

“Acaso lo mejor sea nacer lejos de todas partes...”:
análisis semiológico de la tragedia *En el otro cuarto*
(1940), de Samuel Ros *

“Acaso lo mejor sea nacer lejos de todas partes...”:
Semiological Analysis of the Tragedy *En el otro cuarto*
(1940), by Samuel Ros

CLAUDIO MOYANO ARELLANO

Universidad de Valladolid. Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del Campus, s/n. 47011 Valladolid (España).

claudiomoyano26@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6581-0237>

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 24-4-2019.

Cómo citar: Moyano Arellano, Claudio, “«Acaso lo mejor sea nacer lejos de todas partes...»: análisis semiológico de la tragedia *En el otro cuarto* (1940), de Samuel Ros”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 500-537.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.500-537>

Resumen: La tragedia en un acto *En el otro cuarto*, de Samuel Ros, fue estrenada en 1940. Hoy, tanto ella como su autor parecen olvidados por la historia de la literatura. Este trabajo pretende mostrar la extraordinaria originalidad que supone esta obra, y más si se tiene en cuenta el yermo teatral que existía en la posguerra española, en el que los autores comprometidos con un teatro bien en lo estético, bien en lo ético, estaban en el exilio, encarcelados o enterrados. Se presenta un análisis, con una metodología semiológica, de esta tragedia de estética simbolista, centrado en tres aspectos: personajes, tiempo y espacio. Finalmente, las conclusiones muestran cómo Ros está legitimado para reivindicar su lugar en nuestra historia de la literatura.

Palabras clave: Samuel Ros; Teatro español del siglo XX; Teatro español de posguerra; *En el otro cuarto*; Literatura y fascismo.

* Esta investigación se enmarca en el Proyecto de Investigación “La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación social” (Ref.: FFI2017-85227-R). El autor ha recibido financiación pública a través de una ayuda FPU (16/05577).

Abstract: The short tragedy named *En el otro cuarto*, written by Samuel Ros, was performed for the first time in 1940. Today, the work and its author seem forgotten by the History of Literature. This paper wants to show the great originality of this tragedy, written in a tie of dramatic void in which the most relevant authors were in exile, imprisoned or buried. The analysis of this symbolist tragedy, within the semiological theoretical frame and methodology, is focused on three elements: characters, time and space. Finally, the conclusions show how Samuel Ros is legitimized to claim his place in our History of Literature.

Keywords: Samuel Ros; Twentieth-Century Spanish Theatre; Spanish Post-war Theatre; *En el otro cuarto*; Literature and Fascism.

Grito “¡Todo!”, y el eco dice “¡Nada!”.
Grito “¡Nada!”, y el eco dice “¡Todo!”.
Ahora sé que la nada lo era todo,
y todo era ceniza de la nada.

“Vida”, en *Cuaderno de Nueva York*, de José Hierro (2007 [1998]: 129)

INTRODUCCIÓN

El presente artículo¹ se propone realizar un análisis de la obra teatral *En el otro cuarto*, de Samuel Ros (1904-1945), que fue estrenada en el Teatro Alcázar de Madrid en 1940, con gran éxito de público y crítica (Fraile, 1972: 49; Carbajosa y Carbajosa, 2003: 270). Hoy, no obstante, tanto el autor como la obra han quedado postergados en la historia de la literatura, a pesar de que ambos son ejemplos interesantes de la misma. Este trabajo pretende comenzar a suplir la flagrante carencia bibliográfica que existe sobre Ros y su obra.²

Los objetivos que se propone este estudio son, principalmente, dos. En primer lugar, pretende aportar una interpretación completa de la tragedia *En el otro cuarto*, centrada en los personajes, el espacio, el tiempo y sus rasgos estilísticos. Si se asume la noción de “texto dramático” que propone Bobes Naves, categoría que aúna el “texto literario”, dirigido a la lectura, y el “texto espectacular”, dirigido a la representación (1997: 11-12), hay que señalar que, dada la imposibilidad de visualizar ninguna representación de esta obra, se analiza principalmente el denominado “texto literario”, en el que todo aparece expresado lingüísticamente. Junto con la interpretación, se defiende

¹ Agradezco a los profesores Emilio de Miguel, de la Universidad de Salamanca, y David Pujante, de la Universidad de Valladolid, sus valiosas aportaciones a este trabajo.

² Merece la pena destacar dos recientes tesis doctorales que se han ocupado de Samuel Ros tanto de forma global (Sánchez Ávila, 2012) como de su obra narrativa en concreto (Prats Meseguer, 2005).

la coherencia tanto temática como estructural de esta breve pero compleja tragedia en un acto y tres mutaciones. Así, se pretende demostrar cómo en los márgenes de la literatura también han quedado obras de gran calidad estética.

Hay que indicar, ya desde el principio, que el final de esta tragedia es eminentemente ambiguo. Tiene razón Santiago Trancón cuando afirma que en el teatro no debe haber una obra excesivamente abierta y que el final debe cerrar el drama, aunque esto no signifique que todos los conflictos del mismo queden resueltos (2006: 426-427).

En este trabajo se demuestra que el final, efectivamente, concluye la obra de forma coherente, aunque en último término sea el lector o el espectador de la misma quien juzgue la verosimilitud de dicho desenlace.

No es baladí indicar que la interpretación que aquí se propone quedaría incompleta si se obviarán algunos avatares de la biografía de Ros, tan interesante y, en gran medida, tan marcadamente literaria. En el marco teórico sobre el que se asienta este trabajo, se rechazan tanto los abusos biográficos de la crítica decimonónica como los excesos del posestructuralismo francés, que planteaba la idea de que era el lenguaje —y no el autor— el que construía la obra, y de este pensamiento es quizá Roland Barthes uno de sus mejores valedores. Recuérdese cómo el teórico francés presentaba en aquel famoso artículo, “La muerte del autor” (1987: 65), las premisas principales de este programa:

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

Desde distintos planteamientos (teórico-literarios, lingüísticos y filosóficos), han surgido multitud de voces que se han alzado contra esta propuesta, en ocasiones demasiado dogmática (por ejemplo, véase Sebreli, 2007). La interpretación que se propone en este trabajo entiende que la obra teatral es, obviamente, un espacio ficcional, y que, como señala Trancón, “toda realidad, en cuanto aparece sobre un escenario, se teatraliza, es decir, sufre un alejamiento de la realidad para constituirse en parte de la ficción” (2006: 373), pero esto no es óbice para reconocer la impronta personal que un autor puede grabar en su obra, y más en el caso de Samuel Ros, un autor en el que vida y literatura confluyen de una manera extraordinaria. Por todo

ello, se hace indispensable realizar una síntesis de la vida de Ros antes del análisis.

Tampoco es superfluo reconocer que la interpretación aquí propuesta no es la única posible, aunque eso no implica que se acepten los postulados deconstruccionistas más radicales sobre la infinidad de interpretaciones posibles en un texto determinado. Entre otros, Eco (2000) ha establecido claramente unos límites de la interpretación; en esa obra, el teórico italiano afirma que hay significados que un texto no puede admitir. La interpretación propuesta en este trabajo, si bien no es la única posible, sí pretende aportar una exégesis completa de la tragedia de Ros.

El segundo objetivo que se afronta en este proyecto es matizar, o más bien completar, el juicio de Medardo Fraile (1972) que conecta la obra de Samuel Ros con el Romanticismo. Parece que este planteamiento se lo propuso Joaquín de Entrambasaguas para la realización de su tesis doctoral (Fraile, 2002: 12). No es un juicio desacertado, pero parece más coherente relacionar *En el otro cuarto* con el teatro simbolista europeo y la necesaria rehumanización que tuvo que asumir la literatura, sobre todo a partir de la Guerra Civil española. En ese camino hacia el reencuentro con el hombre, con su angustia, con el vacío de vivir, la literatura puede, efectivamente, adquirir tintes “neorrománticos”, como los que encontramos en la obra de Ros, pero sin olvidar la clara conexión con el drama simbolista, como se verá en las páginas siguientes.

Mainer enumera algunos de los rasgos que mostrarían muchos de los escritores tras la Guerra Civil: “rehumanización, politización, sentimentalismo religioso” (1971: 36). Como señala Albert (2003: 283), “el sueño (la vanguardia) dejaba paso a la realidad (rehumanización)”. Sin embargo, si en relación a los integrantes de la Generación del 27 se ha estudiado cómo viraron su trayectoria poética hacia un claro neorromanticismo (Geist, 1980; Cano Ballesta, 1996), aquí se ven claras las relaciones que *En el otro cuarto* mantiene con el teatro simbolista y el teatro existencialista europeo (Sarasola, 2011).

En relación con la metodología seguida, este trabajo adopta los principios de la semiología teatral y, por ello, una referencia inexcusable es la obra de Carmen Bobes Naves (1997), quien explica el cometido de esta disciplina así:

La interpretación crítica (no así la científica) de la obra dramática implica siempre una concepción normativa del teatro; los juicios valorativos se amparan siempre en un sistema de normas que sirven de canon para señalar

errores y aciertos [...]. Estas calificaciones están fuera de tono en una investigación semiológica sobre el teatro donde el signo adquiere un valor por sí mismo, no por relación a unos cánones previos y generalmente en consonancia con gustos pasajeros y subjetivos, es decir, arbitrarios (Bobes Naves, 1997: 38).

Resulta muy interesante dicho planteamiento: la interpretación semiológica, es decir, de todos los signos que intervienen en alguna medida durante el proceso dramático, se propone ser objetiva, “sin estar condicionada por un canon previo o por un sistema axiológico” (Bobes Naves, 1997: 38). Obviamente, en este estudio se entiende que la objetividad completa es imposible, pero es importante resaltar el ansia de imparcialidad en el análisis que propone esta metodología y que se busca también en estas páginas. La semiología también resulta apropiada al poseer una capacidad explicativa mayor que los presupuestos estructuralistas, que entienden el texto como algo estático y cerrado. En cambio, la semiología “considera a la obra de arte como una entidad dinámica, cuyo sentido es cambiante en el tiempo” (Bobes Naves, 1997: 64). Por esta razón, la teoría semiológica, en la que confluyen diferentes corrientes metodológicas y epistemológicas, que nació entre las dos guerras europeas en los países eslavos occidentales, es una metodología harto apropiada para el cometido de este proyecto.

Este trabajo se desarrolla en varios epígrafes. El primero, que actúa de prolegómeno, aporta un breve recorrido biobibliográfico del autor Samuel Ros. Posteriormente, se presenta la tragedia *En el otro cuarto* y se analizan todos sus constituyentes. Tras ello, se estudia brevemente la relación entre esta obra y el simbolismo. Al final, se proponen unas breves conclusiones que recogen las principales tesis de este estudio. La obra *En el otro cuarto* puede consultarse en Fraile (1989: 35-53) y Ros (2002b: 347-370); esta última es la edición que se sigue en este artículo.

