Boletín **RAMÓN** nº 5, otoño 2002

AGA

Emmanuel Le Vagueresse: **EL PARÍS DE RAMÓN EN *PARÍS* DE RAMÓN**; Patrice Molinard: **FOTO DE PARIS (detalle)**; María José Flores: **RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. HUMOR, INCONGRUENCIA Y *LUDUS***; Luis Bagué Quílez: **LA ESTRUCTURA PARÓDICA EN *EL INCONGRUENTE*, DE GÓMEZ DE LA SERNA**; Ángel Martínez Blasco: **UNA PÁGINA EN LA VIDA DE RAMÓN: *LA MUJER DE ÁMBAR* (1927)**; Luis López Molina: **RAMÓN EN *LA ESFERA***; José Manuel González Álvarez: **EL VANGUARDISMO DE *EL RASTRO*. EL "RAMONISMO" COMO FOCO DE INFLUENCIA**; Enrique Serrano Asenjo: **RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: EL DESEO O LA REALIDAD**; Libros nuevos: MNCARS: **ISMOS de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense**; Ramón Gómez de la Serna: **ISMOS**; Manuel Lacarta: **MADRID Y SUS LITERATURAS**.

SUMARIO

portada y contraportada
RETRATO DE RAMÓN
foto proveniente del Archivo General de la Administración del Estado (España)

página 2
SUMARIO, AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES

página 3
EL PARÍS DE RAMÓN EN *PARÍS* DE RAMÓN
Emmanuel LE VAGUERESSE

página 10
FOTO DE PARÍS (detalle)
(Del libro *"Paris que j'aime"*, Éditions SUN, Paris, 1956, pag. 14)
Patrice Molinard

página 11
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. HUMOR, INCONGRUENCIA Y *LUDUS*
(Aparecido en *Ludus, Cine, Arte y Deporte en la Literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000)
María José Flores

página 26
LA ESTRUCTURA PARÓDICA EN *EL INCONGRUENTE*, DE GÓMEZ DE LA SERNA
Luis Bagué Quílez

página 34
UNA PÁGINA EN LA VIDA DE RAMÓN: *LA MUJER DE ÁMBAR* (1927)
(Aparecido en *Estudios de Literatura Española Contemporánea,* Angel Mtez. Blasco, Kassel, Reichenberge, 1994)
Ángel Martínez Blasco

página 38
RAMÓN EN *LA ESFERA*
(Aparecido en el Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo LXXIII, octubre-diciembre 1997)
Luis López Molina

página 56
EL VANGUARDISMO DE *EL RASTRO*. EL "RAMONISMO" COMO FOCO DE INFLUENCIA
José Manuel González Álvarez

página 62
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: EL DESEO O LA REALIDAD
Enrique Serrano Asenjo

LIBROS NUEVOS

página 72
LOS ISMOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA y un apéndice circense
Catálogo de la exposición ISMOS en el MNCARS

página 73
ISMOS
de Ramón Gómez de la Serna
(edición facsímil con motivo de ISMOS)

página 75
MADRID Y SUS LITERATURAS
de Manuel Lacarta

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al Archivo General de la Administración del Estado las facilidades para la consulta y la publicación de las fotos de su fondo, aquí la de portada.
A la editorial PRE-TEXTOS, por permitirnos publicar el estudio de María José Flores sobre el humor, la incongruencia y el *ludus* en Ramón.
A la Sociedad Castellonense de Cultura, por autorizarnos a reproducir el trabajo "Ramón en La Esfera", de Luis López Molina, ya publicado allí en 1997.
También, nuestro agradecimiento silencioso a Éditions SUN de Paris, de cuyo libro *"Paris que j'aime"* hemos utilizado la fotografía de la página 25, y a la editorial Reichenberge de Kassel, de donde hemos tomado el trabajo de Ángel Martínez Blasco sobre *La mujer de ámbar*.

COLABORADORES

Emmanuel Le Vagueresse, profesor en la Universidad de Reims, Champagne-Ardenne (Francia), Departamento de Letras y Ciencias Humanas, experto en literatura contemporánea española.
Patrice Molinard, fotógrafo y cineasta francés: Fantasmagorie (1963), Orphée 70 (1968).
María José Flores, Universidad de Genova, autora de diversos estudios sobre literatura española y Ramón.
Luis Bagué Quílez, profesor de la Universidad de Alicante, investigador, codirector de la revista Ex-Libris.
Ángel Martínez Blasco, ha publicado diversos estudios sobre literatura española contemporánea y del siglo de oro.
Luis López Molina, Universidad de Ginebra, (ver BoletínRAMÓN 4).
José Manuel González Álvarez, licenciado en Filología Hispánica y doctorando en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca, autor de diversos trabajos sobre literatura argentina y española en revistas de España, Italia y México.
Enrique Serrano Asenjo, profesor de la Universidad de Zaragoza, ha trabajado en el tiempo de la vanguardia y en la obra de Ramón.

BoletínRAMÓN
Es una publicación semestral dirigida por Juan Carlos Albert (jcalbert@worldonline.es).
BoletínRAMÓN se envía a todos los que la soliciten en la dirección: BoletínRAMÓN c/Estrella Polar 22, 9º-B, (28007) Madrid, o en el sitio web: www.ramongomezdelaserna.net
Todas las colaboraciones son bienvenidas.
Las opiniones y los derechos de los trabajos pertenecen a sus autores.
DEP.LEGAL: M-38114-2000
I.S.S.N.: 1576-8473
Impreso en **Gráficas SUMMA, S.A.**, c/Peña Salón, parcela 45, Polígono de Silvota, Llanera, (33192) Oviedo (Asturias).

EL PARÍS DE RAMÓN EN *PARÍS* DE RAMÓN

EMMANUEL LE VAGUERESSE
Universidad de Reims Champagne-Ardenne
(Francia)
emmanuel.levagueresse@univ-reims.fr

En 1930, después del fracaso de su obra teatral *Los medios seres* y después de su ruptura con la escritora *Colombine*, Ramón huye a la francesa, como de costumbre, y a Francia en este caso. Elige pues París, la "ville lumière" que siempre le ha fascinado, una ciudad que conoce ya por haber pasado unos días entre sus literatos y artistas con el fin de cultivar su fama y sus amistades artísticas y de renovar su anhelo de cosmopolitismo y poesía. En efecto, en 1928, algunos espectadores han podido verlo subido en un elefante en el Cirque d'Hiver... Sin embargo, París nunca habrá recibido el homenaje de un libro propio por parte del Archiescritor[1]. Nos proponemos estudiar aquí la mirada que fija el escritor, a la vez internacional y tan español, sobre la ciudad innovadora que le permitirá sacar provecho de sus dones de observador original, a través de la colección de artículos de *El Sol* que Ramón envió varias veces a la semana, durante unos seis meses, al diario madrileño desde la capital gala[2].

Estudiaremos en una primera parte lo que entusiasmó a Ramón en París -lo que, a veces, no es propio de París, como veremos-, tanto en lo que ofrece la ciudad "eternamente" como en sus manifestaciones puntuales y sus gentes; después, reflexionaremos sobre lo que lo entristece o incluso lo asquea, siendo estas sensaciones unos rechazos vinculados a veces con su soledad o su mera morriña; concluiremos con lo que parece ser la esencia de esta colección de artículos: el que París no es más que un pretexto para ramonizar a machamartillo. Poco le importa en realidad que se trate de París, o no, y Ramón lo olvida a veces: se trata más bien para él de convertir sus observaciones en greguerías y divagaciones poéticas y humorísticas: ¿No gana así el lector un segundo París, paralelo al verdadero y por cierto más bello?

PARÍS Y EL ENTUSIASMO POR LA "VILLE LUMIÈRE"

Parece en efecto que el aire de París, a priori, permite a Ramón pasar del otro lado de las visiones y de la sensibilidad. Estas crónicas parisinas, al crear nuevos paisajes, al producir nuevas sugerencias, son escritas la mayoría de las veces bajo los auspicios de un gran optimismo frente a la "novedad" que ofrece la capital francesa. Ramón se entusiasma por cuanto es típicamente parisino (pero también, a veces, más generalmente francés). Así, abre una de sus primeras crónicas extasiándose sobre esas "casas de té" en las que se puede leer al mismo tiempo algún libro:

> "Convertido en salón de té el local de la librería, la elección degustadora del libro adquiere más tacto y se repasan los libros antes de embarcarse en ellos" (p. 79),

mientras, en otro orden de ideas, hace una brillante evocación del "circo de Invierno" que bien conoce, como ya se sabe: "Mojada en el éxito, (la nadadora Miss Swan Ringens) se enjugó en un gabán de pieles" (p. 94). Otros lugares típicos de la "vie parisienne" le ofrecen también una ocasión para desentumecer su pluma ágil y fecunda, tales como

---

1 A pesar de que París aparece en algunos artículos de su revista *Prometeo* y de que Ramón evoca esta ciudad en *La viuda blanca y negra*, *El incongruente* o *El chalet de las rosas*.

2 Bajo el título genérico de *París*, edición y prólogo de Nigel DENNIS, Valencia, Pre-textos, 1986. Citamos las páginas según esta edición.

las academias de baile ("Como un socorro contra el invierno y la sordidez hay muchas academias de baile que son salones de té sin té", p. 114), como el Teatro Pigalle ("en que el "cine" pulimentado lanza destellos rutilantes", p. 151) al que Ramón dedica un largo artículo, o los "nuevos bares", como por ejemplo este "bar para automóviles (...) que asombrará a la Naturaleza, estableciendo en medio de ella una sucursal de la ciudad" (p. 193). A veces, no se trata de esos reflejos de París que Ramón admira, sino de otros elementos, símbolos para él de la capital. Así, Ramón aboga por los maniquíes japoneses:

> "En el escaparate de la sastrería hay un maniquí japonés (...)./ En ese detalle se nota la universalidad de París, su dotación de conferencia de las nacionalidades, su adaptación a todos los viajeros" (p. 185).

Además de dichos entusiasmos por un París sorprendente y divertido, original y a fin de cuentas poético, unos entusiasmos que a veces se esconden, pues, bastante lejos, Ramón defiende con muchos detalles todas las invenciones que descubre en la mayor ciudad de Francia, siendo esos detalles mucho menos poéticos, pero tratando Ramón de envolverlos con misterio. El lector se acordará de las ficciones ramonianas relacionadas con la ciencia (*El doctor inverosímil*) o la técnica (*Cinelandia*); aquí, parece que Ramón busca la innovación por todas partes: sea el sistema eléctrico que va a dar la hora a París ("Ahora se va a remover el subsuelo de París para dotar a la ciudad de la vena eléctrica del tiempo", p. 84), el "fotomatón" de la voz (pp. 95-96) que permite grabar en muy poco tiempo su propia voz en una cabina pública, el electroimán (cf. "El electroimán monstruoso", p. 139: "La sala del elefante es una cosa para niños bobos cuando ya hay el salón del electroimán gigantesco") u otros *gadgets*. Hay que decir que, en aquel entonces, España sufría de cierto atraso respecto a Francia en el campo del avance científico.

Pero Ramón también es un poeta, y si admira el fotomatón de la voz, también es porque dicho aparato u otro del mismo tipo le permite escuchar la voz del poeta francés Guillaume Apollinaire: "Apollinaire tuvo la timidez y el engolamiento del primer asomarse a la alquimia de dejar la palabra en pozos del porvenir" (p. 98, "La voz de Apollinaire"). Poeta, Ramón también es un ser mundano, que frecuenta las manifestaciones parisinas de moda. ¡Y siempre acierta! En esos pequeños artículos, el lector puede encontrar a James Joyce y Jean Cocteau, Luis Buñuel y Victoria Ocampo. Por ejemplo, acude al estreno de *La voix humaine* de Cocteau en la Comédie Française. Dedica Ramón cuatro páginas a esta "première", con pertinencia pero también con mundanería:

> "Las estatuas de todas las supuestas chimeneas de los pasillos y de los rellanos de la escalera están hieráticas, enfurruñadas, rompiendo aire de cumbre. Dos, tres, cuatro bustos de Victor Hugo hacen presente el mal humor del Tribunal Supremo de la Poesía" (p. 104).

Ramón da parte del escándalo del cabaret parisino "Maldoror" que André Breton y sus secuaces saquearon para rendir homenaje a Lautréamont, "aquel montevideano injertado de francés" (p. 109, "El escándalo de "Maldoror" "). Habla también de la obra del humorista francés Cami, libro extravagante sobre el navegador genovés, alegando que "va a ser esta ópera una especie de tempestad alegre, en que Colón estará encargado de cantar los más finos cuplés" (p. 125), pero que no tendrá mucho éxito... Sobre todo, admira muy pronto la película

Un chien andalou de Luis Buñuel a la que consagra dos páginas con un júbilo no disimulado:

> "El caso es que un creador sin malicia, un inventor puro (...) procrea en un estudio lleno de luces y de aparatos la nueva suplantación del mundo y el atisbo de lo inesperado, violando hipocresías, cogiendo "in flaganti" (sic) de luces micrófonos y placas lo que late en el fondo desesperado de la vida" (p. 118).

Y resume la visita de Victoria Ocampo a París con poesía, hablando de los "redondos Andes de sus hombros" y concluyendo de esta manera a propósito de la escritora argentina:

> "Los salones literarios franceses la admiran y la esperan, y en la pacificidad suave de este París un poco incierto, se nota la presencia de la huésped que trae un tizón de otros soles" (p. 192).

Por fin, conoce a Joyce en la periferia parisina y lo compara con Valery Larbaud, al que también alaba; pero bien se nota que Ramón puede hablar del escritor irlandés desde cualquier sitio, aunque nos afirme que "Joyce está cerca, vigilante, dando a París su maceración especial, su valor de comité internacional, su atroz complicación moral" (p. 204).

Así, en estas observaciones, se destacan unos retratos sobre los que el lector casi se pregunta, a pesar del entusiasmo que provocan, si los engendró verdaderamente París, es decir si la capital francesa desempeña finalmente un papel en su existencia, por ejemplo con Joyce, quien parece *otorgarle* su propio valor a la ciudad. Ramón nos habla, por ejemplo, con envidia, de un fumador de pipa, él a quien le gustaba tanto fumar en pipa, y dicha evocación procede de su compra de tabaco maryland en París...

Otro ejemplo: si Ramón nos habla con efusión y largamente del escritor ruso Ylia Ehrenburg (pp. 171-174), es porque visitó a un hombre que era, ante todo, amigo suyo. París, pues, sirve en tal caso apenas de mero marco. ¡Pero las greguerías abundan! Se podría decir lo mismo del resumen de la "Exposición Rabindranath Tagore" (pp. 195-196), en el que ni siquiera se evoca la ciudad, pero en el que el pensador indio se ve magnificado por varios aciertos ramonianos. Ya no se trata entonces de exaltar París. Y se siente despuntar la idea de una "picadora" ramoniana que toma un objeto cualquiera para convertirlo en otro, su clon o doble fantasmagórico. Pronto hablaremos de este fenómeno, pero ahora tenemos que ocuparnos de otra tendencia que ya despunta bajo las risas y juegos ramonianos, y que es una melancolía incoercible.

PARÍS Y EL "MAL DE VIVRE" RAMONIANO

En efecto, se siente una escritura a veces algo entristecida en los resúmenes periodísticos de *El Sol*. Nigel Dennis ha hablado a este respecto del carácter hostil e impersonal de la capital[3]. Citemos Automoribundia:

> "Se desea huir de París por escapar de esos portales que nos corroen los huesos o de esos faroles que son apaches, habiéndonos sentido alguna noche como esos peces que no aprecia el pescador y vuelven a ser tirados al río" [4].

