanzó los escenarios. Exceptuando *Desolación*, inserta en la revista *Ateneo* (1909), todas vieron la luz en *Prometeo*, la publicación que fundó su padre y que luego dirigió él mismo. La primera fue *La utopía. Drama en dos actos (Prometeo)*, 8, junio de 1909), objeto de este artículo, de la que hizo una nueva versión en 1920, reduciéndola a un acto e introduciendo importantes cambios². Esta segunda pasó a las *Obras completas* (1956-1957), tomo I, editadas por A. H. R., en realidad una selección parcial de su obra. Ramón abandonó el teatro en 1912 para dedicarse a la greguería, el ensayo y la narrativa. Años más tarde, en 1929, volvió a las tablas con la farsa *Los medios seres*, esta sí representada; repitió después con el libreto para ópera *Charlot* (1933) y el drama *Escaleras* (1935).

El autor tiene veintiún años en 1909, cuando trabaja de forma intensa en la redacción de artículos, variopintos ensayos y dramas, comedias y pantomimas que encajan en el marco del teatro simbolista español. En estas páginas emerge un autor iconoclasta, rebelde, antiburgués, vitalista, de ideología cercana al anarquismo y el socialismo. Un joven Ramón obsesionado por alcanzar la verdad de la existencia a través del teatro, deseoso de desenmascarar las imposturas burguesas y las convenciones literarias heredadas.

Toda la rebeldía ramoniana cuaja en una afirmación: cada periodo de la vida del ser humano tiene sus conductas y exigencias. A la juventud –opina– corresponde ser inconformista, combatir contra lo viejo, averiguar nuevos caminos, explotar al máximo la sensibilidad que nace

² Relaciono el conjunto de las primeras obras dramáticas ramonianas, dejo fuera las pantomimas y bailes: de 1909, *Desolación*, *La utopía*, *Beatriz*, *Cuento de Calleja*, *El drama del palacio deshabitado*; de 1910, *El laberinto*; de 1911, *Los sonámbulos*, *Siempre viva*, *La utopía* (obra distinta a la de 1909), *La casa nueva*, *Los unánimes*, *Tránsito*, *La corona de hierro*; de 1912, *El teatro en soledad*, *El lunático*. Además de los ensayos generales sobre la obra ramoniana, estudian su teatro Palenque [1992], Muñoz-Alonso López [1993], García Expósito [1994], López Criado [1994], Herrero Vecino [1995], Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez [Gómez de la Serna, 1995], Sobejano [1996], Paulino Ayuso [2012]. Todos aportan páginas sobre *La utopía*. Se centran en la pieza Urrutia [1998] y Marciniac [2007]. Acerca del mito del artista en Ramón, Pereira [2005].

como savia de las venas tiernas, huyendo de la mediocridad que implica el aceptar cánones y medidas antiguas. Así lo reitera en «Opiniones sociales. La nueva exégesis» (1908): «todos debemos cumplir nuestro cometido en el período evolutivo en que pasamos por la vida» [Gómez de la Serna, 1996: 197]. Niega la actitud elitista de aquellos escritores que se alejan de la vida y de la verdad para observar en sordina, sin apreciar la angustia latente en oficios y vidas, solo eludible a través de la labor artística, criticando al público que se conmueve ante tragedias de ficción y desatiende, o no percibe, las reales:

Se sienten conmovidos ante la pérdida de las manos de Silvia Settala en *La Gioconda* y sin embargo no se exaltan ante las manos de mujer que deformizan y cercenan a su manera ciertas industrias como la de envoltura en papel de plomo de los chocolates.

¿Es que no es drama el drama de las mujeres que hacen pitilleras en Ubrique y que se quedan ciegas en su juventud? ¿Es que no es drama un accidente del trabajo, porque es lacónico, y no lo ha dialogado D'Annunzio? Esos son los mismos que se vuelven contra Dicenta sin aclaraciones porque sentimentaliza con la gangosidad exagerada del bordón. [...] [Gómez de la Serna, 1996: 198-199].

En *La Región Extremeña*, el joven se autoproclama al margen, desencantado con la política, contrario a la autoridad, anticlerical; denuncia los males sociales de la España de su tiempo y se califica anarquista. En *Morbideces* (1908), subraya la necesidad de crear una literatura nueva y de terminar con los «viejos». En este año ingresa en el Ateneo de Madrid, del que fue elegido secretario de la sección de Literatura, y pronuncia el discurso «El concepto de la nueva literatura» (1909), una dura condena de la literatura añeja, atada a tópicos, falta de vida: «inerte, yacente, atosigadora por falta de humanidad, pero más que nada por causas de mundanidad»; abomina de la literatura fría y discreta, «impasible», un mero «pasatiempo». Al contrario, él defiende una nueva marcada por el «imperativo carnal», no realista, sino apasionada y equívoca [Martínez Collado, 1988: 60 y 61]. En el teatro, plantea la subversión del punto de vista en la

creación del conflicto: «Hay que prescindir de los conflictos de la parte de fuera que antes eran toda la inspiración literaria. Trocar la idea de respirar los conceptos por la de transpirarlos». Un teatro épico, orgánico y actual, pues el acto dramático cobra sentido al plantear inquietudes del presente.

Similares expresiones, afirmaciones y repulsas se repiten en otros textos de *Prometeo*. Soldevila-Durante [1988] defendió el carácter marxista de esta obra primera, que Navarro Domínguez [2003] ha analizado de manera detenida. Sus fuentes explícitas son muy variadas: Proudhon, Gorki, Nietzsche o Silverio Lanza (Juan Bautista Amorós, a quien reconoció como maestro). El joven escritor parece revolver el pensamiento revolucionario de aquellos años en su deseo de negarlo todo.

En *Automoribundia* evoca el tiempo en que escribía su teatro encerrado en casa, de manera obsesiva, «como un loco» [1974: I, 206], resistiéndose a compartir tertulia con los amigos bohemios, que lo saludaban al paso de un café cercano a su casa:

[...] los poetas bohemios que se reunían en el Café de la Concepción [...] veían mi luz encendida y gritaban:

—¡Ramón!

Entonces me asomaba y les daba mi estentórea bendición [1974: I, 208]³.

El año de *La utopía*, 1909, fue decisivo en la trayectoria vital del autor. Es la fecha del banquete-homenaje a Larra y de su encuentro con Carmen de Burgos: «Aquella unión hizo posible la bohemia completa, establecida en el más noble compañerismo» [1974: I, 211].

También tuvo lugar su viaje a París como secretario de la Junta de Pensiones. En Francia se hospedó en el Hotel de Suez (Boulevard Saint Michel), muy cerca de *La Sorbonne* y el *Pantheon*, en el *Quartier latin*, emulando a los personajes de Henry Murger, y se lanzó a pasear por la ciudad, viviendo una vida nacida de la literatura y el arte:

³ El café citado estuvo en la Corredera Baja de San Pablo, haciendo esquina con la calle de la Puebla, donde residía Ramón con su familia, en el número 13.