1. SAMUEL ROS: VIDA Y LITERATURA

Ya se ha señalado que este trabajo rechaza tanto los reduccionismos formalistas que impiden cualquier recurso a la biografía del autor para la exégesis de la obra, como el biografismo, otro extremo en el que, en ocasiones, han caído algunos críticos.³ La propuesta de interpretación de *En*

³ Fraile asegura que las novelas de Ros “son en muchos aspectos —en los más sustanciales— autobiografías de Samuel Ros” (1972: 110), en un juicio algo excesivo.

el otro cuarto que aquí se plantea quedaría inconclusa si se desconociese quién es Samuel Ros. Por este motivo, es inexcusable una reseña biográfica del valenciano. Como ya se ha afirmado, vida y literatura confluyen en él de una manera formidable. Además, debido a los pocos estudios que hay sobre su persona y su obra, no resulta trivial realizar aquí una genealogía de los hechos más importantes de su biografía, para matizar algunas de las apreciaciones que se han hecho sobre él. Los críticos que se han ocupado de la vida y obra de Ros, con mayor o menor rigor, son Medardo Fraile (1972; 2002), gran biógrafo y conocedor de su vida;⁴ José Carlos Mainer (1971) y Julio Rodríguez Puértolas (2008), entre los españoles, sin olvidar al doctor —y cuñado del propio Ros— Blanco Soler, que realizó el primer bosquejo biográfico y del que toma mucha información Medardo Fraile. Hay que añadir también las dos Tesis Doctorales a las que ya se ha aludido: el recorrido que realizan tanto Prats Meseguer (2005) como Sánchez Ávila (2012) desborda, lógicamente, las pretensiones de este epígrafe. Otra crítica importante es, sin duda, la alemana Mechtild Albert (2003), en cuya obra encontramos un análisis detallado de algunas de las obras de Ros, aunque no de la tragedia *En el otro cuarto*. Sus minuciosas investigaciones son valiosas, aunque en ocasiones aparecen lastradas por una búsqueda constante de tópicos pertenecientes a la ideología fascista.

Medardo Fraile (1972: 15-77; 2002: 11-68) realiza un recorrido exhaustivo por la vida de Samuel Ros (1904-1945), que es el que se ha seguido, *grosso modo*, en este trabajo. Hay que comenzar subrayando que Ros sufre una obsesión con la muerte ya desde niño, quizá motivada por el fallecimiento de su padre en 1917, que le impactaría de forma profunda. A él le dedicó su primera novela, *Las sendas* (1923), este joven valenciano, Samuel, que encaminó su vida hacia la carrera diplomática, y su doctorado en Derecho en 1928 lo corrobora, pero que la bohemia literaria en Madrid le hizo abandonar. La relación con Gómez de la Serna en la Cripta del Pombo es importantísima en la vida de Ros, y prueba de ello son sus primeras novelas: *El ventrílocuo y la muda* (1930) y *El hombre de los medios abrazos* (1932). Sin embargo, como reconoce acertadamente Fraile, “el humorismo de Samuel está hondamente preocupado” (1972: 24). Nunca

⁴ Sin embargo, hay que tener en cuenta que muchas referencias las extrae Fraile de los propios artículos periodísticos de Samuel Ros, especialmente de la sección fija que se le concedió en el diario *Arriba* en el año 1944 titulada “Arriba y Abajo”. Por ello, la veracidad de tales datos hay que tomarla, cuando menos, con distancia.

cayó en la frivolidad. En sus textos confluyen la ironía y el amor, siempre con cierta angustia.

Debe subrayarse cierta ligereza y frivolidad en la postura de Mainer, que agrupa a Gómez de la Serna y a Samuel Ros bajo el mismo estandarte. El crítico, al comentar la creación de la revista *F. E.* en diciembre de 1933, habla de Ros como “un excelente autor de novelas de humor en el estilo de Ramón Gómez de la Serna” (1971: 30). Ya en 1943, Eugenio de Montes, en el artículo “Un literato en el mundo teatral”, publicado en *La Vanguardia Española*, tachaba de superficiales aquellas críticas que asemejaban la obra de Ros a la de Gómez de la Serna pues el mundo del valenciano “no es un mundo de cosas, sino, sobre todo, de personas, de almas, con sus emociones, sus anhelos, sus melancolías, sus esperanzas” (cit. en Fraile, 1972: 24). La preocupación por la muerte que invadió a Samuel Ros desde muy joven tiñe toda su obra con una angustia existencial que se aleja de gran parte de la obra de Gómez de la Serna. Incluso Albert, quien señala que las primeras novelas y cuentos de Ros muestran que es “un discípulo inmediato de Ramón”, después resalta en el valenciano una distancia respecto al ingenio de metáforas de aquel y “un viraje hacia cuestiones de contenido rehumanizado” (2003: 86). También Rodríguez Puértolas (2008: 141) en relación con su producción literaria anterior a la Guerra Civil lo sitúa como un simple epígono del humor vanguardista de Gómez de la Serna,⁵ pero matiza su opinión al añadir que es discutible

lo del humor de Samuel Ros, que habría que calificar más bien de visión pesimista, irónica y neurotizada de la vida y de la realidad humana [...]. Su ideología falangista no se refleja sino muy ocasionalmente en esas obras (2008: 666).

Este análisis de *En el otro cuarto* pretende contribuir a desterrar la manida tesis de que Ros es un continuista del creador de la greguería.

Mainer sitúa a Ros junto a Sánchez Mazas y Giménez Caballero, entre otros, dentro de la generación “que tuvo su fecha estelar en torno a 1925” y que pertenecen a ella “por las fechas de su nacimiento” (1971: 34). El concepto de *generación* es muy complejo y no es el cometido de este trabajo esclarecerlo. Sin embargo, hay que rebatir la homogeneidad que defiende Mainer en dicho grupo, que no existe, ni por edad, ni por temática literaria.

⁵ Un epígono que, en cualquier caso, “mejora los originales” (Carbajosa y Carbajosa, 2003: 274).

Ni siquiera comparten fechas de celebridad y éxito: si Sánchez Mazas y Giménez Caballero ya eran autores muy conocidos a principios de los años 30, las obras más destacadas de Ros han de situarse a finales de dicha década, tras la muerte de su amante Leonor y el estallido de la Guerra Civil Española.⁶ Sí parece más acertado hablar de “la corte literaria de José Antonio”, como titulan Carbajosa y Carbajosa su detallado estudio (2003), aunque tampoco ha de entenderse como un grupo uniforme. De hecho, tras la Guerra Civil, se ha visto que Ros quedaba “en un plano intermedio entre los grandes y conocidos y los que apenas tienen obra original” (Carbajosa y Carbajosa, 2003: 274); además, hay que tener en cuenta que muchos de ellos solo compartieron una “estética ideológica común” (2003: 215), pero no una estética literaria. Y en referencia a Ros, se ha afirmado que era “el más *heterodoxo* dentro del grupo de José Antonio” (2003: 273). Dentro de este grupo, Rodríguez Puértolas (2008: 141) destaca a Samuel Ros como uno de los escritores más próximos a Primo de Rivera.⁷

Ya ha aparecido un nombre que es capital en la vida de Ros: Leonor de Lapoullide Cuyás. Este nombre ya puede leerse en el epílogo de *El hombre de los medios abrazos*, novela publicada en 1932. Según Fraile, la familia de Ros no apoyaba esta relación y le buscó otra novia: “una señorita” (1972: 26). Sin embargo, Ros no la abandonó nunca. Leonor murió debido a las consecuencias de un aborto (Albert, 2003: 87) el 4 de julio de 1935. Fraile (1972: 27) lo narra de esta forma:

Los amantes quisieron “borrar” lo que les traía el amor. Por un escritor amigo supo Samuel las señas de una mujer que se brindaba a esos turbios manejos. El precio que la pareja de enamorados pagó al decoro social fue, para todos, aleccionador y excesivo.

⁶ Su novela más interesante, *Los vivos y los muertos*, que publicó en su exilio en Chile, data de 1938 y *En el otro cuarto* se estrena en 1940. La cuestión de en qué grupo se puede clasificar a un escritor es muy significativa, pues la crítica tiende a olvidar lo que queda en los márgenes y no puede ser encasillado. No obstante, no se puede sino resaltar, ya desde aquí, un estilo personalísimo y particular en Samuel Ros que hace muy difícil poder agruparlo con otros escritores.

⁷ Ricardo de la Cierva afirma, con razón, que gran parte de los escritores que forman parte de la llamada corte literaria de Primo de Rivera “brillan con luz propia en el firmamento de las letras españolas, donde algunos de ellos no ocupan precisamente un lucero” (1969: 535). Nombra a Sánchez Mazas, Agustín de Foxá, Samuel Ros y destaca a Dionisio Ridruejo.

Este eufemismo de Fraile, “borrar lo que les traía el amor”, que también utiliza posteriormente (2002: 25), es significativo, pues el tópico “morir por amor” estuvo presente en gran parte de la obra de Samuel Ros. Se volverá a este importante detalle en el análisis de la tragedia.

El valenciano no se recuperó jamás de la pérdida de Leonor y su ausencia se percibe en obras posteriores, como *Los vivos y los muertos*, una novela dialogada que entronca con la tradición novecentista (Entrambasaguas, 1971: 759): una obra original, de gran lirismo, marcada por una obsesión por la muerte que ya le desborda. Como dice Trapiello, la muerte de Leonor “precipitó en él una tristeza que parecía arrastrarlo hacia la muerte” (2010: 582). También en la obra *En el otro cuarto* la pérdida de Leonor está presente, como se demostrará después.

El último de los elementos biográficos que hay que comentar es la vertiente ideológica de Ros. A principios de la década de los años 30, Samuel comienza a preocuparse por el devenir de su país y cree encontrar en Falange la respuesta. Leonor lo siguió: en *Los vivos y los muertos*, el propio Ros (2002a: 255) detalla cómo “ella llevaba en su blusa, junto al emblema de la Falange, mi nombre bordado”. Asiste Ros al discurso fundacional que proclama José Antonio en 1933 y ese mismo año comienza su colaboración con la recién nacida revista *F. E.* (Fraile, 1972: 27). Aunque sin aspiraciones políticas, el valenciano fue un gran sostén ideológico de la Falange, lo que le costó tener que refugiarse en la Embajada de Chile al estallar la Guerra Civil. Viajó a dicho país en abril de 1937 y regresó a España en agosto de 1938 (Fraile, 1972: 30-44). Traía bajo el brazo su novela *Los vivos y los muertos*, que publicaría en España poco después. De nuevo en su país, una de sus grandes ilusiones fue el teatro, que lo unió sentimentalmente con la actriz María Paz Molinero. Dio a las tablas varias obras, aunque sin la complejidad temática ni estructural de *En el otro cuarto*.