---

3 Cf. su excelente prólogo, pp. 7-73.

4 Ramón GOMEZ DE LA SERNA, *Automoribundia*, Buenos Aires, 1948, p. 280.

Siempre existe cierta ambivalencia para con la capital en esos escritos parisinos. Si no fuera algunas veces la propia soledad de Ramón, bien se podría culpar también al propio París, ambiguo, frío... y no sólo por el clima. Citemos a Dennis:

> "Si se va convencido de que fuera de España encontrará "mayor altura (...)", resulta que vuelve escarmentado y amargado, víctima tal vez de una "nostalgia irremediable de madrileño" " [5].

Ese frío parisino aparece ya en el primer texto, "Recibimiento", y en la primera frase:

> "París nos ha alargado su mano helada y nos ha clavado los huesos de sus piedras perdurables. Un apretón de manos digno del Convidado de Piedra" (p. 77).

Hemos de recordar la ambigua "pacificidad suave de este París un poco incierto" (p. 192), así como la evocación, a propósito de "El ojo de James Joyce", de su "atroz complicación moral" (p. 204). A veces, es con la greguería mágica con la que Ramón le dice invectivas a París: "La soledad de París es tan tremenda, que es como quedarse a solas con un sifón azul" (p. 143).

Sin embargo, la mayoría de las veces, las observaciones negativas de Gómez de la Serna son más explícitas, concretas y motivadas. En "El hombre que vendió su apetito", se queja de algo preciso: "Es triste ver al (Teatro del) Vieux-Colombier convertido en cinematógrafo, sin las voces llenas de poesía de Copeau y sus compañeros" (p. 81). Se mofa también de la Sorbona ("He sido escolar en esas sabias y antipáticas clases, con pupitres de presidio", p. 85) y, hay que señalarlo, de los excesos de las seudoinnovaciones científicas, como esta "sala panatonal" de la que nos dice, con su capacidad para crear una imagen insólita:

> "En la Sala Panatonal entran los desahuciados de la noche, y la sensación es que nos estamos respirando unos a otros, engañándonos con una cazuela de sopa de pobres" (p. 88).

Varios disgustos convierten a nuestro escritor en un ser triste y amargo para con París. Unas veces, es "el inencontrable cochinillo", cuando Ramón sale en busca de una taberna donde poder comerse un verdadero cochinillo; otras veces, el bueno de Ramón la toma con la nueva y tétrica -según él- Cité Universitaire Internationale del Boulevard Jourdan: "La Ciudad Universitaria de París no tiene esa cara alegre (...) que tiene la de Madrid, que parece intentar la creación de todo un mapa" (p. 163). Citemos también su apreciación respecto de los franceses, lo que va más allá, además, del estricto juicio sobre París, esos franceses que, según Ramón, son "tan tempraneros para comer" ("Sesiones de la Academia del Humor", p. 193), pecado mayor para un español...

A partir de ese breve examen general de la situación, que es exhaustivo si el lector se atiene a un resumen de los juicios auténticamente negativos pronunciados por Ramón en contra de París, uno se da cuenta de que, al fin y al cabo, tales juicios son relativamente escasos. Ya dijimos que podía existir un sentimiento a veces indeterminado o indeciso de tristeza en el Ramón errabundo de París. El caso es que en París, como en otras partes, Ramón tiene dificultades de elección. Así,

---

5 N. DENNIS, *op. cit.*, p. 51.

"El museo Cognac" le hace escribir:

> "Hay una tragedia en estas salas que reciben con aire solemne, y se ve que los cuadros que "colocaron" a M. de Cognac tienen un aire de amañados fuera de su época y de su escuela",

pero le hace también concluir: "De todos modos, es de agradecer este té de ultratumba a que M. Cognac nos invita en su mejor salón" (p. 166). En fin, así como París siempre aparece a la vez hermoso y triste, acogedor o frío, las observaciones de Ramón son ambiguas, y de una alegría nostálgica que puede caracterizar la obra ramoniana en su conjunto. Por fin, no hemos elegido por casualidad esa referencia al mundo de ultratumba para concluir este capítulo. En efecto, si hay esplín detrás de ciertas carcajadas, si hay melancolía detrás de la exaltación de lo novedoso, es que la muerte está presente, detrás, agazapada en la sombra.

Y aunque Ramón trate de no dejarse invadir por esa idea que le viene atormentando desde siempre, dicho pensamiento le da ese carácter siempre incierto, entre ligero y mórbido, y a veces repentinamente lúgubre a buen número de las páginas de *París*[6]. Sin embargo, no triunfa la muerte y esas crónicas no reflejan directamente la depresión que sufre Ramón. Trata de no culpar demasiado a la ciudad y de hacer de ella más bien un pretexto para "greguerizar", para poetizar a su antojo, más allá del mero cliché bien/mal, cautivador/aburrido, ... aunque tenga que olvidarse de París y de su esencia.

6 Cf. R. GOMEZ DE LA SERNA, "Pombo, 1930", *La Gaceta Literaria*, 1 de enero de 1931: "En París sufrí todo lo que se sufre en París (...). Viviendo en París se va convirtiendo uno en vieja, no en viejo (...)"

PARÍS Y LA "PICADORA RAMONIANA"

En efecto, encontramos en París lo que Nigel Dennis llama la "amplia y arbitraria gama de temas habitual en su periodismo y propia del "ramonismo" "[7]. Esas observaciones son un pretexto para escribir mil cuentos, para hacer mil descripciones, son un material o un motivo para escribir, como los objetos del madrileño *Rastro*. No dudemos de que París sigue siendo, sin embargo, un campo rico para visitar de nuevo las cosas, más poéticamente. Citemos unos ejemplos: el delirio ramoniano sobre las violetas, una flor que simboliza París ("Hiperestesia de las violetas", pp. 89-90), sobre el circo (pp. 93-94), el teatro Pigalle, "barco oscilante" (pp. 151-152); hasta las "(l)ámparas nuevas", "lo que más acento pone al tiempo" (p. 114) y los maniquíes, "proletariado aburrido, que ni siquiera va los sábados al cinematógrafo" ("La revolución de los maniquíes", p. 115). Claro es que comprendemos que esos objetos son un punto de arranque para la fantasía ramoniana, pero, al mismo tiempo, no debemos olvidar que Ramón crea su famoso cóctel de poesía y de humorismo a partir de unos objetos muy prosaicos: en París, es la pipa, ya citada, que le permite greguerizar sobre... ¡el cáncer!, gran obsesión suya (p. 178); el barco de la Armée du Salut, "arca de Noé de los vagabundos" le permite sacar unas greguerías. Un poco más lejos, son los sobres de semillas en las pajarerías de la Île de la Cité los que excitan su ingenio:

> "(E)sos sobrecitos con apariencia de magia japonesa, en que parece que hay siembra de pisapapeles, modelos para copistas de esas miniaturas que se esconden bajo el cristal" (p. 140),

7 N. DENNIS, *op. cit.*, p. 50.

y también el hule (p. 156), el sombrero hongo (p. 157), los... hogares nudistas (p. 200). Bien se ve que Ramón mezcla sus "reflexiones" con unos retratos estrafalarios de cosas típicamente parisinas pero también de cosas parisinas "por casualidad"; en efecto, "Hogares nudistas" empieza así: "En Inglaterra, en Francia, en Alemania hay ya muchos hogares nudistas" (p. 200). Incluso acaba greguerizando sobre cosas no parisinas: con el pretexto falaz de un "Intermedio barcelonés", gregueriza sobre Cataluña (pp. 145-148), sobre las islas inventadas en literatura ("El recurso ilegal de las islas inadmisibles", pp. 149-150), o totalmente imaginarias ("La isla Armstrong", anécdota que tiene lugar en Estados Unidos, pp. 182-183), o sobre su amado Oscar Wilde... Es verdad que este último ejemplo está vinculado con París por un suceso parisino, la publicación de un libro sobre el escritor irlandés por Lucie Delarue-Mardrus. Es verdad también que en "Posdatas", que no es más que una especie de retahíla de greguerías echada en cara del lector sin ningún orden, Ramón habla del idioma francés ("Estoy tratando de introducir en el francés las palabras cangrejeras de que carece", p. 187), hasta puede producir una greguería adaptada al ambiente en que se encuentra ("Los corazones palpitan en francos", p. 188).

Pero comprendemos que lo que le interesa es "retozar" en la lengua a partir de naderías. Son los delirios ya citados sobre "El maniquí japonés" (pp. 185-186) los que alcanzan su mayor grado de fantasía, en unas piezas también como "¿Dúo o solo?", a propósito de una pareja de hermanas siamesas ("como soportando cada una la enorme cojera de tener dos humanidades", p. 161) o "Devorador de bolas de billar":

> "El devorador de bolas de billar no está muy rollizo y tiene la palidez de los insomnios. Se diría que sus huesos son lo más fortificado de su persona" (p. 159).

Esto se ve por fin en dos greguerías que casi acaban la serie "Posdatas", una sobre los restaurantes chinos que "hacen germinar flores de loto en los estómagos" (p. 188) y otra sobre los dulces de Pascua en la que los huevos de chocolate parecen, según Ramón, "cabezas de senegaleses a los que le doliesen las muelas" (id.).

París es, pues, un material más o menos específico que sirve esencialmente para hacer greguerías. Para acabar de convencernos de este hecho en este "libro" donde los artículos son greguerías disfrazadas, se podrían citar todas las greguerías que se enuncian como tales, y que aparecen más o menos a partir de la mitad de este volumen. Las primeras, "Las inexorables puertas de la fatalidad", subtituladas "Greguerías de París", mezclan como de costumbre greguerías parisinas con otras más universales: "Gesto de París es el de que salga de un libro el acordeón de un plano" (p. 107), frente a: "Lo más gracioso de los gabanes de piel es que se están liquidando siempre por fin de estación y siempre son carísimos" (p. 106).

En lector encontrará varias otras bajo el título, ligeramente diferente, de "Greguerías desde París (A través de las persianas del invierno)" (pp. 121-124), y otra vez unas "Greguerías de París (Miradas perdidas)" y "Greguerías" a secas en las que casi se abandona "lo parisino" e incluso "lo francés", excepto la última: "Muy francés: llevar el paraguas en su funda, en esa sotana que es su vaina y que nosotros perdemos siempre" (p. 143), y para terminar, unas "Greguerías", de nuevo sin mención alguna de que pueden proceder "de París", lo que prueba que Ramón le presta poca atención a París en sí mismo. Además, en dicho caso tampoco hay evocación alguna de París...

Ramón siempre acaba confesándolo: se olvida de París.

Para concluir, quisiéramos recordar que, aunque Ramón nos diga que "El aire de París sutiliza las ideas, sensibiliza la cabeza, ayuda a ver lo probable", como lo afirma en una de sus greguerías (p. 138), se aleja sin embargo, a veces, de este su entusiasmo por el París lleno de poesía y de novedad(es), desilusionado respecto a aquello con lo que había soñado, molesto y entristecido por el frío, la frialdad decepcionante de la gente de París y su propia soledad, circunstancial [8] y ontológica. Mientras que se ha marchado a la capital gala para hacer un viaje "alimentario", sus crónicas periodísticas se acercan poquito a poco a una escritura ramoniana más "clásica" -pero totalmente adaptada, precisamente, al formato breve de los columnistas-, en la que la greguería se introduce en el "reportaje"...

La greguería parece ser el medio más adecuado para expresar esas pequeñas observaciones, hasta el punto de que se relega la meta de las observaciones -o sea una evocación de París para unos lectores madrileños- al segundo plano. Pero, ¿no será una expresión del gran talento del maestro el crear, precisamente en el segundo plano, y a través del humorismo, de la fantasía y de la poesía, aquel otro París, irreal y hecho de elementos dispares, un París de *palabras* que, a fin de cuentas, es más interesante que el verdadero París y que podemos descubrir gracias a Ramón el hechicero?

---

8 Sobre las circunstancias de este viaje a París, cf. N. DENNIS, *op. cit.*, pp. 42-52.

foto de Patrice Molinard, del libro “Paris que j’aime”*, Éditions SUN, Paris, 1956, pag. 14 (detalle)*

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.
HUMOR, INCONGRUENCIA Y *LUDUS*:
LAS "NOVELAS DE LA NEBULOSA"

Estudio aparecido en *LUDUS, Cine, Arte y Deporte en la Literatura Española de Vanguardia*
Pre-Textos, Valencia 2000

MARÍA JOSÉ FLORES
Universidad de Génova (Italia)
mjflores@libero.it

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: VIDA Y ESCRITURA LÚDICAS

La figura de Ramón Gómez de la Serna aparece inseparablemente unida a la vida y a la escritura, a la pasión y al juego[1], porque Ramón amaba vivir plenamente, con todos los riesgos que esto implica, y quiso una literatura para la vida, fiel a la vida, y por ello osada y provocadora, apasionada y apasionante como él mismo, que supo siempre concederse a la aventura de vivir, como recuerda en el que habría querido que fuera su epitafio:

> Se podrá decir que "fue un ser viviente que encontró la graciosa y tierna actitud que conviene a la vida... No cometió la opaca torpeza de ser ambicioso ni se quiso distraer en nada que no fuese vida, observación de la vida, cálculos que se pueden hacer con ella, arbitrariedades que la prolongan". [2]

Se entregó además sin desfallecimiento a su vocación de escritor, lo que tantas veces lo llevó a arrastrar miserias e incomprensiones, [3] de lo que se consolaba con la escritura y la evasión lúdica, pues como Luis, el protagonista de *¡Rebeca!*, Ramón:

> Vivía modestamente y en su alfombra había un boquete que daba al otro mundo [...] Se consolaba de la incertidumbre económica y agónica de su vida pensando que tenía una gran escalera portátil, la mayor que había en el bazar de las escaleras, y con la que podía evadirse por ventanas y techos. [4]

Una escalera hecha también de risas y carcajadas, porque Ramón se defendía con la risa, -con la risa trágica tantas veces, pero risa al fin-, de las asechanzas y crueldades de la vida, pues: "Todos nos disfrazamos contra lo que tememos. Yo, por ejemplo, me disfrazo de humorista, para que no me

---

1 Su vida –sobre todo en los años anteriores a la guerra civil y su posterior estancia en Argentina- fue tantas veces juego y espectáculo, como recuerdan las innumerables anécdotas que jalonan su biografía, en las que el propio Ramón se muestra, en muchas ocasiones, como esa genial caricatura de sí mismo que anima su tertulia pombiana y cristaliza, por ejemplo, en sus conferencias-maleta, que él mismo denominaba "lírico-humoristas"; pero no debemos olvidar que en Ramón todo tiene un sentido y un valor, y por ello, cuando rompía un objeto antes de una conferencia, lo hacía "para que se viese que el fondo cochambroso, rastreño de mi maleta no tenía que ver nada con la cursilería mala, rompía un objeto lamentable, enarbolando sobre él el martillo de los sacrificios", en R. Gómez de la Serna, "Ensayo sobre lo cursi", *Cruz y Raya*, 1934, reproducido en *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*, (ed. de J. L. Moreno Ruiz), Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1988, pp. 15-54 y 28.

2 R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p.596.

3 De la precariedad económica de Ramón y su concepción heroica del escritor, como "mártir de sí mismo" y abocado a los mayores sacrificios, se ocupa N. Dennis en R. Gómez de la Serna, *París*, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 16-19. Véase también las declaraciones de Ramón a este respecto en R. Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo, op. cit.* , pp. 569 y 598 respectivamente.

4 R. Gómez de la Serna, *¡Rebeca!*, [1936], Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 9,; para evitar una acumulación excesiva de notas, en las referencias a esta edición, así como en las de *El hombre perdido*, se indicará entre paréntesis el número de la página.

coman los hombres serios" [5]. Y la fascinación por el juego y el espectáculo alcanzará su máxima expresión en el circo[6], "la verdadera y pura diversión"[7], el paraíso terrenal "del que tiene la ingenuidad, la claridad y la gracia primitiva y edénica"; por eso lo amaba, por ser el espacio mágico y apoteósico del juego, pues estaba convencido de que "la vida es una cosa grotesca, que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo" [8].