Yo en París era pipa y no hombre, lebrero y no alma, viento y no transeúnte, periódico y no lector, cuadro anatómico y no viviente, japonés y no español, remolque y no tranvía, cacharro de pinceles y no cuadro, caballo y no cochero, silla de los Campos Elíseos y no sedente caballero, y muchas otras cosas tan al contrario y tan diferentes. [...]

Me presté a todas las experiencias transformantes pero no denigrantes, y un día era reloj parado en un ábaco de chimenea o estante que se va a caer cargado de libros [1974: I, 216].

Sus días en París –sigue contando en *Automoribundia*– corren de manera humilde, apenas alimentado por la ilusión: «Yo vivía de pequeñas ilusiones, de mucha buena fe literaria, de oler las violetas de la admiración esparcida por los poetas y los bohemios [...]» [1974: I, 223]. Fruto de esos paseos, y de las visitas a los cafés y teatros, serían varias de sus pantomimas, en las que son protagonistas Collete Willy o La Polaire (la actriz y cantante Émilie Marie Bouchaud). La experiencia terminó en 1911, cuando queda cesante y regresa a Madrid.

Volviendo a 1909, Gómez de la Serna colaboraba con Alejandro Miquis (seudónimo de Anselmo González) en el Teatro de Arte y, de hecho, en *Prometeo* se anunció el estreno de *La utopía* en ese marco. La pieza llegó a ser ensayada, pero no se realizó. Lo contaba Miquis:

La menos atrevida de todas, la que más parecía conservar aún las huellas de la dramaturgia contra la que cierran los vanguardistas, fue ensayada, aunque desgraciadamente, no representada en el Teatro de Arte; porque, a pesar de todo, algo tenía digno de máxima atención [...] [Alejandro Miquis, 1929: 6]⁴.

Alude Miquis a la estructura tradicional de la obra. Los primeros títulos teatrales ramonianos, *Desolación* y *La utopía*, tienen dos actos, se subdividen en escenas y se construyen atendiendo a acotaciones pormenorizadas; las posteriores tendrán uno y aportarán rasgos más novedosos en la construcción dramática.

⁴ Al respecto de la escena española en estas fechas, Rubio Jiménez [1986-1987 y 1999].

LECTURA DE *LA UTOPIA*

La conciencia bohemia surge como respuesta a la industrialización del arte, cuando desaparece el mecenazgo y el artista independiente debe aceptar las leyes de un mercado burgués, exigente y heterogéneo. En palabras de Walter Benjamin [1972: 31], refiriéndose a la obra de Baudelaire, brota de «la conciencia del arte literario como mercancía en un mercado oscilante». El Romanticismo concedió un papel relevante al arte en la sociedad y los artistas se elevaron como nuevos profetas, enemigos absolutos de la hipocresía burguesa, y potenciales motores del cambio social. A lo largo del siglo XIX despuntan las «novelas de artista», o novelas de formación (*Bildungsroman*), protagonizadas por jóvenes aspirantes a la consagración artística. Todos abandonan sus provincias para acudir a la gran urbe, a la conquista de la fama. Entre ellas se cuentan *Ilusiones perdidas* (1837-1843) de Honoré de Balzac, la narración de las aventuras de Lucien Chardon en París; las de Rodolphe, Colline, Shauvard y Marcel en *Escenas de la vida bohemia* (publicado como libro en 1851), de Henry Murger, luego versionado en *La bohème* de Puccini; o, en España, las de Elías Gómez en *El frac azul* (1864), de Enrique Pérez Escrich. El dinero es un tema constante en todas ellas, un factor negativo y fatal en el mundo del arte; frente al ideal artístico, el mercado plantea sus exigencias, gusta o repele el producto, y pone un precio.

La utopía (1909) es un drama de artista en dos actos, de once y cinco escenas, precedidos por un prólogo. El protagonista es Alberto, antaño un escultor revolucionario y anarquista, cuya visión se cifra en el conjunto escultórico titulado «Utopía», que nunca concluyó; en el presente de la acción es un hombre domesticado, un desertor de sus ideales, convertido en tallista de imágenes sagradas. Ha contraído matrimonio con una mujer vulgar, déspota y ambiciosa; tuvieron un hijo, pero falleció. La pieza comienza en pleno conflicto, mostrando en la primera escena –muy breve y muda– a un Alberto solo, desesperado, al límite, anunciando un desenlace trágico:

Alberto, solo, sentado sobre un cajón de embalar, mira alucinado el más allá. Un rato permanece la escena inanimada y silenciosa. En su silencio y en su soledad, es macabra la inmovilidad y el empaque de todas las imágenes, y es grotesca [Gómez de la Serna, 1995: 158]⁵.

Acompañan al héroe cuatro personajes secundarios, apenas contruidos: María, su esposa, y Amparo, su cuñada, que vive con ellos, son el presente y sus antagonistas; Dorestes, artista y amigo de juventud, y Estrella, antigua amante y modelo, son el pasado. La irrupción de estos segundos (sobre todo de Dorestes) en la vida aburguesada y vacua de Alberto supone el momento álgido del conflicto: ambos le animan a pelear y a restablecer sus sueños de revolución social y artística. Se suman al elenco una serie de personajes accidentales, los «Visitantes de la tienda», ejemplos del martirio que sufre Alberto. Son cuatro personajes tipo, mediocres y frívolos, no necesitan nombres propios: La Mamá, La Hija, Un Señor Cura y Un Señor Obeso. En el desenlace aparece La Canalla, un personaje coral.

Todo el teatro ramoniano expresa la necesidad de abrazar la verdad de la existencia individual y los protagonistas de sus obras se esfuerzan por encontrar su «drama», es decir, su verdad. El drama de Alberto en *La utopía* es «no tener drama» por haber traicionado sus ideales, renunciando a su papel en el mundo. La llegada de Dorestes significa una posible redención; Alberto confiesa al amigo que sus sueños están vivos e, incluso, proyecta terminar su «Utopía»: «El drama de no tener drama va a concluir... Me siento con ánimos de dar un salto mortal». El artista recupera la fe en sí mismo y siente esperanza: «Por desgracia, lo más dramático de mi vida es que es una vida sin drama... Mi drama es el drama de no tener drama... Si viniera el drama traería la solución... Lo deseo... Quizás tú has venido a precipitarlo...» [166]. A continuación, entra Estrella, la antigua amante, modelo de la «Uto-

⁵ Todas las citas de *La utopía* proceden de la edición de *Teatro muerto* [Gómez de la Serna, 1995]. A partir de ahora solo indico el número de página.

pía». No es una sorpresa: «Viene mucho a verme. Pero me recuerda deplorablemente mi obra» [175]; la mujer real es grosera y vulgar, pero –gracias a la presencia de Dorestes– ahora despierta el sueño perdido. Tiene gran valor en la pieza el uso del término «revelación», que asoma en otros textos ramonianos de similar fecha. Estrella instiga a Alberto y le reprende por su cobardía: «Tú siempre lo mismo... Tú no te revelarás»; a lo que Alberto contesta transformado y con nuevo vigor: «Yo también me revelaré, mi hermosa utopía... Tú lo vas a ver» [175]. Revelar es exhibirse, exponerse, también descubrir, denunciar a través de la obra de arte. Todo arte verdadero para Ramón es revelación. Así lo confirma en «Mis siete palabras (pastoral)» (*Prometeo*, 13, 1910), justo cuando defiende la concepción del arte como sacrificio y, en este sentido, manifiesta su entusiasmo por los bohemios. Pero los amigos han engañado a Alberto porque, al final, tanto Dorestes como Estrella acuden a él buscando apoyo económico y terminan provocando la desgracia final. Alberto está definitivamente solo («Parece un náufrago», 180) y su fracaso es absoluto. Es imposible retornar a la juventud. La tragedia es ahora irreparable.