Un hecho que refleja la importancia que alcanzó Ros al final de su vida es que fue director de la revista *Vértice*. El silencio de Mainer (1971: 41) sobre Ros es clamoroso: apenas lo menciona cuando presenta dicha publicación. Y olvida su nombre —también lo hace Rodríguez Puértolas— cuando habla del teatro inmediatamente posterior a la Guerra Civil, al señalar que

Lo más original de la escena española de los años cuarenta es la aparición de un teatro de humor superficial y fantástico que mantienen Jardiel Poncela, de un lado, y el equipo de *La Codorniz* (Tono, Mihura, Neville, López Rubio), de otro (Mainer, 1971: 52).

La última mención que realiza Mainer (1971: 58) de Samuel Ros es en relación con una nueva revista que “Recogía colaboraciones de creación con una notoria altura intelectual: Azorín, Juan Ramón Jiménez, José María Pemán, Miguel Mihura, Samuel Ros [...], entre otros, publicaron originales en *Fantasia*”.

Mainer no aclara, sin embargo, que las aportaciones de Ros fueron póstumas:⁸ *Fantasia* vio la luz el 11 de marzo de 1945 (Montejo Gurruchaga, 2014)⁹ y Ros había muerto el 5 de enero de ese mismo año, después de que una operación de apendicitis se complicara y derivara en una obstrucción intestinal. Sus últimas palabras fueron un recuerdo a su amada: “¡Leonor, tengo tantas cosas que contarte!” (Fraile, 2002: 55). A su entierro acudieron numerosísimos escritores, entre otros Camilo José Cela, Edgar Neville, Luis Rosales, Eugenio D’Ors y Pedro Laín Entralgo (Fraile, 1972: 66-68).

2. EN EL OTRO CUARTO (1940): ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

A continuación, se aporta el análisis y exégesis de la tragedia más valorada de Samuel Ros, estrenada el 21 de noviembre de 1940, aunque leída ya el 29 de abril en la tertulia literaria *Musa Musae*, reunión que se celebraba en el despacho del director del Museo de Arte Moderno Eduardo Lloset (Sánchez Avila, 2012: 385). En primer lugar, hay que ubicar la obra en su contexto para, después, estudiarla en profundidad.

2. 1. Contexto teatral de la España de posguerra

Con el fin de entender la originalidad que supone *En el otro cuarto*, hay que revisar brevemente la situación teatral en la España de la inmediata posguerra, no solo con un mero afán histórico, sino porque recorrer, aunque sea brevemente, el yermo panorama teatral de la época ayuda a comprender cómo una tragedia como la de Ros pudo romper el horizonte de expectativas, en términos de Jauss (2000: 192), del espectador de la época. No es nada nuevo afirmar que, después de la contienda, el panorama teatral contempla con pesar cómo han muerto tres de sus grandes autores: García Lorca, Valle-

⁸ Dichas colaboraciones póstumas fueron dos cuentos: “Con el alma aparte” y “La casita del arrozal”, ambos publicados el 18 de marzo de 1945 en el segundo número de la revista.

⁹ Este interesante estudio realiza un recorrido por la revista *Fantasia* y se centra en las numerosas aportaciones femeninas que presentaba.

Inclán y Unamuno, además del exilio que tuvieron que asumir de forma obligada muchos otros autores, como Alejandro Casona.

Es interesante, para el cometido de este epígrafe, la Tesis Doctoral de Kebé (2002) sobre la crítica teatral de posguerra en el periódico *Arriba* y la figura del periodista y crítico Antonio de Obregón. Kebé asegura que el teatro de los años 40 “ofrece un interés muy limitado. Se han estrenado cientos de obras, pero pocas de ellas ocupan un lugar relevante en la historia del teatro” (2002: 12). En cambio, son abundantes las adaptaciones de teatro clásico y las traducciones de obras extranjeras. En general, se puede asegurar que

Entre 1939 y 1945, el rasgo más caracterizador es el imperio de lo consabido, lo viejo y lo tópico, clavo ardiente al que se agarra el público adocenado o desorientado, en forma de comedia andaluza, drama rural, comedia sentimental, melodrama, sainete (García Ruiz y Torres Nebrera, 2003a: 15).

En esos años, siguen estrenando algunos de los dramaturgos españoles más conocidos hasta el momento: Jacinto Benavente, Eduardo Marquina, los hermanos Álvarez Quintero y en 1939, de forma póstuma, se llevan a escena dos comedias de Muñoz Seca: *La tonta del rizo* y *Entre cuatro paredes* (Kebé, 2002: 36; García Ruiz y Torres Nebrera, 2003a: 43-61). También continúa Claudio de la Torre, que estrena en 1944 y en 1946, respectivamente, *Hotel Terminus* y *Tren de madrugada*, obras en las que trata cuestiones acerca de la Segunda Guerra Mundial. García Ruiz y Torres Nebrera califican a la primera de “excelente drama” (2003a: 62-63) y Ruiz Ramón afirma que ambas destacan claramente “muy por encima del teatro de propaganda triunfalista, del teatro de evasión fácil y de la subliteratura teatral cómico-sentimental-melodramática” (1995: 306).

Estas palabras dan buena cuenta de la situación teatral de la época. En sentido amplio, se puede afirmar que la calidad del teatro de posguerra es muy baja. Se trata, en gran medida, de teatro de evasión: son comedias de enredo, juguetes cómicos y vodeviles. El dramaturgo más solvente en este campo es Jardiel Poncela. Su teatro, como señala Ruiz Ramón, se diferenciaba cualitativamente del teatro cómico anterior: “sainete arnichesco, juguete cómico, astracán de Muñoz Seca” (1995: 274).

Por otro lado, también se cultiva habitualmente un tipo de teatro chulesco que recrea formas de habla populares y regionales. Así, Antonio de Obregón afirma, en un juicio algo desproporcionado, que “ya son pocas,

poquísimas, las obras que se estrenan que no están escritas en ese convencionalismo inaguantable de la andaluza y gitana jerga” (cit. en Kebé, 2002: 71).

No es atrevido afirmar que, temáticamente, buena parte de las obras representadas son “teatro adormidera”, que, por otro lado, no se antoja extraño tras una cruenta guerra civil. Se tiene constancia de que el público demandaba obras graciosas y divertidas; incluso se recomendaba a los autores que escribieran algo que hiciera reír al público (Kebé, 2002: 73). Apenas hoy han quedado sus títulos en los manuales de literatura, pero en su tiempo cumplieron una función por las que fueron, en numerosas ocasiones, muy aplaudidas.

Sin embargo, en medio de este panorama, aparece en 1940 Samuel Ros con su tragedia *En el otro cuarto*. Ros, según Antonio de Obregón, constituye “una de las figuras literarias de que España puede enorgullecerse en estos momentos en que el teatro vive en lo más bajo de su historia” (cit. en Kebé, 2002: 60).¹⁰ Es una obra original, no solo por el planteamiento temático que presenta, sino por el género en el que se inscribe, pues ya antes de estallar la contienda, “la tragedia atravesaba muy malos momentos” (Kebé, 2002: 11). En el teatro de posguerra, el crítico Antonio de Obregón afirma que tanto el drama como la tragedia, “los nobilísimos géneros que tanto dignifican al espíritu [...], casi han desaparecido y no son del agrado de estos tiempos en los que se quiere americano divertimento” (cit. en Kebé, 2002: 69).

En el otro cuarto, que es considerada por Fraile, a pesar de su brevedad, “lo más logrado e importante” dentro del teatro de Ros,¹¹ rompe con los esquemas adocenados del teatro de la época. Es una obra que pretende elevar al espectador y encontrarse con él en los problemas hondamente humanos, en sus angustias, miedos y pasiones. Ros odiaba la “escenografía rutinaria y pobre de su tiempo”, aunque salvaba la excepcionalidad de Jardiel Poncela. Estaba cansado de los decorados que encontraba en los baúles de las compañías, que eran siempre iguales: “salita de estar de matrimonio pobre, despacho suntuoso y hall de hotelito confortable” (Fraile, 1972: 115).

¹⁰ Interesante es también su crítica de *En el otro cuarto*, de la que se pueden destacar dos elementos: la importancia del tiempo y el espacio y la angustia del drama de la despedida, resuelto poéticamente (cf. Kebé, 2002: 60).

¹¹ El juicio de Fraile es valioso porque confiesa haber tenido acceso a otras obras de teatro de Ros, como *La digestión del hambre*, *En Europa sobra un hombre* o *Víspera*, a través de “una copia a máquina propiedad de la familia Ros” (1972: 177).

Como muestra del olvido en el que Ros ha caído, es destacable que, en su magno y valioso trabajo sobre el teatro de posguerra, García Ruiz y Torres Nebrera lo traten de forma muy residual (2003a: 63-65). Reseñan tres de sus obras dramáticas: *Mujeres*, una adaptación y traducción de la obra de Clare Boothe, *En el otro cuarto* y *Vispera*. En el breve comentario que dedican a la tragedia, resaltan la concepción cíclica del tiempo como el elemento más interesante de la misma.

Ambos críticos nos dan la clave para cerrar este epígrafe. Según ellos, cinco son las novedades teatrales que pueden identificarse entre 1939 y 1945. La más importante, sin duda, es el teatro del humor en el que destacan Jardiel Poncela y Mihura. La segunda novedad son los Teatros Nacionales: llegó de la mano de un régimen totalitario la aspiración de un teatro sostenido por el Estado, concretado en el Teatro Español y el Teatro Nacional María Guerrero, y que son el antecedente del Centro Dramático Nacional. La tercera novedad radica en el cultivo de un teatro ideológico-político muy cercano al sector falangista, de realización difícil y que, en último término, más allá de algunos espectáculos como *España, Una, Grande, Libre* (1940) de Felipe Lluich y algunas obras de Torrente Ballester, no prosperó. La cuarta novedad, en la Alta Comedia, es Pemán, que se erige como gran heredero de Benavente y Marquina, de un teatro burgués, de cierto rango social. Por último, la quinta novedad es la fantasía entendida como una alternativa renovadora y decididamente antirrealista, pero que no se impondría hasta después de 1945 y que entronca con las aspiraciones de algunos de los autores más interesantes de las décadas anteriores (García Ruiz y Torres Nebrera, 2003a: 16-18).

Con todo, *En el otro cuarto* se escapa de estas cinco grandes novedades: ahí radica su originalidad y, seguramente, la clave de su olvido.

2. 2. Tema y significado del texto

Si se acepta la idea de que “la obra de teatro, por su esencia, no puede dejar de significar, o sea, de tener significado, sentido y significación” (Trancón, 2006: 376), hay que establecer cuáles son los temas y el significado del texto que se estudia, una vez reconstruida la fábula o el argumento. Se apela, aquí, a la distinción formalista, que ha actualizado en nuestros días, entre otros, Umberto Eco (1993: 145-146), entre fábula —el curso de los acontecimientos temporalmente ordenado— y la trama —la historia tal y como se narra, con todas sus alteraciones temporales—.

La fábula de esta tragedia breve, el hilo argumental ordenado, es, en apariencia, sencilla. Una pareja se está despidiendo en un apartado hotel de puerto; simultáneamente, en el cuarto de al lado, un hombre, denominado Viajero, quiere dejar sus papeles en orden antes de suicidarse con su pistola. En un momento dado, el Viajero habla con el joven para impedir que se marche, contándole su malograda experiencia. Lo consigue, pero después es la propia novia del Chico la que lo persuade para que tome el barco que lo espera, bautizado *Horizonte*. Finalmente, la muchacha se suicida.