Pero en Ramón y en su literatura uno nunca debe dejarse engañar por las apariencias, ya que esta dimensión lúdica oculta en él una lúcida visión de la realidad y encierra un profundo valor ético:

> Dediquémonos a la diversión pura y diáfana, que defiende la vida y la aúpa. Todo mejora y se orienta gracias a la diversión. El día en que la vida esté llena de verdaderas diversiones se habrá acabado el rencor maligno y todos los monstruos que crea el aburrimiento[9].

Y este sentido lúdico y gratuito, pero también profundamente lúcido y arraigado en la existencia, vivificará la escritura ramoniana, ya que buena parte de su obra está concebida como juego, partiendo de la greguería, la más íntima de sus creaciones y tejido celular de toda su literatura, en cuya conocida fórmula aparecen unidos el humorismo y la metáfora. Esa greguería que "es lo único que no nos pone tristes, cabezones, pesarosos y tumefactos al escribirla, pues su autor juega mientras la compone y tira su cabeza a lo alto y después la recoge"; pero si el escritor de greguerías es como un niño que juega, ha de estar dispuesto a jugar limpio, atento al mínimo matiz, porque la greguería "no consiste más que un matiz entre todos los matices" [10].

HUMORISMO, VANGUARDISMO, INCONGRUENCIA

Esta pasión por el juego y su escritura lúdica lo entroncan claramente con los movimientos de van-

---

5 R. Gómez de la Serna, "Ensayo sobre las mariposas", *Revista de Occidente*, 1927, pp. 131-155, cit. p. 142. Señala en este sentido J. J. Saavedra: "Característica común a los dos autores es hallarse perdidos en medio de un mundo hostil que desfiguran desde la burla, lanzando hacia él sus puños cargados de golpes de ingenio", *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna*, Madrid. Libertarias/Prodhufi, 1993, p. 131.

6 Para la renovación de la tradición iconográfica del arlequín y del *clown*, tan presentes en Ramón, véase R. Santos Torroella, "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos", en FGL, *Dibujos*, 1986, p. 48, reproducido en M. Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Federico García Lorca,1990, p. 66.

7 Como destaca P. Salinas en su ensayo sobre Ramón incluido por éste en *Automoribundia:* "La palabra diversión cobra en Gómez de la Serna un sentido puro; hay en realidad que desviar el espíritu y su atención de la terrible realidad aniquiladora [...] esta diversión será tan sólo una terrible forma evasiva del dolor y [...] revelará en su fondo el más dramático conflicto humano: la lucha del hombre, solo e inerte, por no estar al margen, por entrar en la vida, por cobrar vida; en suma, por ser", R. Gómez de la Serna, *Automoribundia* [1948], Madrid, Guadarrama, 1974, p. 784.

8 R. Gómez de la Serna, *El circo* (1917), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 221, 11, 16, respectivamente.

9 "Prólogo" de Ramón a *Greguerías (Selección 1910-1960)*, incluido en *Greguerías Selección 1910-1960*, (ed. de C. Nicolás), Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 47-94, cit. p. 65; a lo cual añade además: "Afirmar lo que de trivial hay en el hombre es inducirle a no ser ni riguroso, ni desleal, ni malo, ni fanático, ni inconmovible para nada ni ante nada", p. 66. En parecidos términos se expresa a propósito del circo: "En el circo volvemos al Paraíso primitivo, donde tenemos que ser más justos, ingenuos y tolerantes", R. Gómez de la Serna, *El circo*, *op.cit.*, p. 219.

10 "Introducción" a *Greguerías..., op. cit.*, p. 219.

guardia,[11] que como ya señalara Ortega, en *La deshumanización del arte*, consideraban la experiencia artística como juego, inevitablemente irónica, cómica y humorística, aparentemente sin transcendencia alguna, pues:

> La primera consecuencia que trae consigo ese retraimiento del arte sobre sí mismo es quitar a éste todo patetismo [...] Era una cosa muy seria el arte, casi hierático. A veces pretendía no menos que salvar a la especie humana [...] la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica [...] La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, pero no faltará nunca. Y no es que el contenido de la obra sea cómico [...] sino que, sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma [...] el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo [...] El arte nuevo ridiculiza el arte [...] Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas.[12]

Pero no debemos olvidar que precisamente en su intranscendencia radica la transcendencia de este arte, porque:

> Nunca demuestra mejor el arte su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación, y su triunfo[13].

Y Ramón, siempre enemigo de la falsedad, del rito y de los símbolos, de la retórica y grandilocuencia vanas, y del patetismo sin matices y sin ternura, sabrá oponerse a todo ello –en su búsqueda de la emoción única que nunca podrá ser elevada a categoría genérica-, precisamente con el juego, el erotismo, la fantasía y el humor, concepto este último de no fácil definición en su poética, al tratarse de un tema al que se referirá con frecuencia y con hondura –pues referencias al humor y la ironía se hallan dispersas en toda su obra-, y que no podemos despachar con un simple "son las cosas de Ramón", alcanzando su momento más fructífero de reflexión teórica en 1930, año en el que se publica "Gravedad e importancia del humorismo"[14] (cuyo título es en sí suficientemente significativo de la relevancia que le concede

---

11 La relación de Ramón con las vanguardias ha sido estudiada por D. Daus, *Der Avantguardismus, Ramón Gómez de la Serna*, Frankfurt, Vittirio Klosterman, 1971. En este mismo sentido el trabajo de M. V. Calvi, "Ramón Gómez de la Serna, promotore e anticipatore dell'arte d'avanguardia", en *Trent'anni di Avanguardia Spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, (ed. de G. Morelli), Milán, Jaca Book, 1988, pp. 1-17. L. de Llera Esteban, "José Ortega y Gasset e le avanguardie", en *Trent'anni di Avanguardia Spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot op. cit.*, pp. 55-75. El propio Ramón en su ensayo "Suprarrealismo", destaca la importancia concedida por los surrealistas al juego gratuito: "El suprarrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñables hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño, y en el juego desinteresado del pensamiento", *op. cit.*, p. 61.

12 J. Ortega y Gasset, *La Deshumanización del arte y Otros Ensayos de Estética*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1987, p. 86.

13 *íbidem*, p. 87.

14 "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, XXVIII, 1930, cuya inclusión en *Ismos* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1931) es suficientemente reveladora de su estrecha relación con el arte de vanguardia; referencias al humor y la ironía se hallan dispersas en toda su obra.

nuestro autor), ensayo en el que el humor, ese nuevo humor que Ramón convertirá en un "ismo", "el humorismo, aparece como condición imprescindible del arte moderno en general" [15] y de su propia narrativa en particular, llegando a convertirse en un modo y método del espíritu y de la literatura vanguardistas que, como señala el propio Gómez de la Serna, (que no olvida, pese a todo, la fecunda tradición humorística de la literatura y el alma españolas)[16], debe estar dispuesta a abrirse a éste:

> [...] el humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea. No es una cosa concreta, sino expansiva y diversificada, que ha de merecer concesiones en toda obra que se quiera sostener en pie sobre el terreno movedizo del terráqueo actual. [17]

El humorismo será pues un eficaz instrumento de indagación en el sentido de la realidad y del arte ("El humor muestra el doble de toda cosa" y "Humorismo es atreverse a desentrañar el sentido impensado de las cosas, su sentido más improbable"), [18] y presupone una nueva mirada literaria, sin que deba olvidarse que uno de los métodos de deshumanización, o lo que es lo mismo, de estilización, del arte vanguardista, consiste precisamente en la diversa perspectiva con la que se observa la realidad [19].

El humor ramoniano, como bien saben sus lectores, nace de las contradicciones de la propia existencia, y por ello puede albergar y dar espacio en sí a lo contradictorio de la vida y del arte, porque el humor es modo e instrumento de desrealización, pero, paradójicamente, y al mismo tiempo, es a veces capaz de mostrar el rostro más profundo de la realidad, desvelándola en toda su desnudez; y precisamente por ello, por su doble relación con la irrealidad y el realismo[20], el humorismo podrá ser entendido, y éste es uno de sus grandes valores, como un puente entre el arte antiguo y el moderno:

> En este momento de transición, en que se ve lo que va a desaparecer ya de algún modo como desaparecido, y no se ve aún lo que aparecerá de nuevo en toda su rotun-

---

15 Dirá en este sentido Ramón: "En el cubismo, en el dadaísmo, en el superrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado", en "Gravedad e importancia del humorismo", *Ismos, op. cit.*, p. 388.

16 Para este tema véase "Gravedad e importancia del humorismo", *Ibidem*, pp. 371-373.

17 *Ibidem*, pp. 348.

18 *Ibidem*, pp. 352.

19 En palabras de J. Ortega y Gasset: "Pero si la metáfora es el más radical instrumento de deshumanización, no puede decirse que sea el único. Hay innumerables de alcance diverso. Uno, el más simple, consiste en un simple cambio de la perspectiva habitual [...] basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida [...] Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera –no más que atender lupa en mano a los microscópico de la vida- son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce. Ramón puede componer todo un libro sobre los senos [...] o sobre el circo, o sobre el alba, o sobre el Rastro o la Puerta del Sol. El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonista del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos", *La deshumanización del arte, op. cit.*, p. 76.

20 Para la particular concepción del realismo ramoniano véase M. J. Flores, "El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna", Actas del Congreso AISPI, *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 1149-1161.

didad, el humorismo es puente ideal. [21]

Porque el humorismo no es un simple recurso formal o narrativo, sino la linfa creadora de toda obra artística:

> El humor, por ser tan extenso de significado, no puede ser considerado como un tropo literario, pues debe ser función vital de las obras de arte más variadas, sentido profundo de toda obra de arte. [22]

Y del mismo modo que existe una nueva novela, existe un nuevo lector, el lector humorista, que se decidirá a aceptar la literatura de vanguardia sólo si ésta sabe mostrarle todo su humor:

> El lector de hoy tiene ojos de humorista; y hasta lo que no es humorista se lee en humorista, se le añaden sonrisas a través de las páginas [...] Si es importante la imagen, sólo se la perdona y se la resiste si está lanzada con gesto humorístico, si está engendrada con cierta sonrisa.[23]

En Ramón Gómez de la Serna, como en el mejor vanguardismo, aparecen ligados el arte y la literatura en un abrazo apasionado e íntimo, por eso el humorismo ramoniano no se limitará a ser una postura estética, sino que será, sobre todo, una actitud vital: "Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud ante la vida" [24]; una actitud desinhibida y con afanes de autenticidad y libertad, que encuentra en el humor y en el absurdo una forma de liberación ("Sólo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor") y de subversión:

> En el momento de girar la épica[25] hacia otro avatar, surge lo humorístico como la fiesta más eternal, porque es la fiesta del velatorio, de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado, y a lo que le llega la hora de la subversión.[26]

Reivindicando con ello, como harán los surrealistas, la libertad del individuo y la rebeldía implícitas en la desobediencia del juego y del placer:

> Hay un derecho incoercible: el derecho al humorismo. Tratemos con el humorismo las cosas y vayamos minándolas. Es mucho más subversivo el humorismo que cualquier otra cosa.[27]

Pero las definiciones del humorismo ramoniano no se agotan aquí, pues se trata de un concepto complejo y vasto, como reconoce el propio autor, para quien "Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es de lo más difícil del mundo" [28]; por

---

21 "Gravedad e importancia del humorismo", *Ismos, op. cit.*, p. 356.

22 *Ibidem*, p. 352.

23 *Ibidem*, p. 357.

24 *Ibidem*, p. 351; volviendo a insistir sobre el tema posteriormente: "Más que un género literario es una manera de comportarse, es una obligación de altamar en los siglos, es una condición de superioridad", *Ibidem*, p. 355.

25 No olvidemos que ya años antes don Ramón María del Valle-Inclán, en la famosa definición que del esperpento daba en *Luces de Bohemia*, hacía una referencia precisa a la deformación del héroe épico: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento", *Obras Completas de don Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Plenitud, 2ª ed., 1952, p. 934.

26 "Gravedad e importancia del humorismo", *Ismos, op. cit.*, p. 350.

27 Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo, op. cit.*, p. 625.

28 *Ibidem*, p. 349.

lo que para iluminarlos algo nos dará los ingredientes de su humorismo:

> Lo grotesco entra en un tanto por ciento imprecisable [...] El sarcasmo [...] mezclado de socarronería [...] Lo bufo debe pasar como una sombra [...] Lo patético debe perder su color en la mezcla, pero debe estar dentro de ella se le añadirá un grano de la especia épico-burlesca, mezclando al todo elementos inclasificables de incongruencia pura.[29]

Y será precisamente la incongruencia el ingrediente que, aun habiendo aparecido en su obra de forma explícita ya algunos años antes en *El incongruente*[30], alcanzará una extraordinaria relevancia en las "Novelas de la nebulosa", reflejando con ello Ramón la que considera como la gran característica de la sociedad moderna y del mundo contemporáneo, pues "Era Gustavo, por todos estos antecedentes, un caso agravado del mal del siglo, de la incongruencia" [31]; pero basta adentrarse en la lectura del texto para advertir que lo que Ramón entonces llamaba incongruencia, realmente no era sino relativismo:

> Él había desmentido de tal modo todas las cosas, y suponía de tal modo que las unas podían ser iguales que las otras, que se le había descompuesto el destino y, en relación con él, todo desvariaba [...] Por decirlo así, era un disolvente de todas las leyes de la vida, que se rompían, se enredaban, se quedaban aisladas y desanudadas cuando él se interponía entre ellas.[32]

Relativismo incongruente que, como se deduce de su hermosísimo ensayo "Las palabras y lo indecible", irá adquiriendo tonos cada vez más profundos, pues la incongruencia acabará siendo una de las pocas respuestas posibles al terrible vacío en el que vive sumido el hombre moderno:

> El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía al horror al vacío, una reacción contra ese horror [...] No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que aspiramos a conminarle.[33]

---

29 Del mismo modo se referirá a los elementos que deben quedar fuera del humorismo: el chiste, el retruécano, la tomadura de pelo, el choteo, la burla, lo satírico (pues "Esa moraleja latente que hay en la sátira no debe concurrir en el humorismo"), el epigrama y lo epigramático y la ironía, sin olvidar que "ni lo ridículo [...] ni lo cómico son la base del verdadero humorismo", en "Gravedad e importancia del humorismo", *Ismos, op. cit.*, pp. 362-365.

30 R. Gómez de la Serna, *El Incongruente* [1922], Buenos Aires, 2ª ed., 1947; en el "Prólogo" a *El hombre perdido* recordaba Ramón que "Era *El Incongruente* el eslabón perdido en la evolución que continúan *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* " [1946], Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 7. En La sagrada cripta de Pombo escribe Ramón: "La novela que yo prefiero es *El incongruente*. Como de muchas de mis cosas [...] es del libro del que no se ha dicho nada, y eso que abría un nuevo camino en la tramazón novelesca y que era la primera novela de la fantasmagoría pura y desternillada", *op. cit.*, pp. 625-626. Se trata, en *El incongruente*, de una indagación lúdica en la realidad mediante la incongruencia de tono greguerístico, con humor y metáfora, pero con mayor presencia de elementos narrativos que en las "Novelas de la nebulosa".

31 R. Gómez de la Serna, *El incongruente, op. cit.*, p. 10.

32 *Ivi.*

33 "Las palabras y lo indecible", *Revista de Occidente*, 1936, Tomo LI, pp. 56-87, pp. 63-65.