Los visitantes de la tienda tienen la doble función de encarnar el descalabro del artista y de exponer el anticlericalismo y el juicio negativo a la burguesía del joven autor. Cada visita supone un paso más en la degradación de Alberto: «Bien podría creerme un Judas Iscariote vendiendo a Dios a los fariseos», exclama en el acto I [164]. La Mamá y La Hija son las primeras en entrar, desean adquirir santos nuevos para su recién inaugurada «capillita». Han regalado los antiguos, «muy anticuados y muy feos», y buscan recambios bonitos, «baratitos» y de temporada. Sigue Un Señor Cura, que pide un San Pascual por encargo de una dama aristocrática; lo quiere con atuendo lujoso, enjoyado, de obispo. El último es Un Señor Obeso, que solicita «una pareja de sagrados corazones» para enviar a unas parroquias de Oviedo, con el fin de detener el avance de la impiedad: «Se trata de reaccionar contra los socialistas y republicanos, y es urgente... Lo que hay

que hacer es alhajarlos...» [174]. Para ahorrar, pide brillantes falsos. Urge a Alberto a trabajar rápido con la promesa de que, «si arrecia la propaganda», podría enviar imágenes a todos los pueblos del distrito. Brillo, apariencia y falsedad son rasgos comunes al grupo de compradores, burgueses enfrentados a Alberto, quien, sin embargo, ha sucumbido, aceptando el mercadeo y la hipocresía.

La acción transcurre en un único espacio, una tienda de imágenes sagradas, de ambiente enrarecido, oscuro y frío, iluminado por la luz pobre de una lámpara –en el rincón de la mesa de trabajo–, y gracias a la claridad que llega a través del escaparate; al fondo está la puerta de entrada. Este drama de artista es, además, un drama de atmósfera y las acotaciones subrayan esa sensación de aislamiento, mediocridad y desgracia. Los espacios latentes, la calle y el interior de la vivienda, aportan ritmo y permiten enfrentar el dentro de la tienda oscura con el fuera, la luz y el trasiego urbano. El tiempo histórico es el presente de la escritura; la acción comienza a media tarde, entre el primer y el segundo acto median dos horas, anochece y se va perdiendo la poca luz que penetraba a través del escaparate.

Gracias a Dorestes, Alberto se siente con la fuerza de la juventud, abandona la tienda con Estrella y sale para revelarse y retomar la talla de su «Utopía». Esta decisión es el final del acto I. El segundo comienza con su regreso.

Resumo en el siguiente cuadro la segmentación dramática de la obra atendiendo a la acción y la presencia de los personajes:

Acto I

Escena	Acción	Personajes
I	Escena muda. Alberto inmóvil, «sentado sobre un cajón de embalar, mira alucinado el más allá».	Alberto, solo.
II	Entra María su mujer, que le acusa de estar siempre como soñando y de no esforzarse en el trabajo. Discuten.	María y Alberto.
III	Unas señoras entran a comprar «santos baratitos», bonitos y de moda.	Alberto, La Mamá y La Hija.
IV	Alberto emite una exclamación de angustia por el episodio anterior.	Alberto, solo.
V	Entra Dorestes, un artista, amigo de juventud, que le cuenta sus triunfos en París. Recuerdos de juventud. Desolación actual de Alberto.	Alberto y Dorestes.
VI	El Cura demanda una figura sagrada lujosa para una casa aristocrática. Burlas de Dorestes y Alberto.	Alberto, Dorestes y El Cura.
VII	Alberto declara a su amigo la perversión del arte sagrado que le piden sus clientes. Expone su concepto del arte y lamenta su vida sin drama.	Alberto y Dorestes.
VIII	Un Señor Obeso le pide unos sagrados corazones suntuosos, con falsa pedrería, para contrarrestar el avance de socialistas y republicanos.	Alberto, Dorestes y Un Señor Obeso.

IX	(Escena de transición) Preludio a la llegada de Estrella.	Alberto y Dorestes.
X	Llega Estrella, la modelo que posó para «Utopía», la gran obra escultórica de Alberto. El protagonista anuncia el final de su drama: «Me siento con ánimos de dar un salto mortal». Dorestes declara su fracaso y le pide dinero para comer.	Alberto, Dorestes y Estrella.
XI	Estrella anima a Alberto a retomar su vida pasada. Abandonan juntos la tienda.	Estrella y Alberto.

Acto II

Escena	Acción	Personajes
I	María entra y llama a Alberto.	María, sola.
II	María y Amparo hablan de Alberto, le condenan por haber dejado sola y abierta la tienda. Presentimiento trágico: «¡Cómo si pusiera en las puertas <i>cerrada por defunción!</i> !»	María y Amparo.
III	María comprueba que el dinero está en la caja. Insiste en criticar a Alberto.	María, sola.
IV	Alberto entra desenchajado. Diálogo incoherente entre el protagonista y María.	Alberto y María.

V	Largo parlamento final de Alberto. Da limosna a un ciego (desde dentro). Estrella le grita desde la calle e intenta convencerlo de la sinceridad de su amor. Suicidio de Alberto. Gritos de Estrella (fuera), Amparo y María (dentro). Ecos de voces y frases de La Canalla (fuera).	Alberto, solo. Un ciego (fuera). Estrella (fuera), entra al final. Amparo y María, entran al final. La Canalla: Una voz, Transeúnte 1.º, Transeúnte 2.º, Un golfo, Dos pilletes, Una Comadre, Otra, Otra, Un vendedor de periódicos, El Otro.
---	--	---