A pesar de la brevedad de esta tragedia, se pueden encontrar en ella múltiples temas que se manifiestan simultáneamente. El principal, no por ser el más importante sino porque es el que desencadena la tragedia, es el abandono del hogar, de las raíces, en aras de encontrar un mundo nuevo que sacie la curiosidad juvenil.

Sin embargo, hay múltiples subtemas que se dan conjuntamente. Derivado del tema principal hay uno muy claro: la vuelta al hogar y el reencuentro con la amada. También es llamativa la circularidad temporal con la que aparece planteado el transcurso de la historia, que implica la dificultad de modificarla. Todo volverá a ocurrir de la misma forma que ha sucedido ya, planteamiento que entronca con el eterno retorno nietzscheano, como se analizará después. Otro subtema muy importante es el suicidio, que nace de la obsesión por la muerte que invadió a Ros a lo largo de su vida y que es un tema transversal en toda su obra.¹² El director del cementerio de su novela *Los vivos y los muertos* se da cuenta de que la muerte es “la única verdad conseguida por el hombre” (2002a: 310). En gran parte de la obra de Ros, como se ve en la pieza *En el otro cuarto*, se da una extraordinaria unión entre el amor y la muerte, y se muestra cómo aquel, en ocasiones, lleva irremediabilmente a esta. Aquel “morir por amor” que siempre persiguió a Ros.

En relación con esta obsesión por la muerte, hay un símbolo recurrente en la obra de Ros y que también aparece en esta tragedia: el espejo. Así, el Viajero “se mira en el pequeño espejo que hay sobre el lavabo” (2002b: 353). El espejo coloca a quien lo mira frente a sus miedos y anhelos más profundos. El Viajero se da cuenta, al mirarse en él, de que todo sigue igual, y corrobora que la única solución posible es el suicidio. En el cementerio de *Los vivos y los muertos* aparece una tumba con un espejo en la losa, para

¹² Fraile asegura que Ros se planteó el suicidio “pero tuvo el temor de que la puerta falsa no le llevara nunca a la habitación principal, en la que Leonor estaría con él eternamente” (1972: 165).

que todo el que pase se dé cuenta de que también estará encerrado en una de ellas en un futuro: “todo el mundo está dentro de mí cuando me mira; lo que está dentro de mí no puede mirar a nadie” (2002a: 308).

Por último, se puede señalar un último subtema: la corroboración de que la experiencia de los demás no es un factor determinante en la vida de los jóvenes. En verdad, la experiencia ajena puede ayudar al sujeto a decidir, pero la decisión última siempre es personal. Por esta razón, a pesar de las palabras del Viajero, el Chico finalmente embarca.

Algunos críticos han señalado varios rasgos comunes en la obra de Ros: “tensión existencial, el romanticismo dolido y un aire de fatalismo” (Carbajosa y Carbajosa, 2003: 271). En un primer acercamiento a *En el otro cuarto*, hay que resaltar la extraordinaria coherencia temática que presenta en relación con el resto de su obra.

2. 3. Personajes

A pesar de que algunos teóricos han cargado duramente contra la categoría del personaje, gran parte de la crítica actual está de acuerdo en señalar la importancia de los personajes en la obra dramática. Así, “no resulta equivocado decir que todo el drama gira en torno a los personajes y sus relaciones: todo lo dicen ellos, lo hacen y lo sufren ellos” (Bobes Naves, 1997: 334). Trancón afirma, en la misma línea, que tanto el personaje —una entidad que, recuérdese, no existe antes de salir a escena, lo que lo diferencia esencialmente del concepto de “persona”— como el conflicto que lleva consigo son elementos básicos en el análisis dramático (2006: 400-404).

Esta tragedia está protagonizada por cinco personajes: Hombre, Criado, Viajero, Él / Chico y Ella (María). Aunque ya Kurt Spang se hace eco de las dificultades que supone la distinción entre “figura principal” y “figura secundaria” (1991: 165) y la cierta arbitrariedad que implica el segundo grupo, ya que pueden cumplir funciones variadas, parece claro que los personajes principales, los más importantes, son los tres últimos: la pareja y el misterioso viajero. En ellos descansa el elemento trágico de la obra. Aun así, tanto Criado como Hombre son personajes de cierta relevancia que merece la pena analizar.

En una primera aproximación al texto ya se observa un elemento interesante de esta pieza teatral, y es que uno de los personajes cambia de nombre según su interlocutor: si el joven está ante Ella será nominado como Él; si está ante el Viajero, será el Chico. Existe una explicación para esto, y es la gran polaridad en la que descansa la obra: del mismo modo que el

espacio se articula en torno a la dialéctica que se establece entre el cuarto rosa y el cuarto azul, como se analizará después, todas las intervenciones de los personajes son extraordinariamente dialógicas, duales. Así, las conversaciones se estructuran de la siguiente manera, posibilitando una división del drama en cinco escenas:¹³

Viajero - Criado
Viajero - Hombre
Él - Ella
Viajero - Chico
Él - Ella

Cuando el joven está ante el Viajero, solo importa que su edad es menor; por ello aparece nominado como Chico. En cambio, cuando está ante Ella, la importancia radica en subrayar la dialéctica creada entre los amantes que se están despidiendo, por esta razón aparece como Él. Recordemos que, en Ros, “es la alteridad la que legitima la existencia del ego” (Albert, 2003: 220): el “yo” se construye siempre en función de un “tú”.

Parece que la no nominación de los personajes es algo habitual en la obra de Ros; así, Fraile asegura que “es raro que las criaturas de sus cuentos tengan nombre. Se habla de «él»” (1972: 79). El crítico asegura que esto es debido a que Ros gozaba de recrearse ficcionalmente en sus creaciones. Hay que extremar precauciones para evitar interpretaciones exclusivamente biográficas. La no nominación también puede explicarse como un intento de universalizar el conflicto tratado.

La falta de nombres coincide con la falta de descripciones físicas: solo la joven cuenta con un nombre propio, María, y con una prosopografía, que comentan los dos varones y que contribuye a la idea de circularidad de la historia, que se defenderá después, además de resaltar la gran importancia que el personaje femenino tiene en esta tragedia.

Los personajes, como señala Alonso de Santos (2007: 59), “deben definirse como tales por sus acciones en los conflictos en que están inmersos, siendo sus deseos profundos los elementos guía que nos permiten comprender sus actos”. Según su historia y clasificación de los personajes dramáticos (2007: 118-128), *En el otro cuarto* presenta personajes románticos, caracterizados por sus ansias de libertad y sus deseos

¹³ Se sigue el criterio que recoge Spang (1991: 127) para la división del drama en escenas: el cambio en el número de figuras en el escenario.

completamente particulares. Están individualizados de forma clara, y en ellos ya no importa tanto la clase social que reflejan cuanto los anhelos que los invaden. Así, el Chico representa al joven que desea conocer nuevo mundo (“No puedo vivir quieto... Mi corazón me empuja hacia delante...” [2002b: 364]), aunque para eso tenga que dejar atrás a una muchacha enamorada, María. Los dos objetivos del Viajero son también claros, y están relacionados con sus deseos más íntimos: al principio es el suicido, pero después trata de convencer al joven de que no embarque en el *Horizonte* ni abandone a su novia, repitiendo su propia historia. Se corrobora la tesis de Alonso de Santos: “las metas han de ser difíciles de conseguir y a la vez íntimas y particulares de cada personaje. [...] Las metas han de ser concretas y claras” (2007: 70). Coincide este planteamiento teórico con lo que el propio Ros defendía en noviembre de 1938 (cit. en Fraile, 1972: 46-47) sobre la novela del momento:

Necesita un personaje, pero no de las letras de última hora, personajes sin nombre ni contorno, simples siluetas para que el lector las rellene a su gusto como hacen los niños con sus métodos para aprender dibujo. El novelista necesita un personaje arrancado de la vida misma, y tiene que describirle con la máxima fidelidad. [...] Es necesario que sea así, porque hay en España luz de principio y de fin..., porque la vida se ha puesto seria y verdadera.

Se ve que este tipo de personaje es el que protagoniza *En el otro cuarto*: complejo, “dinámico” (Spang, 1991: 162); en fin, *humano*, en el mejor sentido del término.

En este punto es conveniente recurrir al esquema actancial, cuyo origen se encuentra en las clásicas obras de lingüística de Greimas (1971) y Tesnière (1994). Es verdad que hoy se acepta que la utilidad de este esquema es relativa (Trancón, 2006, 378-380) y se afirma cómo dicho modelo es fructífero en el análisis del relato e incluso del filme, pero no tanto en el teatro (Pavis, 2000: 37). En este trabajo, se entiende que dicho esquema no debe ser un fin en sí mismo, pues no se pretenden construir gramáticas de ninguna índole, sino que debe ser tratado como un medio que contribuya a un mejor conocimiento de la obra y que se antoje flexible, para enriquecerse con otras aportaciones teóricas. Spang, que, al presentar este modelo actancial, también señala que su “adaptación al drama reviste ciertos problemas debidos a la plurimedialidad del objeto analizado” (1991: 111), distingue entre “actante” y “personaje”, como también lo hace Bobes Naves (1997: 355-370). El actante remite a una categoría abstracta y sintáctica,

mientras que el personaje se encuentra constituido por un haz de notas significativas y ontológicas que se agrupan en torno al nombre o etiqueta que aparece en la lista de las *dramatis personae*. Hechas estas salvedades, se acepta en estas páginas que el esquema actancial puede contribuir a determinar las motivaciones más profundas de los personajes.

Se realizan, a continuación, dichos esquemas de los personajes principales: la pareja y el Viajero. Este último se estudiará en dos partes, pues sus esquemas actanciales son radicalmente distintos al principio y al final de la obra. Todos los personajes, como se verá, evolucionan a lo largo de la tragedia.

DESTINADOR → (PROMUEVE LA ACCIÓN DEL SUJETO)	OBJETO → (FIN DE LA ACCIÓN)	DESTINATARIO (BENEFICIARIO DE LA ACCIÓN DEL SUJETO)
El amor	Lograr que el CHICO se quede	El CHICO. En parte, también ella misma
Él mismo, por su deseo de viajar y de triunfar	Conocer mundo, viajar	Él mismo
AYUDANTES → (AYUDA AL SUJETO)	↑ SUJETO (PROTAGONISTA)	← Oponentes (SE OPONE AL SUJETO)
El VIAJERO	ELLA/ María	Al principio, el CHICO. Después, ella misma
En un principio, nadie; sin embargo, al final María	ÉL / El CHICO	Al principio, el VIAJERO y María. Después, él mismo.