La incongruencia, como el humorismo, parecen ser para Ramón las únicas actitudes justas, porque respetan toda su levedad y su misterio, ante la vida, que es también como decir ante la muerte:

> ¿Habrá algo más ligero que la incongruencia y que aleje más la idea de esa responsabilidad que ellos se han inventado? Para mí la muerte será una incongruencia más, y, por lo tanto, carecerá de esa importancia que otros la dan. Yo no he ligado mi vida a nada. Yo no tengo lógica, y, por lo tanto, se desatan todas esas cosas apretadas y muy ligadas que tienen los otros, las cosas que les obligan, les conducen, les llenan de dolor... Yo, en la incongruencia, siempre estoy alegre.[34]

LAS "NOVELAS DE LA NEBULOSA"

En esta óptica habremos de situarnos para entender la novelística de Ramón –como bien han sabido ver los críticos más sensibles y atentos a su arte, quienes no han dejado de destacar con insistencia, superando viejos prejuicios e incomprensiones, la clara conciencia que del hecho novelístico poseía nuestro autor, que sabía bien lo que quería[35] y sobre todo lo que no quería escribir: ("Así la sabiduría de la nueva literatura [...] consiste principal y ventajosamente en saber 'lo que no ha de hacer' "[36])-, y en especial *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*, las "Novelas de la nebulosa" [37], cúlmine de su literatura lúdica, pues aun no tratándose de una novela radicalmente distinta a la anterior, sí es cierto que en ellas Gómez de la Serna estiliza al máximo sus propios recursos expresivos, concediendo una importancia fundamental al absurdo y a la incongruencia, por lo que supondrán un paso adelante en su búsqueda de una nueva escritura[38], cifrada, sobre todo por aquellos años, en una novela experimental, abierta, fragmentaria, disgresiva y ambigua, fiel reflejo de su visión de la vida, ya que "reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es

---

34 *Ibidem*, pp. 16-17.

35 Como demuestra C. Richmond en los estudios incluidos en sus ediciones de *La quinta de Palmira*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982 y *El secreto del acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, así como en su artículo "La debatida novelística de Ramón Gómez de la Serna: 'Las afueras más respirables del vivir' ", *Revista de Occidente*, nº 80, 1988, pp. 63-69. En la misma línea N. Dennis, "Introducción" a *París, op. cit.*; R. Cardona, "Introducción" a R. Gómez de la Serna, *La viuda blanca y negra*, Madrid, Cátedra, 1988, y el excelente estudio de su narrativa breve de H. Charpentier Saitz, La *"novelle"* de Ramón Gómez de la Serna, Londres, Tamesis Book, 1990.

36 En "El concepto de la nueva literatura", Madrid, 1909, p. 7.

37 En el "Prólogo a las Novelas de la nebulosa", publicado al frente de *El hombre perdido* incluye bajo tal denominación además de ésta, *El incongruente* (1922), *¡Rebeca!* (1936) y *El novelista* (1923). *El hombre perdido* (1946), Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 7-17; mientras que I. Soldevila-Durante, comentando la obra de M. González-Gerth, *A Labyrinth of Imaginery: Ramón Gómez de la Serna's novelas de la nebulosa*, defiende que en realidad "sólo *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* constituyen los textos básicos de la novela de la nebulosa", en "Una aportación a los estudios ramonianos", *Ínsula*, nº 516, diciembre 1989, p. 6.

38 A lo que se referirá Ramón en su citado "Prólogo a las Novelas de la nebulosa", al señalar que su sentido último "es buscar cosas menos convencionales, menos amaneradas, en otras dimensiones de la vida", y que han de ser escritas "en estado nebulítico –más allá del estado sonambúlico- y con fervor de arte"; pero no se tratará "de una obra de fenomenología disparatada, sino de una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido", p. 12.

disolvencia" [39]; una novela lírica, apasionada, innovadora y transgresora, capaz de responder a las exigencias de ese nuevo arte fruto de los nuevos tiempos [40].

Y como existe una intensa relación entre los textos teóricos de Ramón y su propia obra narrativa, así como entre su vida y su obra[41], no sorprende la referencia al absurdo que aparece, al inicio de *¡Rebeca!* [42], casi como declaración de intenciones, en boca de Luis, su protagonista:

> No quería ser el habitual de calles y modas. Quería vivir la vida con un trabucamiento de cosas. Buscaba el ¡ay! de la muerte y buscaba los huevos que la absurdidad pone en los socavones que hay en el campo y en todo saliente con algo de repisa (p. 9).

El mismo deseo que ya Ramón había anunciado unos años antes en *El libro mudo. Secretos*:

> Ir contra la costumbre es ir contra la pátina e ir adquiriendo una armonía nueva [...] con toda la vasticidad y la rusticidad reales. Ramón, por eso amo más que nada, sobre todo: los absurdos. Pienso en absurdo y mi honradez [...] está en el absurdo [...] seamos ante todo absurdos, inexplicablemente absurdos... Habremos matado una costumbre (p. 90).[43]

En *¡Rebeca!*, dado su ya citado carácter autobiográfico, el hombre y el artista se confunden aún más: por ello Luis vivirá, como Ramón, su propia vida como una novela[44], o viceversa; siendo

---

39 "Introducción" a *Greguerías, op. cit.*, p. 67.

40 Como señala C. Nicolás, quien insiste en la necesidad de situarse en la particular óptica de su autor, es decir, en la poética de la greguería, y en su modo de entender y hacer una novela experimental, "Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia ", *Ínsula*, nº 502, 1988, pp. 17-18. En este mismo sentido se pronuncia A. Del Rey Briones, "Ramón y la novela", destacando que "muchas de sus pretendidas limitaciones se nos revelan en realidad como elementos consustanciales de su modo de entender la creación novelesca", *Ínsula*, nº 502, 1988, pp. 19-20.

41 Como ya ha señalado I. Zlotescu, Ramón crea "un denso espacio autobiográfico que prolonga y define sus autobiografías pactadas como tales con el lector [...] Las novelas tentáculos de su yo serán las 'Novelas de la nebulosa' ", "Introducción" a su edición *de El libro mudo (Secretos)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 15. Véase también, I. Zlotescu, "*Morbideces*. Autorretrato de Ramón Gómez de la Serna", *en L'autobiographie en Spagne*, Publications Université di Provence, 1982, pp. 149 y 163; E. Suárez Galbán-Guerra, "Voces narrativas y estructura autobiográfica de *Automoribundia* (El mito como móvil autobiográfico)", *Ibidem*, pp. 165-179. Sin olvidar que por ejemplo, una de las lecturas que hace R. Cardona de *La viuda blanca y negra* es precisamente como novela autobiográfica.

42 Aunque publicada en 1936 R. Flórez indica que la obra fue escrita lentamente a lo largo de 1930-1935, en *Ramón de ramones (El libro del centenario). Primera biografía puntual de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Bitácora, 1988, p.351. J.Camón Aznar, por su parte, la considera "la más suprarrealista de cuantas ha publicado Ramón. Y me atrevo a decir que de la literatura europea", *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 368-369.

43 Destacando además el valor del absurdo al menos como vislumbre de una nueva literatura: "Ramón, el absurdo es un barrunto y aunque no sea en conclusión nada, es a lo menos una posición en contra de la costumbre... Es un paso excéntrico, es una huida precipitada hacia mares nuevos, para los que, ya en alta mar se inventará una nueva brújula", *¡Rebeca!, op. cit.*, p. 90; otras referencia importantes sobre el tema en pp. 91, 95 y 215.

44 El propio Luis hablará de la novela de su existencia: "¿Con qué dar interés a la novela de mi existencia?", y de la existencia como novela: "Esos que no saben lo que quieren, saquearán o aplastarán la novela de la vida... La vida sin novela no tiene ningún interés", *Ibidem*, respectivamente, p. 21 y 78, véase también p. 130. hay un interesante capítulo que recuerda mucho *a El novelista*, en el que Luis habla de novelas imaginarias que le gustaría leer, pp. 61-64.

Ambos, novelistas abrumados por una literatura incapaz de satisfacerlos:

> Estaba cansado de lecturas vanas con canarios de los que no se dice la verdad, que "cantan con una alegría de cucharillas" y en que si pasan trenes nunca dice el autor que "sonaban a tinajas asmáticas" y si se ve una red no se dice que es el "suspensorio íntimo del mar" (p. 62).

Y puesto que querían "leer libros que no se habían escrito y que no había podido encontrar" (p. 61), no les quedará más remedio que tantear y buscar: "Luis estaba en el limbo de lo que no se ha dicho nunca y es necesario que alguien diga para que el hombre pueda agarrarse mejor en la incertidumbre del mundo" (p. 63) [45]; buscar hasta llegar a escribir ellos mismos esa nueva novela (que poco tiene que ver con esa otra, fruto de la visión lógica de la existencia, que Ramón y Luis desprecian), abierta y plural en su ambigüedad, en la que cada vez va adquiriendo más importancia el misterio[46] y lo imprevisible: "La puesta en fila de situaciones y desenlaces preconizados, me parece que cada vez merece menos la pena de ser vivida y ser leída" [47]; llegando a la formulación de una literatura fatal, en el doble sentido de inevitable y regida por una leyes internas ligadas a ese azar capaz de trastocar y subvertir la realidad[48]. Y el azar juega doblemente, porque si Luis encuentra finalmente a Rebeca –como Ramón encontrará a Luisa[49]- gracias al azar, la propia novela es también azarosa e incongruente en su escritura: "Cada vez me indigna más la glosa naturalista y monótona de la vida, sin lo inesperado, sin lo escardado, sin eso que no es desesperado chiste sino incongruencia fatal, verdadero trastueque sin cinismo y sólo por azar".[50]

Y aunque pudiera parecer disparate o locura no lo es, pues Luis "no estaba loco, pero quería vivir la locura de la vida con todos sus trastornos y sus esquizofrenias" (p. 7); actitud revolucionaria y subversiva que se vierte, formal y literariamente, en una escritura contraria a los canales de la lógica y de la costumbre, en una novela lúdica, mágica y

---

45 Véase también *¡Rebeca!, op. cit.*, pp. 133 y 177.

46 En el "Prólogo a la Novelas de la nebulosa", aparece una explícita referencia al misterio: El misterio es importante porque está ligado a todo eso y a la inmensidad incognital del tiempo. No somos más que el misterio: no debemos ser más que el misterio porque es lo único que dignifica y alienta la vida", p. 17.

47 *Ibidem*, p. 8.

48 En "Las palabras y lo indecible" hace Ramón una nueva referencia a esta escritura fatal: "La nueva poesía y la nueva literatura han libertado las palabras y las palabras obran por su cuenta propia según una ley inconsciente y segura", *op. cit.*, p. 56. Mientras que en el "Prólogo" a *El hombre perdido* insiste en el mismo concepto cuando escribe: "No se diga ruinmente que son capítulos de distintas novelas porque yo la he escrito seguida como una clase de novela cuyo azar no podía ser otro. Si como dice el proverbio 'todo está escrito' ésta es una copia exacta de esa escritura fatal", *op. cit.*, p. 9.

49 *¡Rebeca!* será la historia del peregrinaje de Luis o Ramón en su búsqueda desesperada de esa mujer imaginaria, que en el primero perseguirá toda la novela y Ramón buena parte de su vida, y que se encarnará respectivamente en Leonor y en Luisa Sofovich, la "Flechadora criolla", a quien conocerá en su viaje a Argentina de 1931 y de la que no se separará hasta su muerte.

50 "Prólogo a las Novelas de la nebulosa", *op. cit.*, p. 8; añadiendo: "Ante este deslumbramiento de la realidad el escritor sólo puede acertar gracias a la suerte y al azar", p. 13. Esta defensa del azar tiene clarísimos antecedentes en los surrealistas, como nos recuerda el propio Ramón que en "Suprarrealismo" había destacado cómo los surrealistas dan "al azar el valor que tiene sobre la especulación encadenada de logicismos, entronizando la seducción mayor de la vida, que es la seducción del azar", *Ismos, op. cit.*, p. 73; véase M. J. Flores, "Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista", *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, nº XXI, 1998, pp. 73-83.

nebulítica, en la que todo es posible, y en la que aparece una nutrida muestra de los más característicos procedimientos expresivos ramonianos,[51] desde la imagen visionaria: "tenía cabeza de negra blanca, el rostro de la mujer que se aparece por entre los ramajes a los locos de la fiebre" (p. 87), a la superposición de imágenes que borra los límites y las distancias para crear una única realidad poética, y luego, como arrepintiéndose de tanta delicadeza, el distanciamiento, la referencia a la modernidad, al cine:

> El gesto al borde de la cama de una mujer poniéndose al borde de un estanque las medias de agua de seda, como labor de agujas de junco con filada baba de seda de los gorgojos de la primavera; era un gesto que estaba parado como el de una película que se rompió por ese cuadro (p. 96).

Sin que falte una nota futurista: "Es más veloz tu nombre que todos los automóviles. Eres la marca del futuro y no dejas de ser como todo el pasado. Tienes tirabuzones y neumáticos" (p. 46), ni la pincelada breve, siempre de tono greguerístico, de gran expresividad: "Se sentía como un gabán que va a caerse de un perchero" (p. 158), o "Era de esas lápidas que no dicen el apellido porque debió ser tan jovencita la muchacha que el apellido la hubiera avejentado" (p. 153); siendo abundante el uso de la greguería, desde la más irónica: "Una prima es una puerta con bisagras dobles y doble cerradura para el hombre que se case con ella" (p. 11), a la más lapidaria: "Los diccionarios enciclopédicos son los féretros de las ideas, y sus letras doradas, letras de la corona de la civilización" (p. 16), llegando a momentos de gran delicadeza y poesía: "Los pétalos caídos son como gotas de las velas encendidas de la primavera" (p. 25), lirismo que alcanza, incluso tipográficamente, el valor de un poema al final del capítulo X:

> No hay estrellas ni mundo, sólo hay mujer.
> Pentagrama de medias tendidas.
> Toalla pequeña.
> Guantes lavados. (p. 47)

Y que se resume en una de las frases más hermosas del libro: "El secreto de todo es que el silencio tiene voz de mujer" (p. 50).

Pero el elemento más destacable de esta obra, será sobre todo ese obsesivo rechazo ramoniano del pensamiento lógico ("Pues cada vez estoy más convencido de que decir cosas con sentido no tiene sentido"), que sustenta su concepción de las "Novelas de la nebulosa", ya que Luis creará con su fe[52],

---

51 El lenguaje literario de Ramón, especialmente por lo que se refiere a la greguería, ha sido ampliamente estudiado; véanse entre otros, cronológicamente, G. Gómez de la Serna, "Introducción" a *Greguerías*, Salamanca, Anaya, 1963, pp. 5-32; R. Senabre, "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*, XLV, nº 124, 1967, pp. 120-14; R.L.Jackson, "The 'greguería' of Gómez de la Serna: Antecedents an Originality", *Symposium*, Vol. XXI, nº 4, 1967, pp. 293-305; S.Prieto Delgado, "Introducción" a *Greguerías: Selección 1910-1960*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 9-35; R. Cardona, "Introducción a la greguería", en *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 15-31; T. Llanos Álvarez, *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Origen y evolución*, Madrid, Ediciones de la Univesidad Complutense, 1980; C. Nicolás, *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; I. Soldevila-Durante, "Para un estudio de la creatividad léxica de Ramón Gómez de la Serna", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, nº 2, 1988, pp. 753-766; "El gato encerrado. Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana", *Revista de Occidente*, enero 1988, nº 80, pp. 31-62; C. Nicolás, "Introducción" a *Greguerías. Selección 1910-1960*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 9-39.

52 Una fe que no lo será nunca en las creencias generales, sino en la vida, en el milagro de la existencia en sus mínimas manifestaciones, pues "La fe en las ideas generales no lleva más que a la destrucción [...] Hay que saber encontrar el ideal, por ejemplo, en ver cómo la cebolla del jacinto echa

con su voluntad de creer, una realidad nueva, dando vida a Rebeca, porque la fe será siempre superior a la razón:

> Las creencias a que usted se refiere son inferiores a la fe porque se razonan y la razón ahoga ese lastre de cosas que alegran la afinidad de la materia del espíritu con las demás materias; lo único que enternece al hombre para que no sea pura fiereza (p. 78).