Alberto está solo en la tienda tanto al comienzo como al final de la obra, manifestando la misma tristeza y abandono. En el desenlace –«Desvencijado, sobre el cajón de embalar...»–, se lamenta y llora su decepción: «Después de él, ella... Todos lo mismo [...] ¡El dinero!... Ella no podía ayudarme tampoco... Me olvidé del pasado al huir y he vuelto a tropezar con él, por pasar por el mismo sitio de antes...» [182]. Al haber sentido esperanza y haber revivido sus sueños, no puede volver a someterse. Sus palabras postreras son atenuadas por las músicas y sonidos de la calle. Irrumpe ahora ese personaje coral, La Canalla, que establece un contrapunto amargo, rebajando el valor épico de la derrota del héroe. Reza la acotación: «parece que entra la serenidad y el burguesismo de lo de fuera a disuadir de su sentimentalismo y de sus exabruptos a Alberto» [182]. Pasan vendiendo su mercancía los repartidores del Heraldo y un chicuelo «punteando como un salterio el metal rizado del escaparate». Un ciego «toca la guitarra con el couplet de moda» y habla –desde fuera– con Alberto, que le da una limosna. Al obtener por su gesto un «Dios se lo pague», se hunde y exclama: «¡Todo es cristiano!». Llega Estrella que, asimis-

mo desde fuera, intenta convencerlo de su sinceridad y le anima a escapar juntos. En ese momento suena un disparo. Los gritos de María (dentro) y Estrella (fuera) confirman la muerte del artista:

(María abre instantáneamente [...], comprendiéndolo todo de proviso, al olor de la pólvora por la puerta entreabierta grita espantada): ¡¡Alberto!!

ESTRELLA. *–(Desde dentro) ¡Se ha matado! (Se oye sollozar dentro, envallada la puerta que da al drama por la muchedumbre que se aglomera y se empina por ver) [184].*

Se suceden nuevas intervenciones de La Canalla como broche trágico al drama. Es decisiva la importancia de este conjunto de voces, sin detallar en el reparto o elenco inicial, pero que se distinguen en el texto: Una Voz, Transeúnte 1.º, Transeúnte 2.º, Un Golfo, Dos Pilettes, Una comadre, Otra, Otra, Un vendedor de periódicos, El otro. Todos emiten un juicio falso –desapasionado, cruel o cómico–, porque interpretan sin conocer la realidad de los hechos y la vulgarizan:

Transeúnte 1.º– Un crimen por lo visto.

Transeúnte 2.º– Por lo visto no, que yo no he podido ver nada...

Transeúnte 1.º– Dicen que vivía con dos mujeres... Un crimen pasional. [...] [184]

Todo se traduce en dinero, es la pesadilla de Alberto como símbolo del artista moderno, enfrentado al mercado. Su drama de verdad y novedad intelectual queda reducido a vulgar interés económico, a mera apariencia de brillo social.

Sobresale la intervención del vendedor del *Heraldo de Madrid*:

–Se ha suicidado... (Un vendedor de periódicos a otro, esquivándose del grupo sin dejar de doblar una mano de Heraldos...)

–Qué lástima que no haya sido crimen! ¡Mañana la venta!...

EL OTRO. *–No seas bárbaro... [185]*

No es gratuita la mención del diario madrileño. Al final de la escena IV, tras una dura discusión, Alberto promete a María trabajar toda la noche, proceden a cerrar la puerta y echar las persianas, y dice María: «Esta no la echo, después tengo que bajar a por el *Heraldo* para ver la lista». Su marido se ofrece a subírselo más tarde. Se trata del periódico demócrata, órgano del Partido Liberal e inspirado por José Canalejas, luego por Segismundo Moret, uno de los de mayor tirada a comienzos del siglo XX, muy popular por las columnas humorísticas en verso de Juan Pérez Zúñiga. En él colaboraron Luis Bonafoux o Colombine (Carmen de Burgos). La lista que demanda María, mujer fría y calculadora, es la de la lotería, cuyos resultados se insertaban en la página 3 del citado diario. Distinta clase de inventario se incluyó, en primera plana, a partir del 27 de julio de 1909, la de los heridos y fallecidos en la guerra de Melilla⁶, un mes después de la publicación de *La utopía en Prometeo*.

El recurso de la lotería es un detalle importante e insiste en el valor del dinero, un actante negativo de gran fuerza en la obra. Alberto traiciona sus ideales y su proyecto de renovación artística por dinero. Había sido rechazado en concursos nacionales, el público no entendió el sentido de su obra y renunció, en la necesidad de mantener a su familia. Se menciona al hijo –muerto prematuramente–, que podría haber dado sentido a su sacrificio. En el presente de la acción, se corroe, culpable por no haber cumplido sus sueños y se atormenta mientras María le reclama más trabajo, encerrando su ideario vital en un refrán: «¡El dinero hace al hombre entero!» [159]. En el trato entre el Alberto comerciante y sus clientes se indica siempre el precio. Dorestes pide unas pesetas para comer: «¡El dinero!... ¡Si me lo hubiera escamoteado!...», dice Alberto [176]. En la escena III (acto II), María, sola, cuenta

⁶ Puede verse en los ejemplares de los días 27 («Lista de heridos», página 2; en la 3, información sobre los desórdenes en Barcelona), 28, 29 y siguientes del mes de julio de este año, accesibles en la Hemeroteca digital de la BNE. Se publicaron listas de bajas en otros diarios, por ejemplo, en *ABC*, desde principios del mes de julio.

el dinero, «que suena al recontarlo», y comprueba, con alarma, que su marido había desmontado el timbre de la puerta al salir: «¡Había tomado todas las precauciones para que robaran con tranquilidad! [...] ¡Y son cuarenta duros!» [180]. Cuando Alberto regresa, vencido, María se enfrenta de nuevo a él, recordándole que «el tiempo es oro», y él promete trabajar toda la noche para conseguir el abrigo y las joyas que su mujer ambiciona. En su parlamento terminal, antes del suicidio, resurge el dinero: «No quiero ser el portamonedas de mi mujer», se resiste, llega entonces Estrella: «No tenías tu capital encima... Abre hombre: lo desenterraremos juntos...» [183]. Los integrantes de La Canalla insisten en ver el mundo de igual manera: creen que se ha suicidado porque iba mal el negocio; el vendedor lamenta que no haya sido un crimen porque habría vendido más periódicos, etcétera.

En su teatro juvenil, Ramón adjunta siempre prólogos o epílogos en los que explica la acción o enjuicia el contexto del teatro de la época. En este caso el prólogo es casi una continuación del texto, una especie de anticipación, únicamente comprensible al haber leído la obra: Alberto ha fallecido, María –esposa y antagonista– y su hermana siguen la vida con éxito. María tiene una nueva pareja y el negocio ha prosperado; en el establecimiento, donde antes había sombras, ahora hay luz gracias a la instalación de nuevos focos y a la ampliación del escaparate. Cabe inferir que las ventas han crecido.

María ha obtenido el dinero que tanto anhelaba. Cierra este preliminar una exclamación irónica del autor: «¡Lástima que no la soleara entonces [la tienda], quizás eso hubiera favorecido su convalecencia y acaso le hubiera conseguido adaptar!» [156].