Se observa cómo tanto el Chico como Ella evolucionan dramáticamente. Él aparece, al principio, como un muchacho vanidoso, con gran ambición, que ante la perspectiva de marcharse exclama: “no tendré que escuchar a los otros... Me escucharán a mí... Lo sabré todo por mí, seré un hombre” (2002b: 359). Sin embargo, finalmente decide quedarse, tras la conversación con el Viajero.

En cambio, María, que se presenta al principio como una muchacha dependiente de él, en cierta medida egoísta al querer que el Chico se quede y rogarle que no se vaya (“No te marches... ¡No quiero que te marches!” (2002b: 359), al final antepone los deseos del amante a los suyos propios y le empuja hacia el barco *Horizonte*.

DESTINADOR →	OBJETO →	DESTINATARIO
El VIAJERO, contando su propia experiencia	Lograr que el CHICO se quede	El CHICO
El VIAJERO	Suicidarse en el cuarto del cuadro de Chopin	El VIAJERO
AYUDANTES →	↑ SUJETO	← OPONENTES
Al principio, María	VIAJERO (2)	Al principio, el CHICO; al final, María
Directos, ninguno, pero el HOMBRE le ayuda con sus papeles	VIAJERO (1)	Ninguno

El primer esquema actancial del Viajero nos revela su estado de absoluta soledad. Tras escuchar la conversación de la pareja, su motivación, su objeto, cambia drásticamente al empeñarse en conseguir que el Chico no se vaya. Finalmente, desiste de su intento de suicidio y abandona el hotel convencido de que el Chico no se marchará. Piensa que el relato de su experiencia ha cumplido su objetivo, con lo que la historia no se repetirá.

Sin embargo, el Chico finalmente embarca, empujado por María: “Debes marcharte... Aquí serías siempre ciego y sordo..., tendrías el alma vacía... Todas las voces te parecerían la misma” (2002b: 367).

Se ha dicho que la función de los esquemas actanciales era valiosa, aunque limitada. Ayuda a mostrar las intenciones y estados más profundos de los personajes. Sin embargo, hay acciones en la tragedia *En el otro cuarto* que escapan de cualquier intento de explicación formalista. Claramente, la más llamativa es la muerte de la muchacha. Si bien ha animado a su novio a embarcar, el dolor para Ella se vuelve insoportable y se suicida: “Toma la pistola y se dirige a la cama. Mueve la cabeza, sacudiendo su pelo alborotado y su pensamiento.cae de bruces en la cama y se dispara un tiro en el vientre” (2002b: 370).

La muchacha muere por amor. Ella, que al principio le confiesa al joven que “quisiera ser viento para seguirte” (2002b: 359), anima al final al joven a marcharse, pero ante la perspectiva de una vida sin él, ante la visión de convertirse en una “estatua” esperando a su amante, se suicida. Sin embargo, ese disparo en el vientre, esta muerte tan inesperada y dramática, de cierta herencia romántica, no encaja en la tradición literaria. ¿Cómo no apelar, en este momento, al tormento con el que convivió Ros los últimos años de su vida, aquel aborto que le costó la vida a Leonor? Es lógico que la huella de este fatal acontecimiento, que no cesó de martirizar al escritor, se deje ver en una de sus obras más logradas. Y, en verdad, todas las explicaciones que se intenten dar para comprender este suicidio tan atroz pueden relacionarse con esta pesadilla vital de Ros.

Recuérdese que ya desde sus primeras intervenciones, Ella había dejado claro que su futuro vital era inexistente:

Tú no pronuncias esa palabra como yo... Cuando tú dices mañana, aunque no quieras, es una palabra hermosa, llena de esperanza... Si yo digo mañana, da miedo escucharla, es terrible... ¡¡¡Mañana!!! Repite tú, repite tú (2002b: 358).

Por tanto, la muchacha “muere por amor”, en un suicidio tan brutal como simbólico, pues el vientre es el lugar en el que la mujer concibe a sus hijos. Sin embargo, ¿cómo va a dar vida alguien cuyo hilo vital ha sido segado? Un suicidio, sin lugar a dudas, dramático, que recrea aquella muerte de Leonor, igual de trágica.

En este análisis sobre los personajes, hay que resaltar también la figura del Viajero, realmente misteriosa, cuya identidad no queda revelada

claramente al final de la obra. Se sabe que es una persona importante por su vestimenta, que llama la atención del Criado: “como el señor, que salta a la vista que es persona principal” (2002b: 351). También el Hombre le “renueva su adhesión” (2002b: 356) en su despedida, con lo que sitúa al Viajero en una condición superior. La tesis que se esgrime en este trabajo, con la que se trata de proporcionar una explicación coherente y completa de la obra,¹⁴ es la siguiente: el Viajero es el propio Chico veinte años mayor, que regresa al hotel donde se truncó su vida para suicidarse, pero que se da cuenta de lo que está sucediendo en el cuarto de al lado e intenta que el joven —su *alter ego* en otro tiempo, pero en el mismo espacio— no cometa el mismo error. Solo así se explica que él describa a la muchacha ante un sorprendido Chico:

VIAJERO- Aún no tiene veinte años... Es hermosa; el pelo negro, sus grandes ojos siempre asustados...

CHICO- Sí... ¡¿Cómo sabe usted...?!

VIAJERO- Cuando usted la besa, ella tiembla como si se evaporase su alma por su piel tostada, suave, caliente...

CHICO- (Muy bajo.) Sí... Sí...

VIAJERO- Perfuma el aire su alma... Tiene un lunar pequeño y oscuro en una mejilla...

CHICO- Sí... Sí... (Como obsesionado.) (2002b: 362).

El paralelismo entre ambas figuras masculinas está tan marcado que se refleja hasta en la sintaxis: así, protagonizan un genial diálogo esticomítico (Bobes Naves, 1997: 271):

VIAJERO- Se queda usted, como la imagen que dejé en el espejo veinte años atrás.

CHICO- Me quedo, como si hubiese regresado al cabo de veinte años de ausencia... (2002b: 366).

Y en sus conversaciones incluso se produce un trasvase de referencias:

VIAJERO El dinero se ha convertido en cenizas entre mis manos, el alma me baila en el pecho como extraña a mi cuerpo [...] y la tierra me muerde los pies con asco (2002b: 364).

¹⁴ Algo que no consigue logra completamente Fraile en su breve exégesis de la obra (1989: 52-53).

ÉL- No, María... El dinero será ceniza, el alma me bailará en el pecho y la tierra me morderá los pies (2002b: 367).

Esta interpretación entronca con la doctrina del “eterno retorno” nietzscheano: cuando se acabe nuestra vida, se dará la vuelta al reloj de arena y todo volverá a ocurrir exactamente igual. El Viajero, al borde del suicidio, se propone que su vida tenga alguna utilidad al intentar que el Chico no siga sus pasos: ha de quedarse en tierra, pues nada hay para él lejos de su amada. Existe un contraste magnífico entre el joven ambicioso que desea ver mundo y el adulto sabio que ha descubierto que el hogar está donde uno se encuentra amado. El retorno al origen, tan presente en esta tragedia, es un tema recurrente en la obra de Ros.

En este sentido, no se puede aceptar la tesis, algo imprecisa en términos generales, que esgrime Sánchez Ávila en el epígrafe que dedica a esta obra (2012: 385-398), porque la situación de la pareja no es un *flashback* (2012: 387), sino que está teniendo lugar efectivamente en el cuarto de al lado de la habitación del Viajero; como se ha dicho anteriormente, dos tiempos distintos en el mismo espacio. De no ser así, no tendría sentido que otro personaje del tiempo del Viajero como es el Criado pueda ver a la pareja.

Finalmente, se deben analizar los otros dos personajes restantes. El Criado es casi un personaje-decorativo, un personaje-función, que añade una nota de color al drama. Sin embargo, su funcionalidad es importante, pues actúa de personaje-narrador y ayuda al público, a través de su conversación con el Viajero, a situarse en el drama y conocer los antecedentes del lugar y de la pareja del cuarto de al lado (“él se marcha y la novia quiere ser más antes de separarse” (2002b: 353). Spang afirma que “uno de los problemas acuciantes para el dramaturgo es precisamente la presentación de los datos expositivos al público” (1991: 94) pues, como Santiago Trancón recuerda, “el autor no puede comunicarse directamente con el espectador a fin de transmitirle los datos que necesita para construir y entender los hechos” (2006: 419). Esta comunicación ha de hacerse a través de los recursos que el teatro proporciona, y este tipo de personajes es uno de ellos.

Bobes Naves señala que en algunas obras dramáticas se introduce un narrador que media entre el mundo ficcional y el mundo del espectador (1997: 259-260). En cualquier obra dramática, que por definición comienza *in medias res*, es un recurso cuyo cometido está claro: contribuye a que el público conozca el pasado de los personajes. Sin embargo, la verosimilitud

de la obra puede verse afectada. Ros sortea este peligro con soltura gracias a esta figura de un criado humilde que trabaja en el hotel del puerto.

En cuanto al Hombre, se sabe de él que es un secretario o un abogado contratado por el Viajero para dejar resueltos unos asuntos, que se desconocen. Ambos han estado intercambiándose cartas a lo largo de muchos años. Se ignoran datos de su personalidad y es, en cierta medida, otro personaje-función. Sin embargo, ambos se despiden con un abrazo, gesto que ahonda en la terrible soledad en la que está inmerso el Viajero: “¿Quiere usted que nos despedamos con un abrazo?... (Se abrazan.) No tengo otro para el adiós... Dos hombres que se despiden con un abrazo y apenas han hablado en su vida no pueden equivocarse (2002b: 356).

En conclusión, se aprecia que los personajes de esta tragedia son dinámicos y humanos. Sus interacciones, en términos de Spang (1991: 182), son complejas, en ocasiones contradictorias, pero siempre coherentes con el desarrollo de la fábula. Son personajes en una situación límite, algo que se suele mantener en los dramas en un acto (Spang, 1991: 139).

En verdad, como se ha dicho, entroncan con la tradición romántica que exalta la individualidad y los anhelos de las figuras dramáticas. Sin embargo, el planteamiento de Ros es, en gran medida, propio de un teatro simbolista y existencialista: no solo gran parte de las intervenciones de los personajes están cargadas simbólicamente y han perdido su función comunicativa, sino que en la tragedia predominan temas como la fatalidad, el destino y la irreversibilidad de la historia. El “eterno retorno” aparece representado por varios elementos: ambos varones comparten la descripción de la amada, la acción sucede en los mismos cuartos del hotel, los hombres, cuyo nombre propio sería el mismo, aparecen como el Viajero y el Chico, etc. Por último, coherentemente debe relacionarse el suicidio de Ella con la muerte de la amante de Ros, Leonor, en ese fatídico aborto. Al fin y al cabo, como reconocen García Ruiz y Torres Nebrera, no es descabellado afirmar que “el núcleo de su teatro radica en su desgraciada experiencia amorosa y vital” (2003a: 65), quedando al margen su ideología política.