Porque Ramón estaba convencido de la existencia de otra realidad: "Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad surreal, sino una realidad lateral" [53], que para ser descubierta, entendida y novelada, necesitaba nuevos instrumentos de análisis, nuevas palabras que respondieran al espíritu de los nuevos tiempos.

Y Ramón, que había sostenido que el diálogo es el verso de la novela, dará un paso hacia adelante, atribuyendo ahora a este monólogo o diálogo íntimo[54], un valor fundamental como método o instrumento de indagación en lo real, y es precisamente la consciencia de este hecho, la firme voluntad de experimentación, lo que lo hace especialmente valioso: "Amo el diálogo como la mentira que da más veracidad a la vida. Algún día sabrás que el diálogo es verdad y la verdad mentira" (p. 181); esos diálogos-monólogos aparentemente absurdos, disparatados[56], imposibles en muchas ocasiones, en los que todo cabe, porque "Pensaba todas las locuras posibles para ver de encontrar la señal verdadera" (p. 85), y que pese a su arbitrariedad poseen una gran importancia estructural –es decir, narrativa, dado que muchos de los capítulos no son sino un largo diálogo- y al mismo tiempo lírica y lúdica, reflejo fiel y coherente de su visión de la vida y la literatura. Éste es el sentido del diálogo mantenido con su amigo Aníbal:

> Había llegado aquella tarde a verle su amigo Aníbal, el único con el que tenía confianza para la disquisición.
> Tenían que vencer a aquel día impar con uno de aquellos diálogos en que procuraban hacer laboratorio [...] Entre los dos y gracias a aquel hablar lo que les daba la gana creaban una ambiente de sobreposición [...]
> Los dos en el diván iban escarbando en la realidad con duro esfuerzo, aspirando a ver el claror real en medio de sus confesiones de fosa común [...]
> ¡Basta! –dijo Luis como pidiendo auxilio. Iban ya demasiado lejos en su deseo de tocar la evidencia inesperada fuera de los caminos idiotas de la lógica.[56]

---

sus raíces en el agua a la vista del público ¡Y qué raíces llenas de alegre credulidad vital!", *Ibidem*, p. 78.

53 "Prólogo a las Novelas de la nebulosa", *op. cit.*, p. 7.

54 En *¡Rebeca!*, por ejemplo, dirá Ramón: "Su diálogo íntimo se interrumpió porque llamaron al teléfono", *op. cit.*, p. 109; insistiendo de nuevo *en El hombre de alambre (Novela para armar)*, (ed. de H. Charpentier Satz), Londres, Tamesis Book, 1994, p. 29.

55 Como absurdas e ilógicas son las conversaciones que mantienen los personajes del teatro ramoniano, véase M. Palenque, *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla-Ediciones Alfar, 1992. Además de con Rebeca, Ramón hablará con otras mujeres, incluso con la mujer pintada en un cuadro, y con numerosos objetos.

56 Todo el capítulo XII (pp. 53-57) es un larguísimo diálogo con Aníbal, que aparece tipográficamente como lo reproducimos. Valga además, como muestra de este rechazo de la lógica, el mantenido por Luis y su hermano en el que, como veremos, el primero reflexiona detenidamente sobre el

Se trata de un diálogo en libertad ("hablar lo que les daba la gana") y experimental ("hacer laboratorio"), que sigue caminos distintos de los del pensamiento lógico ("fuera de los caminos idiotas de la lógica"), y que no parece perseguir la mera comunicación; pero además son diálogos, y no nos referimos sólo al apenas citado, en los que el interlocutor, o interlocutores, juegan, llevados por el deseo de ver qué pasa, a qué hallazgos milagrosos pueden llegar. Porque, cómo explicar la referencia a la sobreposición si no se tratase, al menos inconscientemente, de dos monólogos independientes y sólo posteriormente entrelazados y superpuestos, como en tantos juegos surrealistas colectivos del tipo del cadáver exquisito u otros basados en la alternancia de preguntas y respuestas ordenadas en series independientes antes de ser organizadas por el azar. Porque Luis "Quería tropezar con la escalera no secreta de la realidad, esa escalera que puede estar en una frase y en un pensamiento iluminado por otro pensamiento distante" (p. 176), convencido de que "no vale esperar lo que suceda sino que se necesitan nuevas asociaciones de ideas, algo que salve el momento" (p. 62).

A medida que avanza la escritura de la obra va intensificándose el recurso al diálogo imaginario en el que Luis hablará con Rebeca, hasta el punto de que Rebeca va creándose y tomando cuerpo en la voz de Luis: ha nacido de una palabra y se alimenta de palabras; quizás uno de los diálogos más disparatados y tiernos de la obra (con esa ternura de Ramón por las cosas), será el que entable Luis con su amada Rebeca, que llegará hasta él en forma de tetera[57], utilizando genialmente nuestro autor, para burlarse de la lógica, sus mismas armas:

> Rebeca aquella tarde era la tetera azul que había llenado de poco té y mucho agua caliente ¿Y si ésa fuera la verdadera Rebeca? [...]
> - ¿Por qué no borras el tiempo?
> - Vuestro defecto es creer en la prioridad del tiempo... Saber que la una está antes de las dos.
> - ¿Y no es cierto?
> - No, es al revés... todo lo más está delante y detrás viene lo menos... Por eso creéis tener muchas horas por delante... viviríais de otra manera si os atuvieseis a esa verdad...

---

tema: "-¿Pero quedan corsés?; -¡Ah! ¿Tú también eres de los que creen que ya no se usan corsés? [...] -Mira...Ya no quedan más que fajas. Ésa es la verdad como que dos y dos son cuatro [...] -En primer lugar se ve que no conoces mujeres que valgan la pena cuando niegas lo del corsé. ¡Allá tú! Pero lo que no te admito a ti ni a nadie es que dos y dos son cuatro... En esa fórmula está la primera mentira de todas las suposiciones; -¡Hombre! ¿Entonces dos y dos, cuántos son?; -Desde luego no son cuatro sino en último término y por casualidad... Para que fuesen cuatro los cuatro unos tendrían que ser iguales y ya ni en lo abstracto se puede admitir esa identidad... Si te los imaginas en cifras los unos serán más o menos delgados y tendrán más o menos espesor de tiza cerebral en la cámara obscura de la abstracción; -Mis unos son todos iguales; -Si no tienes imaginación y te sometes de entrada a un falso juramento, por ahí comienza el error [...] -Entonces es que no admites las ideas supuestas; -Ninguna idea supuesta [...] ¡Y pensar que con ese dos y dos son cuatro comienzan sus razonamientos los engañadores y que por como se les deja pasar el abuso magnetizan el resto de lo que dicen con ese falso bautismo! Para mí el resultado de dos y dos siempre será incierto y variable", pp. 41-42.

57 Del mismo modo que en *El hombre perdido* escuchará, por ejemplo, la voz de una mesilla: "la mesilla de noche me dijo: -¡Metamórfico! Era una broma. El leño que flotaba a mi lado esperando que lo agarrase en el naufragio del sueño, revelaba su confianza con bromas de niño", *op. cit.*, p.160.

> Luis hizo una pausa ante aquel pensamiento absurdo que no podía ser más que un pensamiento de tetera. A nadie sino a una tetera se le podía haber ocurrido aquella teoría contra la prioridad del tiempo. No le podía caber duda de que estaba hablando con su tetera (p. 84).

Al pensamiento lógico, que acaba de demoler, Ramón opondrá el pensamiento lúdico, encarnado en este caso en la figura de Rebeca, pues "Contra el abuso filosófico que es la lógica enfática que cree en sí y abusa del mayor andamiaje de las palabras, sólo había que oponer Rebeca" (p. 13); es decir, el amor y el deseo como modos de conocimiento y de consciencia; el pensamiento lúdico que de ellos deriva no puede sino ser, como lo era el diálogo, un pensamiento en libertad: "Frente a las novelas en que el pensamiento está ahogado, las mías tendrán escapes hacia esa confusión que es la nebulosidad primitiva" [58]; nebulosidad que caracteriza también a *El hombre perdido*, peregrino como Luis y como él en busca de una razón y un sentido, de su propio destino[59], del secreto de su nacimiento y de su vida, que es en sí el secreto de la vida de todos: "Perdido porque no daba conmigo, porque encontrarse no es comer con un amigo en un figón [...] La gran farsa es creerse uno mismo uno mismo" (p. 118); héroe errabundo y desgarrado como Luis, y que como él despreciará de forma visceral la lógica: "Lo peor de la vida es la lógica" (p. 161);[60] el hombre perdido:

> Por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha por la vida sórdida y agremiada [sic], el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasan por las páginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida.[61]

Por eso esta obra, *El hombre perdido*, está también abierta a todo tipo de experimentación, sorpresa y paradoja: "Me he hecho todas las preguntas y todas las respuestas y no dejaré de hacérmelas mientras viva [...] Antes de no ser quiero saber lo que es no ser y así saber qué es haber sido" (pp. 40-41); y se aleja de cualquier simbolismo: "Pues les advierto que no admito lo simbólico y que es lo que más me aburre" (p. 79); entregándose su autor al vértigo de la propia creatividad, porque para Ramón, como nos dirá su hombre perdido, "Lo único que puede ir un poco de prisa es la aventura intelectual, la aceptación de lo que se nos ocurra" (p. 33). Por ello su escritura brota tantas veces del puro gusto verbal y de los vuelos de la imaginación, que se despliega mediante greguerías,[62] cavilaciones y diálogos disparatados, etc..., como muestra ya su primer capítulo, incongruencia pura con la que Ramón parece querer advertir al lector de lo que se le viene encima, nada más y nada menos que una novela que empieza con la siguiente osadía:

> Papeles azules corrían detrás de papeles rosas. Las piedras de la calle se alborozaban con la idea de que nadie supiese su número exacto y de tener resquicios para

58 "Prólogo a las Novelas de la nebulosa", *op. cit.*, p. 9.

59 Por lo que nos dirá: "Yo iba por los aleros de la vida, los aleros bajos cuando me malhirió un saliente con la palabra 'afán'. Eso me daba prisa para encontrar mi destino, ansia de llegar a él antes que los descomponedores del mundo hubiesen logrado su propósito", p. 147.

60 Afirmando además, entre otras cosa: "¡Cuidado que yo soy cuidadoso de todo lo que se extravía para saber si es ésa o esa otra cosa el ancla definitiva! –Todo menos el realismo lógico. ¿No ves que eso es estúpido?", p. 57.

61 "Prólogo a las Novelas de la nebulosa", *op. cit.*, p. 14.

62 Por ejemplo, el capítulo XV está constituido en buena parte por una sarta de greguerías, pp. 87-90.

> lanzar fuera las ideas subterráneas, ideas de árbol y de volcán, ideas de vomitar fuera la moneda de cuño antiguo que tienen tragada desde hace mucho tiempo (p. 19).

Y si el personaje está abierto a los azares de la vida, que serán los azares de la novela, también el lector deberá dejarse llevar, rindiéndose, como el hombre perdido, a lo inesperado, pues "¿Qué me puede entretener a mí mismo? Lo inesperado. Esas palabras que hacen temblar a la vida" (p. 41).

En esta obra el humorismo y la incongruencia aparecen en sus vertientes más doloridas y trágicas, pero también más sinceras y saludables, ya que:

> El alma del escritor, humorística a ratos y a ratos trágica, debe ser un alma en pena, extasiada en sus divagaciones, maestra en invenciones pintorescas pero sin dejar de contar ni un momento con el Dios intrincado de la muerte (p. 16).

En ella se cumple, como en *¡Rebeca!*, el gran sueño ramoniano de una literatura que entregándose al caos fuera capaz, pese a todo, de mantener un íntimo contacto con la vida: "El tiempo es hijo del caos –decían los antiguos- y por eso yo creo que devolviéndolo al caos por medio de este decir cosmotemblante se puede conseguir un contacto más aproximado a la vida y a la muerte"; evitando, pese a todas las nebulosidades, la caída en lo ilegible: "Lo que menos merece la vida es la reproducción fiel de lo que aparenta suceder en ella. En salvarse a la lógica sin perderse por ello en lo ilegible está la escapada a la dura y mezquina realidad" (pp. 8-9). Quizás por ello Ramón amara tanto esa novela, y aún sabiendo que implicaba un riesgo para su propio prestigio literario, (aunque la maravillosa literatura ramoniana no fue entendida por todos,[63] no cabe duda de que era un escritor conocido y hasta famoso), supo pese a todo defenderla y darle forma:

> Hace años que venía aludiendo en entrevistas y proyectos a esta obra que estaba larvada, medio escrita, agazapada esperando la decisión de numerar sus cuartillas pasase lo que pasase, perdiese o no la reputación ya bastante ganada con otras cosas claras y menos suicidas (p. 9).

CONCLUSIONES

El humor y la incongruencia, como hemos intentado demostrar –con todas las limitaciones que la brevedad de este tipo de trabajo impone-, serán para Ramón modos de indagación en el arte y en lo real, instrumentos utilísimos para la creación de una nueva novela que coincide, en muchos de sus presupuestos y hallazgos, con los del arte vanguardista. Además, como hemos visto, la actitud lúdica de Ramón irá siempre más allá, pues no será nunca ni superficial ni frívola,[64] sabiendo su humorismo y su incongruencia ser profundos y hasta trágicos, como él mismo reconoce cuando en el "Prólogo" a *Ismos* escribe:

---

63 De lo que se quejará amargamente Ramón, por ejemplo en *La sagrada cripta de Pombo, op. cit.*, p. 563.

64 Como señala también F. López Criado, *El erotismo en la novela ramoniana*, Madrid, Fundamentos, 1978, pp. 6-7, punto en el que se declara en completo desacuerdo con J. Camón Aznar. Apuntará en este sentido Ramón en la que fue su última obra: "A los humoristas de ahora les mata el que no dejan respiro a la sombra mortal de la vida, a las voces de auxilio que se deben mezclar a las carcajadas. El humorismo sin dramatismo y sin suspenso, no es humorismo con piedad, y humorismo sin compasión no es humorismo", R. Gómez de la Serna, *El hombre de alambre, op. cit.*, p. 16.

> A través de todo este libro se me verá en mi interminable posición de rebeldía con un fondo dramático y emocionado, apasionado de la construcción noviestructurada, lírico del soborno humano que sufre en la plena deshumanización, las vísceras palpitantes, sacando la mano por entre lo diversificante, desfoliando lo virgineo con verdadera pasión (p. 10).

Quizás lo más conmovedor y genial del humorismo ramoniano sea el hecho de que éste responde y obedece, en definitiva, a su modo noble y generoso de entender la vida, con esa extrema tolerancia y ese respeto que lo llevó a no alzarse nunca por encima de nadie ni de nada, y a amar y respetar hasta el más mísero objeto, situando cada cosa en su sitio con un gesto sincero de piedad: "El humorista debe cuidar [...] de que ni lo cómico ni lo amargo dominen su creación, y una bondad ingénita debe presidir la mezcla" [65], con ese relativismo que caracteriza tan profundamente la personalidad de un hombre y un autor que empieza por relativizarse él mismo[66], lo que tanto influirá en sus teorías estéticas y en su literatura:

> La comprensión elevada del humorismo que acepta que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es [...] acepta que en la relatividad del mundo es posible lo contrario aunque eso sea improbable por el razonamiento.[67]

Pero sobre todo, esta actitud lúdica y humorística será –además de una forma de defensa ante la fragilidad de la existencia: "La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor" [68] –el único modo de ser justos con la vida, en el "verdadero sentido abierto de la justicia que se debe a la vida obligatoriamente, perentoriamente, no abnegadamente",[69] y de restituirle su frescura y su gracia original. Porque Ramón creía en la vida y:

> Si todos creyesen en la vida como creía Luis habría más arraigo y se podrían quebrar las guerras. Sólo la vaguedad, el hacer las cosas en sombras hipócritas, el no valorizar los detalles, el no oír a los dioses zapateros, hace que los humanos destruyan sus barracas (p. 149).