EL ESCULTOR JULIO-ANTONIO

Ramón personaliza su particular reflexión sobre la utopía artística en un escultor; de hecho, la pieza está dedicada a su íntimo amigo Ju-

lio-Antonio: «Al quimérico y genial escultor Julio-Antonio, camarada de Alberto, que él ha reconquistado a la muerte reconstruyendo inefablemente su *Utopía* que, arrollada por la catástrofe, creíamos no volver a ver» [45]. Vuelve a ofrendarle una obra dramática posterior, *La utopía* de 1911 (de argumento distinto a la que ahora considero, solo coinciden en el título), pensando en la primera, de 1909:

Julio-Antonio: con tu nombre escultórico, como un friso de Partenhon [sic], afrontó la luz aquella otra Utopía llena del horror inerme de unos santos de tienda, aquel drama un poco equívoco que sin embargo ha sido predilección de hombres a quienes quiero, ha sido ensayado por mujeres extraordinarias y ha sugerido aquella portada tuya y aquel cartel en que adivinaste, tan bien, la gran cruz negra del protagonista y la presencia inenarrable de la muerte [...] [Gómez de la Serna, 1995: 471].

Una ilustración del artista sirvió de portada al texto en *Prometeo* y figuró en la cubierta de la separata de la Imprenta Aurora.

Antonio Julio Rodríguez Hernández (Mora de Ebro, Tarragona, 1889 – Madrid, 1919), conocido como Julio-Antonio, llegó a Madrid en 1907, comenzó a trabajar en el estudio de Miguel Blay, frecuentaba cafés como Fornos, Los Gabrieles o el Nuevo Café de Levante, fue camarada de Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, José Gutiérrez Solana, Eugenio Noel, Julio Romero de Torres, Ramón Goy de Silva, Antonio de Hoyos y Vinent y Ramón Gómez de la Serna, e ilustró obras de varios de ellos. Con Miguel Viladrich y el poeta Rafael Lasso de la Vega compartió su primer taller, descrito por Ramón en el relato de una visita, en 1909, que le da pie para extenderse sobre la misión del artista y para criticar la visión burguesa del arte: «¡Pobre burgués, que vive anodinamente! [...] ¡ÉL no sabe cómo toda la naturaleza [...] se concita en una obra de arte!...» [*Prometeo*, 3, 1909, en Gómez de la Serna, 1996: 257]. Rafael Cansinos Assens [1995: t. 1, 35] dejó testimonio de esa amistad, narrando sus visitas a las reuniones en casa de Carmen de Burgos. Todos en aquella tertulia confor-

maban una hermandad espiritual artística, al margen de las convenciones burguesas⁷.

Según Salcedo Miliani [1997: 17], a comienzos del siglo XX se estableció una perniciosa dependencia del escultor con respecto al mercado: «Los escultores habían de ceñirse a las exigencias de sus clientes: las instituciones y los estamentos oficiales, que tenían un gran interés en exaltar los valores políticos, históricos y sociales, dentro de un programa de enaltecimiento de la historia patria». Estas circunstancias fueron en detrimento de la calidad artística; además, la normativa impuesta por las Exposiciones Nacionales tendió a unificar temas y maneras, produciendo «el adocenamiento de la mayoría de los monumentos escultóricos de aquellos años». En ese contexto inicia su carrera Julio-Antonio, cuyo primer maestro, en Barcelona, fue Feliu Ferrer i Galzeran, conocido por el monumento a Roger de Llúria (Tarragona). Se trasladó en 1903 a Murcia, donde realizó su conjunto escultórico *Flores malsanas*, de contenido simbólico, que el artista destruyó (queda una fotografía). Más tarde viajó a Almadén (Ciudad Real) y el conocimiento del duro mundo de la minería afianzó su conciencia social. En 1907, con dieciocho años, llegó a Madrid y conoció a los amigos bohemios. Al mes siguiente de la publicación de *La utopía*, en julio de 1909, recibió una bolsa de viaje de la Diputación de Tarragona que le permitió viajar por Italia durante tres meses [García de Carpi, 1985: 3].

Ramón se inspiraría en su amigo cuando compuso *La utopía*. Sobre el artista se había ido tejiendo una suerte de leyenda y el valor social de sus imágenes puede estar en la base de la construcción de Alberto. En las dedicatorias citadas más arriba es patente su admiración por él y escribió varios artículos defendiendo su labor⁸. S. L. (Silvio Lago, seu-

⁷ Interesantes ensayos sobre ese contexto en *Viladrich. Primitivo y perdurable*, al cuidado de Lomba y Tudelilla [2007].

⁸ Salcedo Miliani se detiene en la amistad entre el escultor y Ramón; da distintas referencias bibliográficas [1997: 37-42] y dedica un breve epígrafe a la bohemia madri-

dónimo de José Francés) lo pintaba con rasgos magníficos, de artista nuevo y excepcional, cuyo arte era incomprendido por la masa:

Pero nunca el nombre de Julio Antonio asomaba a las manifestaciones del arte oficial. No se leía en los catálogos de los Certámenes nacionales; no era citado en las conversaciones aristocráticas; no acudía a los concursos de monumentos. Solamente los escritores jóvenes, los poetas sin demasiado eco aún, los artistas de franca rebeldía, hablaban de él con un entusiasmo que el tiempo ha hecho más profundo y más eficaz [S. L. 1919: s. p. Modernizo la ortografía].

Boyd [2017: 402] ha investigado en la relación del artista con *Prometeo*, afirmando que la creación del héroe de *La utopía* coincide con el perfil biográfico de Julio-Antonio:

Gómez de la Serna's 1909 play, *La Utopía*, which was written with Julio Antonio in mind, is both an indictment of the «silencio y soledad» to which the pure artist is condemned in a society marked by vulgarity, materialism and hypocrisy and an homage to the artist who adheres to his ideals in the face of incomprehension and indifference.

La descripción del conjunto escultórico que Alberto no llegó a terminar, el titulado *Utopía*, no se corresponde con ninguno de los ejecutados por Julio-Antonio, ni –por lo que podido ver– se guarda entre sus proyectos⁹, pero mantiene un aire de familia con la obra del tarraconense:

«Una mujercita, impúber, de una belleza imposible, conduce de la mano a un hombre, musculoso y recio, que arrastra su herramienta de martirio, envolviendo como en una caricia, con una tersura de su antebrazo, el de él, nervudo y fuerte, propia de un hombre de brega al destajo, y lo conduce

leña [59-60]. José Esteban redacta una semblanza sobre el escultor en su *Diccionario de la bohemia* [2017: 341-342]. Pormenoriza en esta relación escritor-escultor, Virués Domínguez [2015: 580-633].

⁹ Se guardan varios de esos proyectos en el Museo de Arte Contemporáneo de Tarragona.

con esta filantropía a la ciudad perfecta, la soñada, hacia la “Utopía” ... Date cuenta... Resumía toda nuestra visión anarquista, ¿te acuerdas de la bandera roja que teníamos en nuestro estudio?... Le hice ciego... Era ciego simbólicamente [...] [Gómez de la Serna, 1995: 169].