2. 4. Espacio

Según algunos teóricos del texto dramático (Bobes Naves, 1997: 387-432; Corvin, 1997: 201-228), el espacio es la categoría más relevante del género dramático, aquella en la que dicho género adquiere la máxima especificidad. Al fin y al cabo, no es un simple continente de la acción sino que “crea las posibilidades de la acción y condiciona las relaciones”

(Trancón, 2006: 411). Sin duda, uno de los principales sustentos de *En el otro cuarto* es la genial polaridad que se crea entre el cuarto azul y el cuarto rosa dentro del hotel del puerto que comparten todos los personajes.

García Barrientos denomina “espacio diegético” o “argumental” al espacio de la ficción (2012: 153). Dentro de él, Bobes Naves diferencia entre el “espacio patente” y el “espacio latente”: si aquel es el espacio visible en el que se desarrolla la acción, el espacio latente no aparece representado, pero se alude a él por medio de las palabras o por los gestos de algunos personajes (1997: 404). Por ello, esta dicotomía también se denomina “espacio mostrado” / “espacio aludido” (Spang, 1991: 205). Aunque en el drama ambos espacios confluyen, en este trabajo se analiza, primero, el espacio representado y, después, el espacio latente.

Lo primero que hay que señalar es que *En el otro cuarto* presenta un espacio propio, original, único, algo vital en la construcción de la obra teatral (Trancón 2006: 409). En el escenario han de verse dos cuartos, uno rosa y uno azul, unidos por una puerta. En el primero se está despidiendo la pareja; en el segundo, el Viajero pretende quitarse la vida. Por tanto, es un espacio múltiple (García Barrientos, 2012: 156-157) que se presenta de forma sucesiva, pues el espectador debe presenciar la acción en los cuartos de forma alternativa. En esta multiplicidad o, mejor, dualidad del espacio, no existen ni el dinamismo ni la apertura propios del espacio múltiple que Spang afirma (1991: 216). Ambos cuartos se revelan cárceles para sus respectivos inquilinos.

También debe aparecer un lavabo, con un “miserable cubo de cinc sobre el que cae continuamente una gota, cuyo ruido monótono e insistente debe llegar hasta el espectador” (2002b: 349). Este detalle, que en apariencia puede parecer banal, no obstante es muy relevante, pues es signo del inexcusable paso del tiempo, por un lado, pero también de que ese tiempo siempre transcurre igual, de la misma forma que una gota es idéntica a la anterior y a la siguiente, ahondando en la interpretación propuesta anteriormente del eterno retorno dramático.

Es importante recordar aquí la diferencia entre “función” y “significado” sobre la que llama la atención Bobes Naves (1997: 75). En el escenario, la significación es siempre más relevante que la utilidad; es decir, las connotaciones escénicas prevalecen por encima de las denotaciones, y más en una obra de teatro con claras conexiones simbolistas. En el espacio de *En el otro cuarto* se percibe cómo todos los signos no solo están semiotizados, sino que rebosan connotaciones gracias al lugar que ocupan:

están semantizados. Se trata de un espacio tematizado, sobrecargado semánticamente (García Barrientos, 2012: 179-180).

No solo hay que detenerse en el cubo de cinc con su gota de agua recurrente. Véanse las habitaciones. El cuarto azul está presidido por un grabado de Napoleón mientras que es Chopin el que aparece en el cuarto rosa. Sabemos que el Viajero se separó de su amada en el cuarto rosa, por eso pretende volver a él para suicidarse. En esa misma habitación, veinte años después, se está despidiendo otra pareja. Los colores de los cuartos remiten a la polaridad ya señalada que existe entre los amantes: la dialéctica Él-Ella es tan poderosa que se traslada hasta el escenario, organizándolo según los colores que han sido atribuidos en el siglo XX a lo masculino (azul) y a lo femenino (rosa).

En cuanto a los grabados, Napoleón y Chopin se contraponen a lo largo de la obra (Fraile 1972: 85). El primero representa, obviamente, el afán y ansia de conquista, la búsqueda del éxito sin importar lo que se destruya en el proceso. Es sin duda un elemento negativo y por ello, al final, la joven “mira el grabado y exclama escupiendo la palabra con desprecio: ¡Napoleón!... ¡Napoleón! ...”. No solo es peyorativo para ella, para la que implica el abandono del amante, sino también para el propio muchacho, pues Napoleón representa la condena al ostracismo y la reclusión en una cárcel. También el futuro del Chico, como se ve en la experiencia del Viajero, está abocado a la soledad. Tiene razón Sánchez Ávila cuando afirma que, con esas palabras, se revela al joven “el fracaso personal del yo” (2012: 388), un yo que, en este caso, es compartido entre ambos hombres. Por otro lado, Chopin es uno de los máximos exponentes del Romanticismo musical europeo. Representa la melancolía, la tristeza e incluso la desesperación.

Véase la penúltima acotación, cuando María ya se ha disparado en el vientre:

(La luz transforma el color azul en color rosa y a Napoleón en Chopin. La música de acordeón suena alejándose, y en el punto que termina la sustituye música de Chopin, que suena aproximándose. Otra voz de mujer dice):

VOZ- ¡Chopin!... ¡Chopin! (2002b: 370).

¿Cómo se explica esta mutación, llevada a escena con un eficaz juego de luces? El ansia de conquista y éxito de Napoleón, representado en el joven, ha llevado a la chica a la desesperación y al suicidio. Esa última voz

que resuena como un eco apresado en el tiempo, si se mantiene la tesis de la circularidad de la historia y el eterno retorno, debe ser interpretada como la amante del Viajero que tomó esa misma decisión veinte años antes. La historia es hasta tal punto irreversible que, aunque María se ha suicidado en el cuarto azul, el escenario muta para que los suicidios de ambas muchachas coincidan, al final, en el mismo espacio, veinte años después.

En este sentido, hay que señalar la importancia ontológica de la puerta que comunica ambos cuartos y ambos mundos. Es la entrada que le permite al Viajero tratar de modificar la historia. Sin embargo, resulta llamativo que él no entre en el cuarto rosa, sino que lleve al Chico al cuarto azul que él tiene reservado. De esta manera, se enfrenta al joven, pero en ningún momento tiene la posibilidad de hablar con la muchacha. Los personajes están individualizados hasta tal punto que el Viajero solo puede intentar convencer a su *yo* veinte años más joven, pero no tiene potestad para hablar con María. De hecho, es ella la que se posiciona por encima de las palabras del Viajero (“¿Quién puede vivir la vida de otro?... Mentira, todo mentira” [2002b: 367]) que ha escuchado a través de la puerta, y la que convence al joven para que embarque.

Según la distinción de Bobes Naves, hay que comentar el *espacio lúdico*, que crean los personajes con sus gestos y distancias, es decir, sus movimientos en el espacio. Son importantes los abrazos que le da María al joven, como símbolo de su ansia por retenerlo. Y, de igual forma, es relevante cómo, al final, “en silencio le ayuda a ponérselo [el abrigo], le sube el cuello y lo empuja hacia la puerta” (2002b: 369). Se vuelve a constatar la importancia que tiene la joven dentro de la tragedia.

A continuación, se debe estudiar el “espacio latente” o “aludido”, que se concreta en las referencias al barco denominado *Horizonte*. En la presentación del escenario, al comienzo de la obra, Ros insiste en que “los visillos blancos de la ventana que mira al mar son lo único alegre para los ojos” (2002b: 349). Esto es así porque el mar está tematizado como un símbolo de libertad; así se explica la continua contraposición entre la tierra y las raíces, como símbolo de estatismo e, incluso, de cárcel, y el mar, que se desarrolla en algunas intervenciones del Chico (“los árboles me parecen hombres condenados... Corro para que no me coja la tierra y me clave con sus raíces... Solo en el mar podré estar tranquilo...” (2002b: 365)).¹⁵ Y esta

¹⁵ Véanse, sin embargo, algunas intervenciones del Viajero, que invierten esta idea, en consonancia con la evolución que ha sufrido el personaje después de veinte años de trayectoria vital frustrada: “Me he quedado sin mi tiempo, me han robado, no tengo nada,

es la razón del nombre del barco en el que pretende viajar el Chico: *Horizonte*, cuya sirena suena impacientemente, obviamente como muestra de que el tiempo avanza y el final trágico se aproxima.

Al tematizarse de esta manera el “espacio aludido”, la sociedad de la que quiere escapar el Chico queda simbolizada como un claustro, como una cárcel. Los personajes viven encerrados en el mundo y encerrados en ellos mismos. Sin embargo, el hotel funciona como una “heterotopía”, en términos de Foucault. Una heterotopía más de crisis que de desviación, absolutamente crónica, cuyos inquilinos, al menos por unas horas, se refugian de una sociedad que vigila y prohíbe sus prácticas, en este caso, afectivas: he ahí su función, la de crear un espacio ilusorio que pone en cuestión el propio espacio real (Foucault, 1999: 431-441).

Incluso se podría identificar el hotel con un “no-lugar” si se entiende dicho concepto como aquel “espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” y del que es propio “una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo” (Augé, 1999: 83-85).¹⁶ En este sentido, vale la pena recordar que una de las comunicaciones más importantes que se establecen en el hotel es la que mantiene el Viajero con su imagen veinte años más joven.

El hotel es un espacio ajeno a todo: de hecho, ni la policía entra en él. Así, el Criado le confía al Viajero que “este es el único lugar donde [las parejas] pueden estar tranquilas” (2002b: 351).

Finalmente, hay que referirse al “espacio ausente” que, como señala García Barrientos (2012: 168-170), es autónomo respecto a los demás espacios y aparece en el drama a través de las intervenciones de los personajes. Así, el Viajero habla del sitio al que se marchó tras abandonar a su amante, aunque no aporta una referencia exacta, y tanto él como el Chico recuerdan sus respectivos lugares de origen. Hay que destacar también una referencia breve que realiza María a su hogar: “yo debo estar en casa antes del amanecer, para que no se enteren...” (2002b: 368), que permitiría situar el tiempo del drama en el tiempo de su estreno, la posguerra española, tan

como si no hubiese vivido, como si el mar hubiese sepultado mis días inútiles... Soy un hombre sin raíz [...]. Yo soy como un árbol, pero sin fruto ni raíces” (2002b: 365).

¹⁶ Augé entiende que los no-lugares son propios de “un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de refugiados, los campos de refugiados [...])” (1993: 83).

restrictiva con la libertad de las mujeres, tesis también avalada por la referencia inicial a la policía y su persecución a las parejas, en aras, seguramente, de sostener una moral pública muy cercana al nacionalcatolicismo.

Como conclusión, hay que señalar la “tragicidad” que implica que el suicidio ocurra en el “espacio patente” y no en el “espacio aludido”, como se recomendaba en las preceptivas clásicas y como seguían cultivando importantes dramaturgos de la época, como Lorca (recuérdese, por ejemplo, el suicido de Adela en *La casa de Bernarda Alba*). En la tragedia *En el otro cuarto*, sin embargo, de no ocurrir el suicidio en escena, el efecto dramático no podría ser el mismo que el que se origina con el acertado juego de luces y mutaciones de los cuadros. Además, si no se produjese en escena, el espectador no podría ser informado de esta muerte, pues no queda ningún personaje que pueda informar del trágico final de la muchacha.