---

65 "Gravedad e importancia del humorismo", *op. cit.*, p. 358; véanse también pp. 362 y 365, así como *La sagrada cripta de Pombo, op. cit.*, p. 625.

66 Pues Ramón no tenía "el defecto español de quererlo ser todo, y me quedo en franco humorista con deslices dramáticos hacia las realidades inconfesadas de la vida en demostraciones mayores de las que son usuales", en "Pombo, 1930", *La Gaceta Literaria*, nº 97, 1 de enero de 1931, en la edición facsímil Tomo III, pp. 10.11.

67 "Gravedad e importancia del humorismo",*op. cit*, p. 351.

68 *Ibidem*, p. 350.

69 "Suprarrealismo", *op. cit.*, p. 72.

LA ESTRUCTURA PARÓDICA EN *EL INCONGRUENTE*, DE GÓMEZ DE LA SERNA

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
(Alicante, marzo 2002)
luis.bague@ua.es

EL HUMORISMO PARÓDICO EN *EL INCONGRUENTE*

La parodia es una de las perspectivas más feraces desde las que cabe abordar el análisis de *El incongruente* (1922), pieza esencial dentro del siempre controvertido marco de la novelística ramoniana.
A menudo la obra de Ramón Gómez de la Serna se ha estudiado al aliento del humorismo que le es tan querido y que impregna algunas de sus mejores páginas. El humor cumple en su narrativa la función primordial de evitar la transitividad comunicativa con el lector o, al menos, la de mediatizar el contagio emotivo a que era tan proclive la novela decimonónica. Con el devenir literario, la busca de la carcajada disolvente se vincularía con las claves constitutivas de lo que se dio en llamar "humor del absurdo". No en vano, Umbral señala la huella del autor, filtrada por el italiano Pitigrilli, en la producción de vanguardia que, ya en los años treinta, habrían de desarrollar Neville y Jardiel o, más tarde, Tono, Mihura y el grupo "codornicista"; aunque la comicidad de éstos nace de fuentes más populares y es, al cabo, más evidente que la de Ramón (Umbral, 1978: 121-122).

Sin embargo, encontramos en el orbe del escritor una pátina humorística que escapa a la deliberada intrascedencia de la jovialidad y de la alacridad vanguardista, y que va tiñéndose progresivamente de las oscuras tonalidades del sarcasmo. Entronca así con una veta propiamente hispánica que conduce, en un paralelismo pictórico, desde las macabras *Postrimerías* de Valdés Leal hasta los terribles aquelarres provincianos de Solana, pasando por las pinturas negras de Goya. En este ámbito, entre ascético y carnavalesco, se inscriben los diversos epígrafes de *Los muertos [y] las muertas*, así como los que, en *Senos*, están dedicados a "Los senos en la enfermedad grave" y a "Las muertas".

El componente paródico, más que como una prótesis o como un aditamento de sus textos, debe contemplarse como el crisol desde el cual se tamiza su sentido literario, y aun moral. A imagen de la deformación de los espejos cóncavos en la dramaturgia de Valle Inclán, el humorismo de Gómez de la Serna desvela una auténtica cosmovisión: "inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea" (Gómez de la Serna, 1975: 197).

El incongruente, quizá el más inmediato precedente de lo que el mismo Ramón denominaba "novela de la nebulosa", se concibe como una obra-bisagra hacia la madurez del autor. Si bien el libro no está exento de titubeos, que en la mayoría de ocasiones tienen que ver con el desarrollo psicológico de los personajes y con la progresión del relato, hay en esta obra algo más que "un intento abortado de novela surrealista" (Ilie, 1972: 226). A pesar de que la reflexión metagenérica, la ensoñación y el deseo de modificar el estatuto de la realidad son elementos indiscutibles de su andamiaje, Ramón se revela capaz de integrar todos estos aspectos heterogéneos en un mosaico narrativo original y coherente.

Una de las falacias críticas más reiteradas a propósito de *El incongruente* insiste en el débil armazón constructivo que sustenta y enhebra los

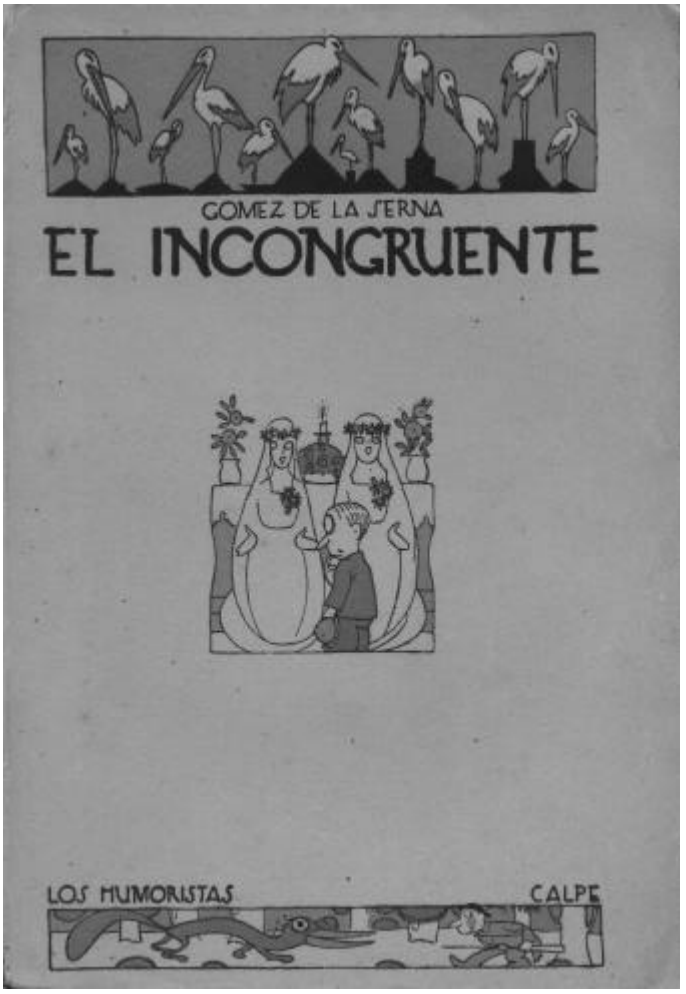
diferentes episodios. Subyace aquí la idea caricaturesca, formulada por Umbral —y, como toda caricatura, no carente de un poso de verdad— de que Gómez de la Serna "es demasiado escritor para ser buen novelista" (Umbral, 1978: 51). Pero, incurriendo en una reducción contraria a la anterior, cabría afirmar, aun a riesgo de caer en la hipérbole, que nunca Ramón es tan Ramón como en sus imperfecciones.

En este caso, la atomización de la sustancia argumental, que conlleva "la sustitución de lo plausible por lo perfectamente irreal" (Granjel, 1963: 205), no pretende destruir la posibilidad de una lectura referencial. Como ya alertaba Ortega en sus *Ideas sobre la novela*, «deshuesado el cuerpo novelesco se convierte en nube informe, en plasma sin figura, en pulpa sin dintorno» (Ortega y Gasset, 1969: 186). Ramón, en consonancia con Ortega, edifica un artefacto literario que, lejos del automatismo inconsciente del Surrealismo y de la palabra en libertad futurista, se bifurca en una doble dimensión: ya sea como sucesión de capítulos más o menos desordenados e irreverentes respecto de las normas y cánones estructurales de la novela, ya como una tupida red paródica que afecta a los diferentes estratos del relato.

LA PARODIA EN LOS PERSONAJES

La parodia nos ofrece la clave en la interpretación de *El incongruente*. En esta novela, se exhibe la versatilidad de Ramón para desestabilizar los ingredientes temáticos y tópicos que codifican los diversos géneros narrativos sin traicionar los contextos comunicativos que requiere cada uno de ellos.

El humorismo se centra en el protagonista de la obra, Gustavo El Incongruente. Como indica López



portada de la 1ª edición en Espasa Calpe, Madrid, 1922

Molina, se trata de una parodia del donjuanismo, en que el personaje principal se desvela como un seductor romántico *après la lettre* (López Molina, 1982: 83-93). Se configura, pues, un donjuanismo vanguardista que, al desdeñar su incorporación en el ciclo de la tradición literaria, certifica la atrofia del mito. Gustavo, antes víctima de su propia incongruencia que ejecutor de su voluntad, ve en el amor el símbolo humano que encarna el absurdo

vital. De hecho, él, nacido bajo el influjo de Venus y, por tanto, predestinado para la sensualidad, experimentará, al igual que el Tenorio de Zorrilla, un estigma del *fatum* trágico. Esta pulsión indomesticable le incita a recorrer toda la escala social, hasta un desenlace en que el absurdo se identifica, pese a todo, con una coherencia superior.

La escasa jerarquización del protagonista frente a los diversos modelos de individuación erótica que se suceden en la novela queda plasmada al comienzo del capítulo VI ("La casa predilecta"): "Gustavo sabía que no hay mujeres diferentes. No hay más que casas, balcones, habitaciones distintas, muebles de distinta clase, posiciones más o menos oscilantes". De una forma semejante se expresaba José Bergamín, en uno de sus aforismos relativos al alma donjuanesca: "Ninguna o cualquiera —piensa Don Juan—" (Bergamín, 1981: 78). Este planteamiento linda en las explicaciones psicoanalíticas de Gregorio Marañón acerca del donjuanismo, entendido como síntoma o encubrimiento de una homosexualidad latente: "Por cierto que este donjuanismo juvenil y pasajero, que es el más frecuente, comprueba mi teoría sobre la débil virilidad de Don Juan [...] El hombre verdadero, en cuanto es un hombre maduro, deja de ser Don Juan. En realidad, los donjuanes que lo son, en verdad, hasta el fin de su vida, es porque conservan durante toda ella los rasgos de esta indeterminación juvenil" (Marañón, 1967: 73-75).

En *El incongruente,* resulta difícil observar una evolución de los distintos estadios por los que atraviesa Gustavo en su asunción del donjuanismo. No sólo ocurre que la obra carece casi por completo de pinceladas de caracterización psicológica; es que, en un sentido estricto, Gustavo nunca llega a adquirir el rango de personaje principal, sino que pulula por la novela como los extras en una película de cine.

Gustavo se convierte en un personaje que, a fuerza de subvertir las leyes de la lógica, ha dejado prácticamente de existir. La única razón para que éste *sea* estriba la necesidad de un nexo que comunique los episodios yuxtapuestos y descoyuntados que componen el relato. De este modo, "el protagonista central —Gustavo—podría reemplazarse por otro nombre cualquiera: no existe sino en cuanto sujeto de rarísimas peripecias; lo substantivo es, en cada caso, la anécdota o el espíritu de la anécdota, la situación *incongruente* imaginada por el novelista" (Nora, 1973: 112) . Tales anécdotas, por otra parte, se dirían ya prefiguradas por la propia condición del héroe novelesco.

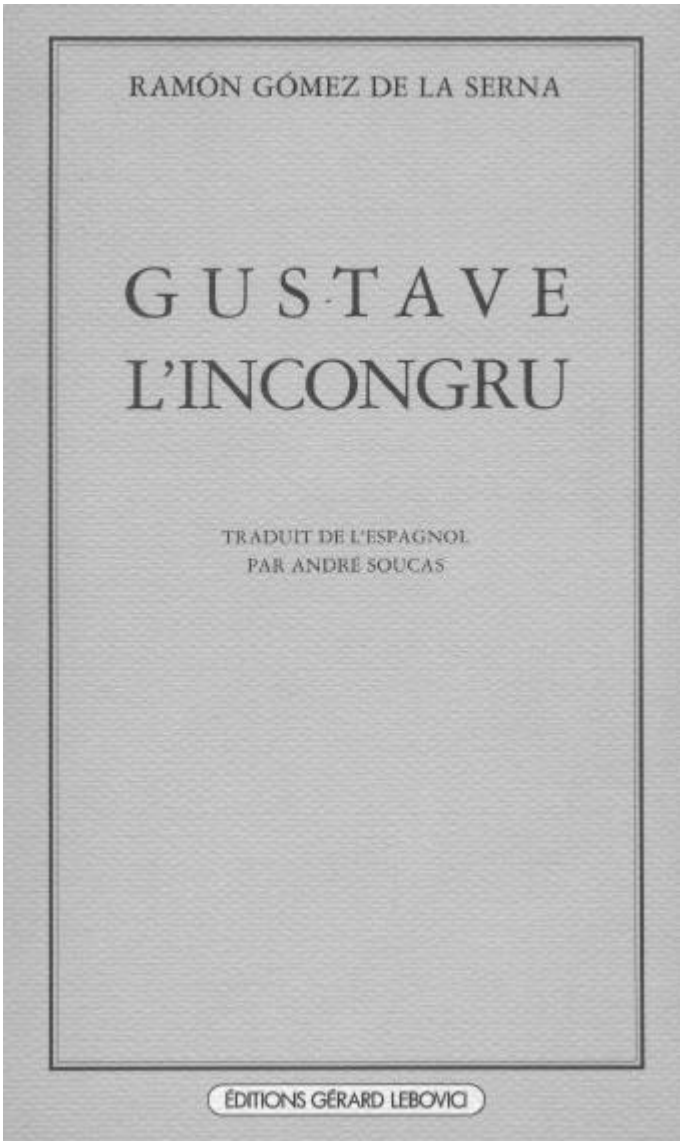
No obstante, bajo la forma de mera entelequia que parece convenirle a Gustavo hallamos una vertebración ficcional que engarza con algunas de las proyecciones literarias del propio Ramón: pensamos en la Palmyra Talares de *La quinta de Palmyra* o en el Manuel Quevedo de *Gran Hotel*. Estas dos figuras, como la del Incongruente, son, según Granjel,"simple desdoblamiento, con distinto nombre, incluso con sexo diferente, de una única figura humana, en la cual no es difícil reconocer la estampa íntima de quien a todos dio vida" (Granjel, 1963: 204-205). La empatía del autor con respecto a sus entes ficcionales, que ya apuntaba en "Humorismo", nos hace pensar en un personaje que, a lo largo del texto, va troquelándose sobre la osamenta de Gómez de la Serna y llenándose poco a poco de las notas psicológicas afines a su demiurgo.

A Gustavo, en definitiva, lo crean los demás personajes y las circunstancias que en ellos convergen. De su itinerario por cartografías ima-

ginarias y máscaras poéticas se deduce la parodia donjuanesca que señalábamos con anterioridad.

Gustavo se topa, en su aventura, con un vasto catálogo femenino que supone toda una galería de arquetipos eróticos. En un inventario poco exhaustivo, resaltan la adúltera (cap. III); la «pícara ingenua», disfrazada de “escocesa” (caps. IX-XI); la mojigata, una pianista que vive con su madre (caps. XV-XVII); una joven que hace más soportables los domingos para los solitarios (cap. XIX); la mujer fatal, adinerada y displicente, esposa del banquero Morguete (caps. XX-XXII); la muñeca de cera (cap. XXIII); Lola, la muchacha del “pueblo alegre”, (cap. XXV); la viuda (cap. XXVIII); la hija de un general (caps. XXXI-XXXII); la señora “de negocios” que conoce en el vagón-restaurant de un tren (cap. XXXIII), la madura seductora, con la que flirtea en un café de París (cap. XXXVII), y la mujer ideal (cap. XLI).