La reseña se asimila en parte a la ilustración de Julio-Antonio para *La utopía*, en la que, en un interior oscuro, se advierten tres figuras: dos de ellas se identifican con las descritas por Ramón; una tercera, en primer término, tendida en el suelo, podría corresponderse con Alberto o con la figura del Cristo tallado por él mismo¹⁰.

El diseño escultórico de la «Utopía» responde al simbolismo finisecular. Miguel Blay, maestro del anterior, había labrado en 1896 la pieza titulada «Al ideal» (primero llamada «Almas blancas», Medalla de honor en la Exposición Universal de París), es un tema muy querido por los artistas de aquel periodo.

En *La utopía* se muestran experiencias de la historia artística contemporánea. Dorestes, el amigo de Alberto, ha realizado el sueño de viajar a París, vuelve hundido, desencantado del mito bohemio: «En París se triunfa magníficamente como en ninguna parte, pero también se fracasa inauditamente, como en ningún otro sitio... Se piensa en L'Opera, en lo *fashionable*, pero no se piensa en *La Morgue*, ni en los albañales» [164]. Describe un París brillante, donde ha llegado a exponer «una cosa española de navaja y trapío» [167] y ha intentado colocar alguna caricatura en las famosas revistas satíricas *Le Rire* y *Journal Amusant*, nada a la altura de las expectativas de un luchador bohemio, acentuando su revés.

Por su parte, Alberto recuerda, con dolor, la censura de que fue objeto en la Exposición Nacional al ser malentendida su obra: «aquellos dos hermanos que se abrazaban en la desdicha, envuelta la desnudez del uno en la el otro, porque la mirada incestuosa del jurado los creyó

¹⁰ Domínguez [2015: 612-618] realiza el comentario de esta ilustración.

amantes» [167]. Se sintió entonces espoleado para emprender un nuevo proyecto, la «Utopía», que no concluyó porque su familia demandaba dinero:

No pude concluir, nos acosaba la miseria, ellas dos clamaban... Mi mujer y su hermana [...]. Tuve que cejar, es mi crimen, del que conservaré la mancha eterna en las manos, y al que he de vengar. Abandoné el estudio, invalidé la estatua que se llevaron, como un montón de barro sin importancia... Desde entonces vivo desarticulado, esperando el día de resarcirme [...] [168].

La talla en madera o mármol de imaginería sagrada marcó el trabajo de muchos talleres de escultura. Ferrer i Galzeran, maestro de Julio-Antonio en Barcelona, tuvo un taller de imaginería religiosa hacia 1890. Espiritualidad y misticismo son rasgos de la escultura simbolista, y artistas emergentes como el propio Julio-Antonio o Victorio Macho fueron seguidores de los imagineros castellanos. En *La utopía* la construcción de imágenes sagradas se plantea como una labor humillante no por el tema, sino por las imposiciones del mercado. En las acotaciones se describen figuras áridas, ofensivas para el verdadero arte, con profusión de color y dorados, al gusto de los compradores, burgueses sin verdadera fe, meros hipócritas, según confirma Alberto, cansado de tallar muñecos falsos, sin vida, en madera («solo en madera se puede bendecir»), faltos de carnalidad, bien vestidos y guapos. El antes agnóstico Alberto ha transigido, por imposición de su mujer, y la acompaña a la misa dominical. Cuenta a Dorestes que hizo un Cristo crucificado que disgustó a su clientela y terminó arrumbado en el sótano, un modelo de Cristo primitivo, desproporcionado, trasunto del sufrimiento de los hombres. Usó como modelo a una persona real, enferma. Alberto evoca las figuras místicas de los artistas primitivos veneradas por Julio-Antonio o Viladrich. Por su descripción, se asemeja a la imagen del Cristo del anarquismo. Casi repite en *La utopía* lo que afirmaba con respecto a las manos de Silvia Settala, la protagonis-

ta de *La Gioconda*, en *Prometeo*, citada al comienzo de este ensayo: «Quieren el dolor teatral de los Cristos artificiosos, ese dolor suave, difuminado y limpio... Un dolor que no recuerde el de los hospitales, ni el de los miserables.... un dolor inhumano, un dolor baldío, sin dentar...» [1995: 172].

En definitiva, Gómez de la Serna quiso dar veracidad a la biografía de su escultor testimoniando su cercano contacto con el mundo del arte, tal y como demuestra la revista *Prometeo* y su círculo de colaboradores.

LA BOHEMIA VISTA POR RAMÓN EN *AUTOMORIBUNDA*

Gómez de la Serna alude a la bohemia y a personajes bohemios en sus muchos escritos. Voy a volver a sus memorias para entresacar algunos testimonios, en los que abstrae los principales rasgos bohemios: la independencia y la libertad, una heroica visión del arte, la renuencia a vender el arte por dinero o la solidaridad del grupo. En varios capítulos asoman circunstancias y anécdotas. Por ejemplo, relata un banquete organizado en su honor tras la publicación de *Morbideces*, en 1908, que tuvo lugar en la Huerta del Manzanares, al que acudieron invitados diversos. El autor gusta de mostrarse arropado por los bohemios:

Los organizadores, como en la precipitación de una retirada, reunían gentes insospechadas, todo antes de que no contase con comensales.

Por fin se reunió una mesa de cuarenta personas, y presidió Ciges Aparicio [...], y allí estaban Gómez Hidalgo –primerizo en esas lides–, y Julio Antonio y Eugenio Noel, poeta del subterráneo, bohemio de refugio de pobres de solemnidad que yo tenía especial interés en que fuese presentado en sociedad por si así salía de ese anonimato trágico, lo que en realidad sucedió, pues Ciges le apalabró su primer trabajo dado a la publicidad con todos los honores. De tal modo desvié la fiesta hacia Noel, que era el más pobre de todos, que acabamos en su sótano a las tres de la madrugada [...] [1974: I, 198].

Pero es en el capítulo LVI, del tomo I, cuando se explyea en reflexiones acerca de la bohemia. De este capítulo proceden las dos citas que usé al comienzo del artículo, que, a mi entender, sintetizan el carácter y la experiencia vital de Alberto, el héroe de *La utopía*. Ramón insiste en abominar del mercado y del dinero, al mismo tiempo que concluye la necesidad imperiosa de comer, de sobrevivir, de todos los seres humanos, incluyendo a los escritores:

La literatura no es un medio de comer, pero hay que ir comiendo mientras se escribe la literatura.

Lo que pasa es que el escritor no puede estar pensando en pequeñeces y eso le mete en el hambre. [...]

Con el trabajo espontáneo, libre y firmado, no se puede alcanzar más. Sin pertenecer a ninguna camarilla, ni dedicarse a la intriga, ni vender el alma a nadie, hay que someterse a la menesterosidad. *¿Pero habrá algo más feliz en la vida que subsistir sin cometer ninguna bajeza?* [I, 392]¹¹.