2. 5. Tiempo

El tiempo es otro elemento importante en la configuración del drama. Hay que ser consciente de que, cuando se levanta el telón, actúan unos personajes que tienen un pasado a sus espaldas y del que el público tiene que ser informado a lo largo de la obra. El drama solo puede disponer del presente del personaje; sin embargo, “el presente de un personaje sería un vacío, si no contase con un pasado” (Bobes Naves, 1997: 366). Normalmente, el pasado se introduce en el discurso a través de la palabra de un personaje (1997: 374). El Viajero nos narra él mismo su pasado, al igual que la pareja realiza algunas alusiones al suyo.

El drama ocurre por la noche; así nos lo indica la acotación inicial: “es una hora bastante avanzada de la noche” (2002b: 349) y se desarrolla hasta momentos cercanos del amanecer, como señala Ella al final: “las estrellas están tiernas de luz... No tardará en amanecer” (2002b: 368). La sirena del barco *Horizonte*, a la que ya se ha aludido, se configura como una forma no verbal de aludir al tiempo, un tiempo extraescénico (Spang, 1991: 228-229). Hay constantes analepsis, entre las que destaca la del Viajero y su narración sobre su pasado, y prolepsis.

Tiene más interés centrarse en la circularidad temporal, pilar que sustenta la tesis que se defiende en este trabajo. En las obras de Ros no es extraño que la idea de progreso aparezca totalmente anulada. En *Los vivos y los muertos*, los protagonistas son aquellos que van a visitar a sus muertos al cementerio y para los que también se ha detenido su tiempo. En otra de

sus obras, un cuento titulado “La carta” (2002c: 227-228), el protagonista, Enrique Vergara, afirma lo siguiente:

Ahora mismo, por ejemplo, he percibido, dentro de mí, la sensación de un tiempo eterno que no es el tiempo convencional que corresponde a nuestra vida orgánica con las referencias inevitables del pasado y futuro como dos polos que nos mantienen la conciencia continuamente renovada y fugitiva del presente. Creo con absoluta sinceridad que se podría reconstruir la vida tal como fue, aquí mismo, en esa habitación que ocupamos, cien años atrás, y que también podríamos imaginarla con fidelidad tal como será dentro de otros cien años.

La preocupación por el tiempo es un tema recurrente en el teatro de la época (Sánchez Ávila, 2012: 390). García Ruiz y Torres Nebrera (2003a 63-65), en la breve reseña que dedican a esta obra, también resaltan la concepción cíclica del tiempo y la relacionan con obras de Azorín y Buelo Vallejo, concretamente *Historia de una escalera*.¹⁷

La concepción cíclica de la historia que Ros muestra en sus obras, y que Albert (2003: 211-217) ha conectado acertadamente con textos de Edgar Neville, puede relacionarse, como ya se ha apuntado, con la doctrina nietzscheana del eterno retorno. Sin embargo, el genial filósofo alemán veía en el eterno retorno una salida positiva una vez terminada la concepción lineal que imponía el cristianismo. Recuérdese cómo Zaratustra, en ese pasaje clásico en el que exalta el valor de los hombres, exclama: “El valor es el mejor matador, el valor que ataca: éste mata incluso a la muerte, pues él dice: «¿*Esto* ha sido la vida? ¡Muy bien! ¡*Otra vez!*»” (Nietzsche, 2010: 193) y poco después se preguntaba:

Y esa araña tan lenta que se arrastra a la luz de la luna, y esa misma luz de la luna, y tú y yo, susurrando juntos en el portón, susurrando sobre cosas eternas -¿no tenemos que haber estado ya todos aquí? [...] ¿No tenemos que retornar eternamente? (2010: 194-195).

En contraposición con una concepción incluso ética de este eterno volver, Ros relaciona dicha circularidad temporal con la falta de esperanza.

¹⁷ Sin embargo, la interpretación que realizan de la obra es algo reduccionista, pues afirman que la historia presente entre la pareja “reproduce otra ocurrida veinte años antes al viajero que ocupa el cuarto azul”, sin entender que se trata de la misma historia en un bucle temporal.

En la pieza teatral *En el otro cuarto*, el Viajero se da cuenta de que en la habitación de al lado hay una pareja que está repitiendo lo mismo que él vivió hace veinte años. Así, intenta impedir que el Chico se marche. Lo convence, pero es la propia joven la que se sacrifica y le hace embarcar en el *Horizonte*, para después suicidarse disparándose en el vientre. La historia no puede ser modificada: todo volverá a suceder una y otra vez de la misma forma. No hay esperanza en que la acción del hombre pueda corregir la historia. Consecuentemente, esta concepción del tiempo lleva consigo un pesimismo vital que impregna toda la obra, elemento trágico que, es obvio, hay que poner en relación con la ausencia completa de cualquier apelación o intervención de ninguna forma de divinidad. Es el hombre, solo, frente a la circularidad de la historia.

El análisis del tiempo nos permite afirmar que estamos ante una obra con final abierto, si aceptamos la dicotomía clásica establecida por Klotz y tantas veces retomada en estudios posteriores. En este tipo de dramas, como señala Spang (1991: 133), es importante la “desjerarquización”, es decir, la constatación de que la verticalidad de la estructura se ha perdido, lo que conlleva el surgimiento de estructuras cíclicas, repetitivas, etc.

2. 6. Análisis de la microestructura

Por último, hay que analizar los rasgos estilísticos y formal-expresivos más relevantes en esta obra. En cuanto a los diálogos, hay soltura en ellos, son ambiciosos y trascendentes. Según la clasificación que realiza Bobes Naves de los diálogos dramáticos (1997: 262-276), la mayoría de los diálogos de *En el otro cuarto* son “interiores” y monólogos líricos. En ocasiones, tanto el Viajero como la pareja hablan con el fin de expresar sus angustias y no para comunicarse con su interlocutor. Es acertado el juicio de Bobes Naves al afirmar que los monólogos demasiado largos no parecen muy apropiados para la escena (1997: 350).

En general, los diálogos de la tragedia están cargados de una gran densidad literaria, algo que convierte la lectura en un hecho muy placentero pero que, es previsible, dificulta la posible puesta en escena. Tiene razón Sánchez Ávila al señalar que “el diálogo teatral de *En el otro cuarto* tal vez peque de literario” (2012: 393) y también aciertan García Ruiz y Torres Nebrera en su diagnóstico: “[la tragedia] pretende ser una pieza poética en lenguaje, sugestión y preocupación plástica pero falla por un exceso de bellas palabras” (2003a: 64). Sin ambages, se puede afirmar que el excesivo peso del elemento literario lastra la teatralidad de la misma, valoración que

fue común en la crítica de la época (Sánchez Ávila, 2012: 394-398). En este sentido, Fraile defiende que uno de los motivos que estorbaron su éxito total fue el propio desprecio de Ros hacia la técnica y la acción, una aversión que él solventaba con sus grandes dotes para el diálogo (1972: 120).

Con relación a la gran acotación con la que se abre el drama (2002b: 349), hay que destacar la adjetivación, eminentemente cargada de simbolismo; véase, por ejemplo, cómo la cama de los cuartos “es de hierro negro, con colcha blanca” y la mesilla “es alta y con piedra de mármol; triste y significativa como todas estas mesitas de noche, en cuyos cajones quedan siempre cosas inútiles, sucias y feas”. Las metáforas están presentes a lo largo del drama incluso en las intervenciones de los personajes secundarios. Por ejemplo, la ginebra que le ofrece el Criado al Viajero, al principio de la obra, no solo es de gran calidad, sino que “dicen que apaga la sed del mar” (2002b: 353).

No obstante, como pieza literaria, la obra es formidable. Samuel Ros era conocido como el “poeta en prosa”, y en esta tragedia se percibe el uso extraordinario que realiza de una prosa poética que alcanza grandes dosis de lirismo. Durante todo el drama se perciben los límites del logocentrismo y la falta de confianza en la capacidad de comunicación que tiene el lenguaje, que se antoja inútil pues se constata cómo las más hondas angustias vitales no pueden expresarse con una palabra desgastada y cotidiana, con un lenguaje banal, esclerotizado. Así se explican algunos anhelos de María (“dentro de mi pecho hay una palabra que podría retenerte, pero no la encuentro... y, sin embargo, podría hacerte quedar” (2002b: 360) y el abundante uso de los puntos suspensivos.

3. EN EL OTRO CUARTO: UN DRAMA SIMBOLISTA

Tras este extenso análisis, se ha pretendido demostrar que *En el otro cuarto* es una obra de teatro coherente, de una gran calidad literaria, muy compleja en sus estructuras y planteamientos, a pesar de su brevedad. Se constata cómo sobresale en medio de la mediocridad teatral de la época. Ahora, es el momento de intentar situarlo dentro de la historia del teatro. La tesis que se defiende es que *En el otro cuarto* enlaza con el teatro simbolista europeo y anticipa la gran renovación que tendrá lugar en las tablas españolas con Buero Vallejo y Alfonso Sastre.

Ya se vio con anterioridad cómo la obra no encaja en ninguna de las novedades teatrales propuestas por García Ruiz y Torres Nebrera para la inmediata posguerra. Ambos reconocen que no se puede situar a Ros dentro

del teatro fascista, y lo incluyen dentro de la “comedia normal”, como un nuevo camino, aún prematuro (2003a: 65).

Sarasola (2011) realiza algunas consideraciones muy interesantes sobre el drama simbolista europeo. El gran nombre es, lógicamente, Maurice Maeterlinck, ya que es el primero que forja una nueva fórmula teatral, que asimila a los preceptos simbolistas. En su primera época, con obras como *El intruso*, aborda temáticas en las que sobresale la presencia de la muerte y la soledad del hombre, abandonado a su suerte. En estas piezas iniciales, escritas en un acto, la categoría de acción se sustituye por la de situación. El espacio, ya sea exterior o interior, se convierte en un “no-lugar” (2011: 17-18) y se encuentra siempre bajo amenaza. Sarasola señala algunos tópicos del teatro simbolista, que están muy presentes en la obra de Ros: “la puerta-umbral, el conflicto con el espacio del que no se puede salir, vegetales como la siempreviva o el ciprés, el viejo conocedor de la verdad, la atmósfera enfermiza” (2011: 67).

Es notable cómo en la tragedia *En el otro cuarto* están presentes estas temáticas. En cierta medida, la categoría que prima es la de situación, aunque exista una acción que desemboca en la fatal muerte. El hotel de la tragedia constituye, desde luego, y como ya se señaló en el análisis, un “no-lugar”, tanto para los protagonistas como para el resto de los inquilinos, que acuden a él para refugiarse de la policía. En este sentido, el conflicto espacial apuntado por Sarasola está muy presente en la obra de Ros, no solo entre el propio hotel y la sociedad en la que se integra, sino dentro del mismo, con motivo de las diferentes expectativas de los protagonistas. También tiene una gran importancia la “puerta-umbral” que comunica los dos cuartos, los dos tiempos. Por último, “el viejo conocedor de la verdad” está representado, de forma clara, por el Viajero; no en vano, al principio de su conversación le dice al Chico: “yo le puedo decir la verdad” (2002b: 363).