Sin embargo, estas historias raras veces terminan satisfactoriamente para Gustavo. En las escasas ocasiones en las que el personaje decide tomar la iniciativa, las adversidades se coadyuvan para determinar su fracaso. Así sucede en el episodio III, con la irrupción en la escena del marido engañado; en el XXII, cuando es expulsado de casa de la amada por ella misma; en el XXIII, en que pierde el camino que conduce al pueblo de las muñecas de cera, o incluso en el XXVIII, donde el difunto marido de una fogosa viuda da cuenta de sus celos al provocar, en el curso de una sesión de espiritismo, un incendio en el inmueble en que ella vive. En otros momentos, es el propio personaje quien decide acabar con la relación, sobre todo cuando ésta lo aboca hacia la vida vulgar (en los episodios XVII, XXV y XXXII). Hasta cuando Gustavo es seducido por las mujeres, las expectativas amorosas se truncan prontamente, debido bien a la falta de constancia de ellas (XXXIII, XXXVII), o bien



Éditions Gérard Lebovici, Paris, 185

a su precipitación por expresar sus sentimientos (XI). Para Gustavo, la declaración de amor eterno a que tienden las mujeres es, indefectiblemente, una declaración de circunstancialidad. La paradoja que

se establece en el amor oscila entre lo azaroso o casual de su nacimiento y el innegable "voluntarismo" que les exige a los amantes evitar que el sentimiento inicial se extinga.

Pero Gustavo, como tantos otros seductores frustrados, acabará por ceder ante los designios de la realidad. En el último capítulo, la aparición de la mujer ideal implica el reconocimiento en el "otro" femenino. La ambientación en una sala de cine, uno de los lugares preferidos por los narradores de vanguardia —recordemos al Francisco Ayala de "Polar estrella"—, no tiene aquí nada de arbitraria. El Incongruente, sin saberlo, representa una ficción en la película que se proyecta en la pantalla. Al final, descubre que la mujer que está sentada en la butaca de al lado es la coprotagonista de aquel extraño filme. La boda que cierra la obra es la culminación de la parodia del donjuanismo, a través de la claudicación de la incongruencia del protagonista. Del mismo modo que sucediera con la locura de Alonso de Quijano, Gustavo sólo cobra vida propia al matar al personaje novelesco que hasta entonces había sido.

LA PARODIA EN LAS SITUACIONES

La construcción paródica de *El incongruente* pone en duda la hipotética inorganicidad del texto ramoniano, a pesar del fragmentarismo de su estilo. La presencia de una idea rectora previa niega la ordenación aleatoria de los episodios, a diferencia de la lectura que propondría, por ejemplo, Cortázar en su *Rayuela*. Los fragmentos de que consta la obra no poseen una clara hilazón argumental, por lo que pueden verse como capítulos de un mismo relato, o incluso como cuentecillos autónomos. Sin embargo, la finalidad paródica de Gómez de la Serna no sólo afecta al plan general del libro, sino que galvaniza todos los episodios que en él se inscriben. Al tiempo que los dota de una cierta autonomía humorística, los inserta en el marco global de la narración.

El capítulo IV ("Su tía Mónica") ironiza acerca del relato fantástico de estilo romántico. La anécdota, suerte de leyenda becqueriana, teniendo todos sus ingredientes en nada se asemeja a ella, ya que los elementos de atmósfera gótica —la venganza, el clímax de misterio, el terror que inspira la ultravida o la escatología— se hallan subvertidos en el tono burlesco de este episodio. De la visita de un espectral soldado a la casa de la tía del Incongruente no se puede extraer otro corolario que la dolorida conciencia del absurdo de la existencia. Esta actitud ocasiona otra parodia a costa del Romanticismo, en el episodio (capítulo XXIII) en que la motocicleta del protagonista se obstina en seguir su propio rumbo, sin detenerse, y que nos retrotrae al cuento de Espronceda «La pata de palo».

Especial interés tiene el capítulo IX ("Un baile de máscaras"), que se enmarca en una localización lujosa y operística propia de la comedia galante. Este episodio enlaza con el titulado "En el salón de los figurantes" (capítulo V), cuyo universo alegórico y artificioso se imbrica con la tópica del "mundo al revés" que tan bien supiera desarrollar Gracián en *El Criticón*.
En el capítulo XIII ("Detrás de los decorados del teatro"), Ramón parodia ciertas escenas costumbristas del mundo del teatro, que nos remiten a Mesonero Romanos o al Moratín de *La comedia nueva*. El desenlace del episodio, ubicado en un café provinciano, recoge el eco de las viejas tertulias en que se rememoran tiempos mejores para el teatro ("¡Qué Hamlet aquel! ¡Qué Hamlet!"), mientras que se "saludan" con inusitada vehemencia las modas de un presente ya anacrónico y añejo ("¡Muerte al autor modernista! ¡Muerte!").

A su vez, el capítulo XXX ("A puerta cerrada") reproduce un esquema claramente teatral en una trama de tintes folletinescos —Gustavo es acusado injustamente de violación— que desemboca en un absurdo de reminiscencias kafkianas.
Sobre el relato de corte sentimental se erige el capítulo XXXIV ("El amigo de su padre"), en que Gustavo recibe una copiosa herencia de un desconocido amigo de la familia. Por su parte, el capítulo XXXVII ("Una noche en el 'cabaret'") expone una parodia del relato policiaco, donde el protagonista es confundido con un famoso gángster "casi igual a él". En el XXXVIII ("Cartas de mesa a mesa"), se satiriza la novela epistolar. Este último episodio narra el breve intercambio de mensajes, escritos en las servilletas de un café, entre Gustavo y una dama casada. Esta transacción amorosa, que dura en realidad pocos minutos, se les antoja a sus protagonistas un trasunto de eternidad: "Mi encantador joven: Cuando el amor tiene ya una tradición de constancia como el nuestro la seguridad es mayor", escribe la mujer, a lo que replica El Incongruente: "Mi cada vez más querida señora: Bien dice usted que cuando el amor se muestra asiduo nos da más confianza".
En suma, el esquema del género parodiado, que emula Ramón en su escritura, propende a una *reductio ad absurdum.*

LA PARODIA EN EL LENGUAJE

El lenguaje de *El incongruente*, que tiende al giro inesperado o al escorzo léxico, pone de relieve el humorismo paródico de su autor. A veces, Ramón vulnera los principios racionales que rigen las estructuras lingüísticas o los exagera de tal modo que producen un similar efecto de extrañamiento. Así, el absurdo ramoniano no siempre atenta contra la lógica, sino que, en múltiples ocasiones, surge de la exacerbada racionalidad con que articulamos el mundo real.

La hiperescritura de Ramón traduce su voluntad, perceptible desde *El Rastro,* de penetrar en el alma de las cosas y de animarlas, aun a sabiendas de que éstas pueden acabar siendo más reales que las propias personas. Su estilo, que transita entre los contenidos trascendentes y la desenvoltura del giro coloquial o hasta vulgar, se asocia con la técnica que Soldevila-Durante califica de "metaforismo cinético global" (Soldevila-Durante, 1988: 75). Su humorismo abarca, pues, la ráfaga cómica; la comparación desaforada y de neto cariz surrealista; el pensamiento en frase sinuosa y serpenteante, cuajado de desplazamientos y guiños metafóricos; el retrato impresionista; el tono conversacional y el fluir de la conciencia de los personajes.

Pero la figura que mejor sintetiza la creación lingüística de Ramón es la greguería que, frente a lo cerrado y apodíctico del aforismo, se revela permeable y porosa, buscando antes el acto reflejo de lo inesperado que la reflexión intelectualizada (Camón Aznar, 1972: 245-246). Dado que la greguería, además de constituir un género literario propio, suele incorporarse en obras de mayor extensión o envergadura, no es de extrañar que dos episodios de *El incongruente* estén protagonizados por ella: nos referimos al capítulo II («Batiburrillo de incongruencias») y al capítulo XXIV («Psicología de la moto»).

En el capítulo II de *El incongruente* hay greguerías de distinta clase: la basada en el símil o en la comparación hipotética ("'Me voy a la playa de la luna', y me paseé por la calle como el que se pasea por las playas" o "Las gambas son exquisitos microbios de gran tamaño, que se comen los hombres como quien se inocula una enfermedad de capricho"); la que se inspira en la plasticidad de la imagen ultraísta ("En el fondo de los espejos caen heladas terribles"), en la asociación

inconsciente ("Hay vasos de un cristal sulfuroso que llena de burbujas el agua, convirtiéndola en agua mineral de lujo"), en la reflexión aparentemente pueril ("En los libros, las páginas impares —1,5,7— son mejores que las páginas pares"), o en el juego de palabras a partir del cliché o la frase hecha ("No hay nadie que se coma las piñas duras [...] Están duras y maduras como los membrillos, tan duros en la hora verde como en la madura").

Las greguerías del capítulo XXIV, como un devocionario "a lo profano", desglosan los diferentes nombres con que se podría conocer la motocicleta, en una estructura que parece parodiar la tradición de los nombres de Cristo: *"Esa pistola que se ha escapado con cargador y todo. / Ese cochecito de niño desbocado. / [...] Ese telegrama hinchado. / Ese galgo de ruedas*".

No menos interesantes resultan las personificaciones ("Las mirillas le guiñaban un ojo, y sentía que le pellizcaban o le daban pequeños mordisquitos en la nariz", cap. III); animalizaciones ("La mesa bufaba [...]; además, les tiraba coces inarticuladas", cap. XXVIII) y cosificaciones ("El marido, impertérrito, se miraba hasta en el techo, como si fuese un motivo del plafón", cap. XXXVIII) que suelen jalonar la prosa ramoniana. Junto a ellas, destaca la comicidad del alambicado neologismo ("crisantemáticos", cap. XXVI) y de los inventivos prefijos ("ultravertebrado", cap. XXIV), que evidencian un placer por la creación léxica que deriva de Quevedo.

CONCLUSIONES

La novelística de Ramón puede considerarse, en más de un sentido, síntesis o *summa* de las líneas maestras que convergen en la "cartografía estética" de la literatura de su tiempo. En su humor, con concesiones al disparate, se condensa el espíritu irreverente e iconoclasta de la Vanguardia histórica, alimentado con pinceladas que brotan de la propia exuberancia de su estilo. La germinación de la sustancia humana, argumental y lingüística que denota su obra no es incompatible con una cierta perspectiva moral que entiende el humorismo como el último reducto de libertad en nuestro mundo.

Como señala Umbral, Ramón "quiso meter incongruencia en la vida y en la literatura, no por hacerse notar ni porque no sirviera para otra cosa, sino porque el orden establecido se le hacía invisible o se le hacía de hierro, alternativamente, como a Rimbaud o a Dylan Thomas, y entonces tenía que crearse su propio orden, que nacía del juego" (1978: 177). Esta libertad de juego, que Schiller ya consideraba inherente a toda proyección artística, se relaciona con su afición por la parodia. Ramón, al tiempo que hace posible el dislocamiento de los géneros literarios y de las convenciones estéticas y formales, elabora un nuevo código que condice con el distanciamiento emotivo, con la risa voraz y con la riqueza expresiva.

En suma, según revela la estructura paródica de *El incongruente*, su autor propendió no tanto a la burla grotesca o a un "absurdo" de finalidad meramente cómica cuanto a la expresión de un universo disociado, circense e ilusorio que no era únicamente la higiene del mundo real, sino su profilaxis.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA, F. (1929), "Polar Estrella", en *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 105-114.

BERGAMÍN, J. (1923), *El cohete y la estrella*, Madrid, Cátedra, 1981.

CAMÓN AZNAR, J., *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

GARCÍA-NIETO ONRUBIA, M. L., "La concepción del humor en Ramón Gómez de la Serna", *Studia Philologica Salmanticensia*, núm. 3, 1979, pp.107-119.

GÓMEZ DE LA SERNA, G., *Ramón (obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963.

GÓMEZ DE LA SERNA, G., *Entrerramones y otros ensayos*, Madrid, Editora Nacional, 1969.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931), *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1965.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1948), *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 1974, 2 vols.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1922), *El incongruente*, Madrid, Orbis, 1982.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *París*, Valencia, Pre-Textos, 1986.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1923), *Senos*, Madrid, Libertarias / Prodhufi, 1992.

GONZÁLEZ-GERTH, M., *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna and his "novelas" de la nebulosa,* London, Tamesis, 1986.

GRACIÁN, B. (1657), *El Criticón,* Madrid, Espasa-Calpe, 1971, 3 vols.

ILIE, P., *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

LÓPEZ MOLINA, L., "Le donjuanisme et les littératures d'avant-garde: un exemple espagnol", en VVAA, *Don Juan. Les Actes du Colloque de Treyvaux,* Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1982, pp. 83-93.

MARAÑÓN, G. (1940), *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967 (11ª).

NORA, E. DE, *La novela española contemporánea (1927-1939),* Madrid, Gredos, 1973 (2ª), vol. III.

ORTEGA Y GASSET, J. (1925), *Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969 (2ª).

REY BRIONES, A. DEL., *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992.

REY BRIONES, A. DEL, "Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna", en J. PÉREZ BAZO (ed.)., *La Vanguardia en España*, París, C.R.I.C & OPHRYS, 1998, pp.239-252.

SÁNCHEZ GRANJEL, L., *Retrato de Ramón,* Madrid, Guadarrama, 1963.

SOLDEVILA-DURANTE, I., "El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)", *Revista de Occidente*, núm. 80, 1988, pp. 70-81.

UMBRAL, F., *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

YNDURÁIN, F., "Sobre el arte de Ramón", en *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 192-201.

UNA PÁGINA EN LA VIDA DE RAMÓN: *LA MUJER DE ÁMBAR* (1927)

Estudio aparecido en el libro *Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Ángel Martínez Blasco, editorial Reichenbergen, Kassel, 1994

ÁNGEL MARTÍNEZ BLASCO
amarbla@terra.es

Pocos autores se traslucen con tanta claridad en su obra como el impar Ramón, el que todo lo hizo literatura. Todas sus obras, o casi todas, son páginas vividas y autobiográficas de su propia existencia humana. Si no contásemos con ese monumento confesional como pocos que es *Automoribundia* podríamos reconstruirlo en buena parte leyendo y auscultando su obra, especialmente la novelística. Todas sus buenas novelas constituyen retazos auténticos de su vida, y aún en las más disparatadas e irreales es el propio Ramón con su vida a cuestas el que pasea por sus páginas. Desde la confesional *La viuda blanca y negra* (1917) hasta la última, *Piso bajo* (1961) toda su obra novelística es un refrendo de su itinerario vital, con sus ensueños, sus deseos, sus afanes, sus pasiones y sus temores. El amor, la vida y la muerte, eterna trilogía sobre la que llenó páginas y páginas como un torrente, buscando las múltiples facetas entre dolores y sonrisas a esos grandes y eternos temas. Ya al final apareció Dios como su última gran preocupación de la que había estado ausente durante la mayor parte de su vida.

Una página de ella, de esa polifacética vida, es *La mujer de ámbar*, la novela de Nápoles, fijación geográfica inevitable de su obra, como lo fueron otras muchas: la Segovia del acueducto; *La Quinta de Palmira* de Portugal, el inevitable Madrid de varias de sus mejores novelas, incluso el Hollywood soñado e imaginado de *Cinelandia*.

La mujer de ámbar es la novela de Nápoles, la novela de la ciudad en sí, en la que está incrustada la anécdota de su autor, llena como todas de abundantes notas autobiográficas.

En Nápoles se refugió Ramón huyendo de "El Ventanal" de Lisboa, aquella casa construida a medias de sueños y realidades imposibles, y que se vino abajo porque en el fondo los sueños y las esperanzas no son suficientes para levantar el pequeño paraíso de un escritor siempre ahogado por la imperiosidad de cada día, siempre luchando con el revés de las cosas. Sueño imposible al que contribuyó un azar de la lotería, que había contribuido más que a su construcción a hacer más difícil su viabilidad. Huido de la Portugal donde había escrito, como siempre, admirables páginas autobiográficas, se fue como huyendo hacia el Nápoles que ya había conocido fugazmente, como esperanzando de esa huida la salvación de su angustia que sólo producen los grandes desengaños y derrotas.