Para Ramón la pobreza forma parte de la aspiración al ideal, la califica por ello de «admirable»; el escritor pobre mantiene su «alma integral», afirma [394-395]. Se burla de la avaricia y del concepto de la propiedad. Solo a partir de conocer la pobreza, repite, pudo comprender «el genio de la bohemia», que atesora el secreto del arte:

Es eterna la bohemia aunque hay algunos que creen que va a ser barrida, sin darse cuenta de que es principio heroico de lanzarse al sentir y al pensar puro. *Las mujeres se indignan a veces con ese hombre que no tiene un centavo en el bolsillo y está jorobando, pero algunas entran en esa revuelta del hambre y el amor.*

[...]

Si se abomina de la bohemia es que se está lejos de la verdad de la vida que huye como las aguas del río, cauce abajo [I, 395].

No falta la mención de la novela de Henry Murger, *Escenas de la vida bohemia*, texto fundacional del mito bohemio. Ramón recurre al fran-

¹¹ La cursiva de esta cita, y de las siguientes, son mías.

cés para abundar en la grandeza de la bohemia, cuyos pesares pueden llegar a desanimar al artista:

Se puede haber sido infiel a ella, pero también se le puede ser fiel hasta la muerte. Es demasiado lo que pide para la constancia y por eso tiene disculpa el que huyó de ella, pero también merece disculpa el que permanece a su lado porque eso lo mantiene en estado de juventud e ilusión. [...]

La bohemia pura es el desinterés y la pobreza para conseguir escuchar con menos distracción y en más propicio ermitañosismo las ideas puras. Hacer voto de bohemio es tener vocación poética.

No quiere decir esto que por esta sola penitencia se obtenga el acierto, pero se está en mejores condiciones para conseguir la revelación. Se está en estado de poder adivinar la belleza inédita que debe encontrarnos asomados a una ventana de buhardilla y libres de mayor ambición [1974: I, 396].

En este punto se refiere a la «gesta bohemia», afirmando haberla practicado. Me he permitido subrayar, usando la cursiva, algunas frases de las citas anteriores, porque compendian aspectos centrales de la personalidad de Alberto, el protagonista de *La utopía*, y el desarrollo del conflicto dramático. Gómez de la Serna se ocupa de recalcar la trascendencia del dinero en las discusiones entre el escultor y su mujer, María, desde la escena I. Las mujeres de *La utopía* pueden asimilarse a las aludidas en las citas precedentes: María es muy autoritaria y desprecia los sueños de su marido, a quien considera un holgazán, se parece a aquellas que se indignan «con ese hombre que no tiene un centavo en el bolsillo y está jorobando». Estrella, la antigua amante y modelo, encarna el mismo modelo femenino, tampoco está a la altura del héroe. Alberto padece su particular paradoja en la asunción de la bohemia como sacrificio: fue infiel a su compromiso, luego intenta recuperarlo, pero no es su tiempo.

En capítulos posteriores de *Automoribundia*, Gómez de la Serna insiste en la dicotomía arte / dinero, por ejemplo, retomando a la figura del mecenas, con una cierta ironía. Hace un repaso histórico y lamenta la escasez de tales protectores en su tiempo:

Se sobrepondría el tiempo a su natural iracundia y tendría más elocuencia el alma humana, impetrando más vivamente la gracia y la paz, si los Mecenas fueran más abundantes.

Parece mentira que, siendo una época de aumentantes latifundios, de especuladores inmensos y de acaparadores y mayoristas innumerables, no haya casi ningún Mecenas. ¡Qué concursos de mecenazgos los de las buenas épocas! Se las nota solo por eso en la Historia de la vida, y pasan a la posteridad como más optimistas.

El bohemio se burla de los Mecenas precarios y falaces y les llama, en vez de Mecenas, «miscenas» [1974: II, 719-720].

Ramón está construyendo la leyenda bohemia de su juventud, retomando los argumentos que dieron forma a su pieza juvenil, *La utopía*, en 1909.

LA SEGUNDA VERSIÓN DE *LA UTOPIA*

En la segunda versión, de 1920, la pieza queda reducida a un acto de dieciséis escenas, se eliminan el prólogo y la dedicatoria¹². Constituyen el elenco los mismos personajes, a excepción de La Canalla, se mantiene el espacio único (aunque con acotaciones más breves) y, en líneas generales, el hilo de la acción dramática. Mudan algunos parlamentos, más condensados y rápidos, menos filosóficos y apasionados. En la discusión entre Alberto y María (escena II), se amplían las réplicas que corresponden a la mujer –una sarta de refranes en torno al valor del dinero–, acentuando su falta de imaginación, ambición y materialismo frente al héroe:

MARÍA

«Por dinero baila el perro»

ALBERTO

¡Por dinero! ¡Por dinero!

¹² Para mi comentario uso la edición de *Obras completas* [1956-1957: I, 291-324].

MARÍA

«Quien no tiene un real no vale ocho cuartos».

ALBERTO

Pero si ya tenemos bastante para pasarlo bien.

MARÍA

«Nunca es mal año por mucho trigo»

[...]

ALBERTO

¡Oh, tus refranes! Malditos refranes... Me pones con ellos en la cabeza todos esos torniquetes que ponen a sus obras los carpinteros. No hay nada más horroroso que un refrán... Lo prefiero todo a un refrán... Si yo enfermo de gravedad, se lo habré debido a tus refranes [297].

En esta reescritura, Estrella se confunde con María. En su diálogo con Alberto, en la primera versión, usaba un refrán: «Tè vas haciendo un Santo entre tanto Santo... Dime con quién andas y te diré quién eres» [1995: 176], ahora –en la segunda– abunda en ellos. Alberto la rechaza con acritud: «Estrella... Sí, Estrella y no Utopía.... Vete... Vete. Tú también... No puedo aguantar el espantoso refranero del mundo» [321]. No se deja seducir ni engañar, no la sigue ni abandona la tienda y, al quedar solo en la escena XIII, pronuncia un parlamento nuevo en el que se identifica con el Cristo que talló y escondió, porque desagradaba a sus clientes: «Soy una imagen más en esta obscuridad, y sin embargo no tengo paciencia de santo... [...] Y ese Cristo que sufre en la trastienda envuelto en un paño morado, en plena Semana Santa... Se debe estar muy bien tapado, curado, oculto bajo un paño que cubra hasta la cabeza...» [321]. Tras una definitiva conversación con María, asume la imposibilidad de escapar, no intenta recobrar su vida para revelarse (término que pierde valor en esta versión). No puede vivir más entre imágenes falsas, y se suicida. María y su hermana, Amparo, entran al oír el tiro, y aceptan la realidad de su muerte sin aspavientos ni gritos, como si no importara. Tampoco Estrella vuelve para convencerlo, y al eliminar a La Canalla, se pierden los ecos de la calle. Cito los parlamentos finales, en los que Amparo cobra relieve y es su hermana duplicada:

AMPARO

Ha sido en la cabeza... No tiene remedio... Quien mal anda, mal acaba.

MARÍA

¡Qué va a ser de nosotras!

AMPARO

No te apures... En sabiendo leer y escribir hasta Roma se puede ir
[1956-1957: I, 324].