Sobre el teatro simbolista y su formulación en España ha escrito Cuesta Guadaño (2017) un libro muy valioso. En él, señala cómo en este tipo de piezas los diálogos, que en líneas generales siempre son muy poéticos, muy literarios, pierden su función comunicativa, que se subordina “a los efectos que debe suscitar la obra en los espectadores” (2017: 78) y destaca el uso de objetos con alta carga de significación simbólica, como un reloj que da las horas o el rumor de las olas del mar, además del juego de luces y sonidos que se produce en el escenario, todo ello con el fin de provocar un estado de ensoñación en los espectadores (2017: 79). Recuérdese, en este sentido, la sirena implacable del *Horizonte*, la gota de agua cayendo en el “miserable

cubo de cinc” o el juego de colores y cuadros que se produce entre los dos cuartos del hotel de la tragedia de Ros.

En relación con los temas que podríamos señalar dentro de este teatro simbolista, encontramos cuestiones que giran alrededor de asuntos metafísicos, como la muerte, planteados muchas veces en términos decadentistas,¹⁸ en los que priman el suicidio, la sexualidad dionisiaca, la enfermedad, etc. (Cuesta Guadaño, 2017: 84). La vinculación de la obra de Ros con estos tópicos es clarísima.

Con todo este recorrido, quedan demostradas las vinculaciones tan estrechas con el teatro simbolista. Para terminar este epígrafe, hay que recurrir a la obra de García Ruiz y Torres Nebrera (2003b) que estudia el teatro de posguerra representado entre 1945 y 1950. Ya se ha señalado que la pieza de Samuel Ros es una *rara avis* dentro de la escena de la inmediata posguerra, no solo por su gran calidad literaria ni porque la tragedia no fuera un género muy cultivado en la época, sino también porque anticipa temas y formas que se darán tiempo después.

En este quinquenio se establecerán dos sólidas corrientes teatrales: una corriente trágica y otra corriente de comedia culta. Interesa en este momento la primera, magníficamente representada por Buero Vallejo con *Historia de una escalera*, en clave de sainete, estrenada en octubre de 1949 y con la que, como afirma Ruiz Ramón, comienza “el nuevo drama español, fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española” (1995: 337). No se olvide que a esta instauración de la tragedia contribuyeron también los jóvenes creadores del grupo “Arte Nuevo”, en especial Alfonso Sastre, sin olvidar la presencia en las tablas de cierto teatro norteamericano y francés, especialmente Tennessee Williams y Jean Paul Sartre. Y una nota común de este teatro de ambición intelectual es el tratamiento del tiempo, en muchas ocasiones recreado con verdadera angustia existencial (García Ruiz y Torres Nebrera, 2003b: 11-13).

De este modo, si se ha reconocido la vinculación simbolista en la tragedia de Ros, no es menos acertado subrayar la relación que tiene, al menos esta pieza, con el gran teatro que se va a estrenar a partir de 1950, con autores entre los que sobresalen claramente Alfonso Sastre y Buero

¹⁸ Recuérdense en este momento dos nombres importantes de la intelectualidad catalana, vinculados con esta estética decadentista y en los que la influencia de Maeterlinck es innegable: Santiago Rusiñol y Adrià Gual.

Vallejo, aunque se deba indicar también cómo sobre todo este último, sin duda uno de los mejores dramaturgos españoles contemporáneos, tiene sentido teatral, mayor habilidad técnica y compositiva que Ros, en el que el excesivo peso literario lastra la teatralidad de la tragedia, como ya se ha comentado. No obstante, la vinculación con las primeras obras de Buero (*Historia de una escalera*, *En la ardiente oscuridad*) es clara y revela la preocupación general de la época en torno a cuestiones sobre el tiempo en clave de angustia existencial.

En conclusión, la obra de Ros ayuda a entender el correlato entre la tragedia de antes de la Guerra Civil y la reformulación que de ella hace, entre otros, Buero Vallejo. *En el otro cuarto* se sitúa en el camino entre el simbolismo modernista y la rehumanización literaria que tiene lugar a finales de los años 30, sin llegar al absurdo de Beckett o Ionesco, pues en la tragedia de Ros la comunicación, aunque difícil, aún es posible. Ros, así, parece erigirse como un antecedente de este teatro que renovará la escena española tras la Guerra Civil española.

CONCLUSIONES

Llega el momento de recapitular. En relación con Samuel Ros, se ha mostrado cómo la crítica, en ocasiones, no lo ha tratado con el rigor que corresponde. Fue un gran escritor, cuya interesante obra literaria merece ser recuperada paulatinamente. *En el otro cuarto* es su pieza teatral más lograda. A mediados de los años treinta, Ros se da cuenta del ocaso de las vanguardias y comienza un viaje desde la estética hacia la ética, en el que influyó, en gran medida, la pérdida de su amante Leonor. Así se explica una obra como *En el otro cuarto*, cuya coherencia tanto temática como estructural ha sido ya mostrada.

Por tanto, los dos objetivos que se proponía este proyecto quedan cumplidos. Por un lado, se ha desarrollado una interpretación global y coherente de toda la obra, con lo que se censuran posibles juicios que apelen a una mala resolución de la misma. En verdad, se ha mostrado cómo la obra tiene sentido completo, aunque no es menos cierto que se trata de una interpretación compleja que puede lastrar la recepción en vivo por parte del público teatral. En este sentido, la gran densidad literaria de algunos de los diálogos o monólogos de los personajes demuestran una gran habilidad como literato por parte de Samuel Ros, pero pueden ralentizar el ritmo de la tragedia.

El segundo objetivo queda, también, cumplido, al demostrarse cómo esta breve pieza entronca con la tradición simbolista española y europea y cómo anticipa la primera obra de autores como Buero Vallejo y Alfonso Sastre, de gran calado existencialista. El elemento trágico de *En el otro cuarto* no se encuentra solo en el suicidio de la joven, sino en la constatación de que la historia no puede ser modificada y de que los errores son irreversibles. Por este motivo, se ha puesto en relación esta obra con la doctrina del eterno retorno nietzscheano, aunque destacando una concepción sumamente más trágica de dicho planteamiento.

Como colofón, se defiende que *En el otro cuarto* es un texto de claras raíces simbolistas y de gran calidad cuyo autor, a pesar de ser íntimo amigo de Ramón Gómez de la Serna, se diferenció de él en que sus obras nunca fueron frívolas, y siempre tuvieron detrás la honda preocupación por la muerte que asoló a un gran autor español que no solo falleció muy pronto —apenas tenía cuarenta años— sino que el tiempo lo ha condenado al olvido. Sirva este trabajo tanto para aportar una interpretación completa de una de sus obras más interesantes como para revitalizar la memoria de Samuel Ros, aquel hombre que dejó escrito cuatro años antes de su muerte: “nacer es incómodo... pero haber nacido es maravilloso”.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert, Mechthild (2003), *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor.
- Alonso de Santos, José Luis (2007), *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia.
- Augé, Marc (1993), *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Barthes, Roland (1987), “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- Cano Ballesta, Juan (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI.

- Carbajosa, Mónica y Pablo Carbajosa (2003), *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona, Crítica.
- Cierva, Ricardo de la (1969), *Historia de la guerra civil española. Tomo I*, Madrid, San Martín.
- Corvin, Michel (1997), “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en M^a del Carmen Bobes Naves (comp.). *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.
- Cuesta Guadaño, Javier (2017), *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*, Madrid, CSIC.
- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (2000), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1971), *Las mejores novelas de nuestro tiempo. Tomo IX*, Barcelona, Planeta.
- Foucault, Michel (1999), “Espacios diferentes”, en *Obras esenciales*, Vol. III, Barcelona, Paidós, pp.431-441.
- Fraile, Medardo (1972), *Samuel Ros (1904-1945): hacia una generación sin crítica*, Madrid, Prensa Española.
- Fraile, Medardo (1989), *Teatro español en un acto*, Madrid, Cátedra, pp. 35-53.
- Fraile, Medardo (2002), “Introducción”, en Samuel Ros, *Antología*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. 11-68.
- García Barrientos, José Luis (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Edición corregida y aumentada, México, Paso de gato ediciones.

- García Ruiz, Víctor y Gregorio Torres Nebrera (2003a), *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. I, 1940-1945*, Fundamentos, Madrid.
- García Ruiz, Víctor y Gregorio Torres Nebrera (2003b), *Historia y antología del teatro español de posguerra. Vol. II, 1945-1950*, Fundamentos, Madrid.
- Geist, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama.
- Greimas, Algirdas Julius (1971), *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.
- Hierro, José (2007 [1998]), *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión.
- Jauss, Hans Robert (2000), “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, pp. 137-193.
- Kébé, Serigne Mahanta (2002), *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño “Arriba”*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, <http://eprints.ucm.es/3344/1/T19327.pdf> (24-4-2019).
- Mainer, José Carlos (ed.) (1971), *Falange y literatura*, Barcelona, Labor.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2014), “La revista *Fantasía*. Semanario de la invención literaria (1945-1946). Narraciones olvidadas de autoría femenina”, *Lectura y signo*, 9, pp. 65-85.
- Nietzsche, Friedrich (2010), “De la visión y del enigma”, en *Así habló Zaratustra*, Madrid, Gredos, pp. 191-196.
- Pavis, Patrice (2000), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- Prats Meseguer, Alfonso (2005), *La obra narrativa de Samuel Ros*, Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, <http://hdl.handle.net/10045/13223>

Rodríguez Puértolas, Julio (2008), *Historia de la literatura fascista española. Vol. I y Vol. II*, Madrid, Akal.

Ros, Samuel (2002a [1938]), “Los vivos y los muertos”, en *Antología*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. 251-341.

Ros, Samuel (2002b [1940]), “En el otro cuarto”, en *Antología*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. 347-370.

Ros, Samuel (2002c [1944]), “La carta”, en *Antología*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. 219-232.

Ruiz Ramón, Francisco (1995), *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

Sánchez Ávila, Cristina (2012), *Reconstruyendo al otro: la trayectoria literaria y teatral de Samuel Ros (1904-1945)*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, <https://bit.ly/2Ez6kLw> (24-4-2019).

Sarasola, Daniel (ed.) (2011), *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, Madrid, Fundamentos.

Sebreli, Juan José (2007), *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*, Barcelona, Debate.

Spang, Kurt (1991), *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.

Tesnière, Lucien (1994), *Elementos de sintaxis estructural*, Madrid, Gredos.

Trancón, Santiago (2006), *Teoría del teatro*, Madrid, Fundamentos.

Tripiello, Andrés (2010), *Las armas y las letras*, Barcelona, Destino.