La segunda versión es más pobre, pierde fuerza, ritmo e intensidad trágica. Usando dos términos muy del gusto del autor, se hace como asordecida e inerte, carece del vitalismo de la versión de 1909.

EL FINAL DE LA BOHEMIA

Para Ramón Gómez de la Serna la bohemia no es una simple y vulgar anécdota, no es la alegría simpática de Murger ni la emoción sublime de Puccini, sino una conciencia de sacrificio, de esfuerzo continuo:

No hay que agravar la presencia en la vida de esos seres que por la mañana tienen «color de acelga», y no dejar saber que en ese vagabundeo nocturno y lleno de pobreza se han contrastado muchas grandes almas y han logrado adivinar un matiz más del secreto profundo de la existencia.

No se puede borrar con una plumada o una generalización la grandeza adquirida por poetas y meditadores en esa vida desigual, desgarradora y huérfana [1974: I, 397].

La España de 1909 asiste a una crisis sociopolítica que estalla justo al filo de la publicación de *La utopía*. Es la etapa final del gobierno del conservador Antonio Maura: en julio se produce la Semana Trágica; en agosto, el desastre de Barranco del Lobo; en octubre, el fusilamiento de Francisco Ferrer Guardia. Gómez de la Serna había mostrado su disconformidad hacia la política maurista, se pronunció contra el conflicto en Marruecos y fue favorable a la Conjunción Republicano-Socialista, para, al fin, apoyar el gobierno de José Cana-

lejas. En el preámbulo de la Primera Guerra Mundial, la utopía bohemia estaba tocada de muerte, era tiempo de disgregación y barbarie, no de conciencia artística, de sueño y fe en el Ideal. Alberto, el protagonista del drama ramoniano, cifra la rebeldía de su autor, así como sus reflexiones y dudas acerca de la realización de un arte ajeno a las servidumbres de la vida cotidiana. Muchos años después, en sus memorias, Gómez de la Serna resumió su fervor por aquellos artistas capaces de sacrificar su vida al arte; los verdaderos bohemios son para él mártires y ascetas:

La bohemia verdadera es un estado de ascetismo que no pasa de la segunda copa, que es martirio de la esperanza, voluntario voto de pobreza, exploración del más intrincado laberinto de lo que está por decir descubriendo la más enterrada y última veta de las cosas y la raíz de su ilusión [1974: I, 398].

El joven escritor, vehemente e iconoclasta, se identificó con la filosofía guerrera de la bohemia, a sabiendas del enorme sacrificio que entrañaba perseverar en sus ideales. Era una adscripción más teórica y literaria que vital. En *Automoribundia* insiste, con cierta nostalgia, en la excelsitud de ese credo que acarrea gloria y, sobre todo, dolor. Aquellos sacerdotes laicos, creyentes en el poder del arte para cambiar el mundo, verían cómo la cruenta realidad bélica destruiría todas sus ilusiones. *La utopía* es el fin de una época, la pérdida de fe en la posibilidad real de una libertad artística ajena a la presión social y al mercado, y de la lucha social a través del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1972): *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus.
- BOYD, Carolyn P. (2017): «Julio Antonio, the “sculptor of the Race”: the making of a modernist myth», *Historia y Política*, 37 (enero-junio): 395-413.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1995): *La novela de un literato*, Madrid, Alianza.

- ESTEBAN, José (2017): *Diccionario de la bohemia. De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía (1985): *Julio Antonio: monumentos y proyectos*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, 5 (Serie Memorias de Licenciatura).
- GARCÍA EXPÓSITO, Alfredo (1994): *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, Oviedo, Departamento de Filología Española.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996): *Obras completas*, I, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- ____ (1995): *Teatro muerto*, ed. A. Muñoz-Alonso López y J. Rubio Jiménez, Madrid, Cátedra.
- ____ (1974): *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 2 vols.
- ____ (1956-1957): *La utopía. Drama en un acto*, en *Obras completas*, I, Barcelona, A. H. R.: 291-324.
- ____ (1909): *La utopía. Drama en dos actos*, *Prometeo*, 8: 17-48.
- HERRERO VECINO, Carmen (1995): *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- LOMBA, Concha y TUDELILLA, Chus (2007): *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], s. l., Ayuntamiento de Fraga / Generalitat de Catalunya / Gobierno de Aragón/ Ibercaja.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (1994): «El teatro de lo imposible y la imposibilidad del teatro innovador de Gómez de la Serna», *Semiótica y modernidad*, ed. J. M. Paz Gago (La Coruña, Universidad de la Coruña), II: 197-210.
- MARCINIEC, Anna Ewa (2007): «La Utopía de Ramón Gómez de la Serna: una nueva propuesta para el teatro español de principios del siglo XX», *Theatralia: revista de poética del teatro*, 9: 137-148.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana (ed.) (1988): *Ramón Gómez de la Serna, Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos.
- MIQUIS, Alejandro (1929): «Los medios seres», *La Esfera*, 832 (14-XII): 6.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (1993): *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (2003): *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna. 1905-1912*, Barcelona, Biblioteca Nueva.
- PALENQUE, Marta (2009): «Ramón, actor de Juan José», *Boletín Ramón*, 19: 24-27.
- ____ (2006): «Una singular representación de Juan José (diciembre 1910), de

- Joaquín Dicenta: los intelectuales a escena», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31. 2: 209-227.
- ____ (1992): *El teatro de Ramón Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Sevilla, Alfar.
- PAULINO AYUSO, José (2012): *Ramón Gómez de la Serna, la vida dramatizada*, Murcia, Editum.
- PEREIRA, Juan M. (2005): *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert editor.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1999). «Los nuevos horizontes de la literatura dramática de 1900 a 1920», *ADE Teatro*, 77: 16-27.
- ____ (1987-1988): «El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias», *Siglo XX/20th Century*, V, 1-2: 25-33.
- S. L. [Silvio Lago] (1919): «Artistas contemporáneos. Julio Antonio», *La Esfera*, 268 (15-II): s.p.
- SALCEDO MILIANI, Antonio (1997): *Julio Antonio, 1889-1919, escultor*, Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona.
- SOBEJANO, Gonzalo (1996): «El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna», *Obras Completas*, II, R. GÓMEZ DE LA SERNA, ed. I. Zlotescu (Barcelona, Galaxia Gutenberg), 13-41.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio (1988): «Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (Una etapa marxista de Gómez de la Serna», *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, ed. N. Dennis (Canadá, Dovehouse), 23-43.
- URRUTIA, Jorge (1998): «Revelaciones de *La utopía*. Lectura de un drama de Ramón Gómez de la Serna», *e.t.c. ensayo, teoría, crítica*, 10: 91-106.
- VIRUÉS DOMÍNGUEZ, Amelia (2015). *La influencia del Prerrafaelismo en el círculo teatral y plástico de la revista «Prometeo»: Ramón Gómez de la Serna y su «Teatro muerto»*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/45750> [4-8-2024].