Un año estuvo en Nápoles lleno de fiebre y de nostalgias. Allí escribe *El torero Caracho* cuyo personaje último es el pueblo de Madrid. Y a la vuelta, ya instalado en su torreón, hace recuento de su año de estancia en Nápoles y publica en 1927 *La mujer de ámbar*, otra novela cuyo personaje definitivo es la propia Nápoles y por la que desfilan sus eternos problemas, el amor el primero de ellos. Y entre sus páginas jirones de su alma a través de la contrafigura del personaje Lorenzo.

Lorenzo había ido a Nápoles buscando la alegría, dice al principio de la novela. Y así debió ser. Había ido, dice:

> Buscando el refugio bondadoso y último para su pereza de vivir y se había encontrado con una soledad intemperante, descompuesta... Había ido allí buscando

> otros objetos, queriendo desimpresionarse del amor...

Como siempre, Ramón huía del amor buscando otro amor. Era el eterno insatisfecho y obseso, no muy lejos de alguna insuficiencia endocrina. Creemos que había en ello algo patológico, porque en su obra es continua su eterna huida del amor físico al que por otro lado no puede rehuir, y como veremos más adelante, en las confesiones de Lorenzo, todo indica que el personaje lo que intenta es autoconvencerse de sus falsas, negativas y permanentes huidas.

Pero antes de seguir conviene que dejemos constancia del ambiente napolitano y de su perfecta captación de la vida ciudadana, uno de los mayores méritos del Ramón escritor.
Nápoles queda reflejado con una profundidad insospechada, llena de ese olor y color característico de la ciudad italiana, en una impresión atinada y clarividente cuando describe con sagaz palabra la vida de los barrios humildes napolitanos, llenos de suciedad, ropas tendidas, sol y busconas vendedoras indiferenciadas de placeres.
Esta descripción de los ambientes novelescos es uno de los más grandes aciertos de Ramón, según ya se perfiló en aquella primera novelita *El Ruso*, publicada en 1913, recordando sus estancias en el París de la preguerra.

Lorenzo, el doble de Ramón, no lo olvidemos, que había llegado huyendo de un amor, se encontró con una "soledad intemperante", lo que le obligó a la búsqueda de otro amor, el eterno amor imposible. Y toda su fuerza de gran inquisidor de la vida y la turgencia entre blanco y negro-, renace de nuevo en esta novela napolitana. La eterna obsesión de Ramón por la musa de carne y hueso envuelta en lutos que se inicia en las primeras páginas de sus años mozos, entrevista por el ágil dibujo de Julio Antonio, su colaborador, vuelve de nuevo como un ritornello obsesionante en estas páginas de su estancia napolitana. Y cuando el azar le ofrece una doble oportunidad, siempre retorna a elegir la más enlutada de sus heroína, y aunque a veces duda, siempre su lamento último es por haber perdido la "enlutada" que había visto en el último tranvía. Y la idea de esa pérdida le hace escribir a una imaginaria lista de correos, a la búsqueda de recuperar su indecisión, aquella "enlutada" sólo entrevista en el tranvía 25, en la "Piazza del Dante".

Y entonces recordaba Lorenzo que muchas de aquellas nubes que vio en su Palencia infantil eran oriundas del Vesubio que ahora tenía frente a sí.
Lorenzo había ido en busca del Nápoles superficial para turistas de guías de viaje, pero no tardó en darse cuenta de que aquello tenía profundidad suficiente para sujetar su vida a la ciudad, y llegó a esta conclusión:

> Como no saque el interés de vivir aquí de los instintos que cimentan la ciudad, no me va a servir Nápoles para reponer mi espíritu, para salvar mi apatía.

Y así llegó el alma de Nápoles, ya que el gran protagonista de la novela es la propia ciudad, en la que se inscriben sus andanzas y sus desasosiegos, los mismos de los que van huyendo de la gran quema de "El Ventanal" portugués.
Pero he aquí que aquella carta dirigida a la fugaz enlutada del tranvía tuvo varias e inesperadas respuestas, en sendas cartas con cenefa negra. Y vuelve a su eterna indecisión y por fin se decide por la más enlutada, la de la cenefa negra más ancha.
Y en ella descubrió la mujer morena de piel ambarina en la que él esperaba estuviese condensada el alma eterna de Nápoles, y pensó

dar un giro a su vida airada, mientras pensaba en su próxima cita en el jardín:

> Lorenzo volvió al jardín con aire más pacífico y buscando algo que fuese posible pasando por el noviazgo y llegando en último término al matrimonio.
> Quería salir de aquella vida de incertidumbre y menoscabo, anclándose en la vida con ancla pesada que se enredase en el fondo del mar para no volverse a soltar.

No debieron ser muy distintos los deseos de Ramón por estos años, ya saturada su impaciencia de juventud. Seguramente estos afanes que Ramón pone en boca de Lorenzo eran sus propios afanes. Escrita en 1927, poco después se produciría el desgarro final de sus relaciones con Colombine, trágico final con ribetes de gran drama.
Por fin Lorenzo encuentra en el jardín la bella muchacha en la que espera hallar la quintaesencia de Nápoles. Se llama Lucía, y es morena de piel de ámbar. Naturalmente, se enamoran. Pero un día Lucía le dice que su amor es imposible, porque él es español, y en su familia había un odio ancestral a los españoles porque un antepasado suyo fue ajusticiado en la época del Nápoles español. A pesar de esta confesión tan inesperada, Lorenzo acentuaba su enamoramiento:

> Todo el hueco de luz de la ventana del mundo lo llegó a ocupar Lucía para Lorenzo.

escribe Ramón.
Seguramente algo de eso buscaba Ramón por esos años para asentar su eterno deambular y desasosiego. Subsconscientemente parece darnos en sus escritos la imagen de sus deseos más íntimos a través del personaje de Lorenzo. No sólo había huido del Portugal añorado siempre, sino del Madrid de tantas ataduras que por entonces le ahogaban, intentando superar antiguos compromisos, superados en esa edad en crisis de soledad. Quería hacer borrón y cuenta nueva del pasado, rehabilitar su futuro, que unos años después iba a encontrar en su primera visita a Buenos Aires. Por estos años algo llamaba a Ramón para abandonar su pasado inmediato y hallar una vida nueva:

> Y en lo más enmarañado de Nápoles, Lorenzo sentía la ráfaga fuerte de la maternidad.

Escribe Ramón, y poco después se pregunta por boca de Lorenzo:

> - Después de todo, ¿qué mejor cosa podía hacer con su vida que darle un rumbo seguro?

Años de crisis e insatisfacciones éstos en los que Ramón nos da tantas confesiones propias. Todo lo veía ya como un ajuste hacia el futuro como deseable y aun inevitable, porque como reflexionaba:

> Después de todo, toda mujer tiene un sabor parecido y con alguna hay que caer.

dando a su futuro un aire fatalista, que aunque se resistía a una continuación del pasado, representaba una abnegación inevitable hacia el miedo a la soledad que alguna vez, como la llamada de la muerte, aparece a una cierta edad en la vida de todo hombre, siempre por otro lado animado de una incierta esperanza:

> Dios estará muy presente en esta vida y eso encauzará mejor los grandes miedos, las aprensiones secretas, esa sospecha de que la base de un pulmón no está bien.

Que la estancia de Lorenzo en Nápoles y su amor por Lucía tenía, o presentía tener, un afán salvador, como recuperador de su alma, no había duda al menos de que él lo deseaba. Así se lo sermoneaba a su corazón al escribirlo, seguramente de modo inconsciente, con esa fiebre que presentía en su doble personaje del novelista Castilla de su gran obra *El Novelista*. Por eso insistía en dar un giro a su vida, a su propia autobiografía para pasar por ese trance purificador que él pensaba dar a su unión con la napolitana de color de ámbar, aunque fuese necesario, como escribió, el tener que "amoldarse a la mayor hipocresía de la vida. Suicidarse en la piedad de la religión".

Él quería a toda costa conseguir esa liberación por la que había huido para echar raíces en aquella ciudad hecha de puro tránsito turístico. Y así vuelve a confesarnos:

> Una mujer como ésta es capaz de salvar una existencia y reintegrar un alma.

De su afanoso vivir de enamorado permanente concluye con una sentencia que bien pudiera ser su justificación vital:

> Toda la aventura de la vida –pensaba Lorenzo- es una sola mujer, hágase lo que se quiera y ámense las que se amen.

Dos capítulos más adelante, cuando ya Lorenzo ha decidido dar el paso definitivo de la presentación de Lucía, vuelven de nuevo las largas conversaciones confesionales del doble de Ramón. Vuelve de nuevo a su eterno tema del pasado y aflora en él la razón del por qué de su venida a la sorprendente Nápoles. Así, le confiesa a Lucía:

> Sólo comprendo que vengan a Nápoles los que tengan que curarse de un gran dolor, los que traigan bastante dolor en su corazón.

Lorenzo fue llevado a una casa de prostitución por el hermano de Lucía. Allí conoce a Nazarena, la amante del hermano de Lucía. Y aquella mujer atrae con rara fuerza a Lorenzo. Un día decide visitarla. Nazarena le ofrece sin dificultad su amor. Pero Lorenzo un poco inseguro por el amor a Lucía piensa en Nazarena. Y el día de la Virgen de Agosto la sacó de paseo, "llevando al sol a aquella mujer de sombra que ya tenía carnación plateada". En el paseo Nazarena le confiesa que Lucía había tenido un niño. Sin embargo Lorenzo era cada vez más,

> Náufrago de aquella mujer, pensaba en sus rocas blancas con blandura de alga y encantos de sirena ya que las sirenas sólo se pueden encontrar en los mares de la prostitución.

Torturado Lorenzo por la confesión de Nazarena, realiza una investigación, y un tabernero vecino de Lucía le vuelve a confirmar la noticia. Y Lucía le cuenta que esa niña fue producto de un amor imposible entre una hermana suya, ya prostituida, por un español, y es entonces cuando Lorenzo se lanza en busca de esa hermana, Luisa Smili, y la encuentra. Y hacen el amor. Pero Lorenzo retorna a Lucía y llega un día la hora de la boda, y cuando ya estaba Lucía ataviada se acercó al balcón y se precipitó al abismo. Se había suicidado. Y Lorenzo "flojo, como si se le hubiese escapado la sangre hacia las alcantarillas de la muerte" salió con sigilo del hospital temeroso de aquella familia, con idéntico sigilo y precipitación con los que había huido Ramón a Nápoles "sin decir adiós a la portera, enviando la llave a la dueña de la casa para que se quede con todo" según nos cuenta en *Automoribundia*.

RAMÓN EN *LA ESFERA*

(Estudio aparecido en el Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo LXXIII, octubre-diciembre 1997)

LUIS LÓPEZ MOLINA
Universidad de Ginebra
lopez-molina@ctv.es

1

La obra literaria de Ramón Gómez de la Serna desanima, por inabarcable, a quien se adentra en ella. En todo caso, reclama un lector tenaz. Por si fuese poco el centenar de libros que se van sucediendo entre 1904 y 1962, hay que sumar a ellos las colaboraciones innumerables diseminadas por periódicos y revistas de Europa y América. Incluso las *Obras Completas* en curso de publicación desde 1996 –empresa ambiciosa y bien planeada- ha renunciado a darles cabida, lo que es comprensible, e incluso prudente, dado que la tarea de localizar, inventariar, clasificar y analizar esas colaboraciones está aún casi del todo por hacer. En dos trabajos bastante separados en el tiempo[1], he procurado contribuir un poco al desbroce de este terreno. Intento ahora dar otro paso en la misma dirección.

La esfera, una de las revistas de literatura y arte más destacadas en el primer tercio del siglo XX, se puede considerar longeva, puesto que se publica entre 1914 y 1931, alcanzando un total de 889 números. En ella, los textos de Ramón aparecen a partir del mes de octubre de 1921, tardíamente respecto de los de su compañera Carmen de Burgos, colaboradora desde el principio, y se prolongan hasta 1930. Su número se eleva hasta ochenta y siete, lo que es considerable: dos en 1921, siete en 1922, catorce en 1923, nueve en 1924, siete en 1925, cuatro en 1926, cinco en 1927, trece en 1928, catorce en 1929 y doce en 1930. La mayor concentración, casi la mitad, corresponde al trienio 1928-1930. Todos van ilustrados unas veces por dibujos de artistas amigos, a menudo los mismos que fueron autores de portadas para sus libros.

2

Doy a conocer y comento muy brevemente las colaboraciones de ramón en *La esfera*. De las ochenta y siete, prescindo de dos que son mero anuncio y anticipo de sendos libros de aparición simultánea[2]. De las ochenta y cinco restantes, dieciocho están dedicadas a **ciudades**, Madrid casi siempre, pero también Segovia, París y Nápoles, vinculadas las tres a la vida del autor. Once son comentarios de **actualidad**, y probablemente se deben más a presión de la revista que al interés personal del escritor[3]. Veintisiete ejemplifican un tipo de **relatos**, hasta ahora desatendidos por la crítica, con una extensión media de tres a cuatro páginas pero aun así subdivididos en dos, tres o cuatro partes. Veintinueve, por último, el grupo más numeroso, se inscriben en el conjunto amplio de los libros misceláneos iniciadores de nuevos géneros para los que la crítica viene reservando el término de **ramonismo**. Para cada texto, como anuncio

---

1 "Relatos ramonianos en la *Revista de Occidente*". En: Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar. Madrid, Gredos, 1987, t. IV, págs. 253-265. "Gómez de la Serna en *La Gaceta Literaria*" (en prensa).

2 *El caballero del hongo gris*. París-Madrid-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, s.a. [1928]. *Efigies*. Madrid, Ediciones Oriente, 1929.

3 Ramón no escribía sobre la actualidad, a la manera periodística. Una excepción: *La novela del año*, en *Cruz y Raya*, nº 33, dic. 1935, págs. [47] 3-[529] 59.

arriba, hago: 1) un resumen brevísimo; 2) un esbozo de comentario limitándome a señalar la trabazón de unos motivos con otros y a situarlos respecto del conjunto de la obra ramoniana[4]. Ordeno los textos cronológicamente dentro de cada grupo.

2.1 CIUDADES

> "Ayer y hoy" (IX, 444, 8-VII-1922, s.p.). Lamenta que, en las calles de Madrid, se esté renunciando al entarugado de madera ("la grata madera, más cercana al hombre que la piedra"), que se conserva en París, para adoptar el empedrado, más frío y más antiguo, puesto que se usó en las calzadas egipcias y romanas.

Hay un elogio de las carpinterías y de la madera en el cap. primero de *El rastro*. Como los costumbristas –su madrileñismo es en parte un neo-costumbrismo-, Ramón es reticente para las novedades y nostálgico de lo que el tiempo va dejando atrás.

> "Segovia la abandonada" (IX, 449, 12-VIII-1922, s.p.). Lamenta el abandono en que se tiene a Segovia, siendo la "atrilera, el facistol para el gran libro de la Historia de España, abierto en la primera hoja de su renacimiento y en la hora de su unidad". Más que San Sebastián, tendría que ser centro de veraneo, por ser "el único sitio en que reaparece en pleno verano el invierno".

Segovia es escenario de *El secreto del acueducto*, novela en la que el monumento romano alcanza protagonismo. También una "novela superhistórica", *La Beltraneja*, se ambienta en Segovia.

> "Otra reforma de la Puerta del Sol" (IX, 455, 23-IX-1922, s.p.). Todo el mundo ha mirado y mira la Puerta del Sol con ojos reformadores. Él, sin embargo, piensa que hay que dejarla como está, mantener intacto su carácter peculiar.

Ramón fue paseante asiduo, así como cronista minucioso y devoto, de la Puerta del Sol. Véase *Toda la historia de la Puerta del Sol*.

> "La antesala del ministro" (X, 498, 21-VII-1923, s.p.). Quevedo habló de las antesalas de los ministros de su tiempo y él hace lo propio. Desfilan varios personajes 'un poeta, un vividor, un religioso' en busca de prebendas. Hasta que, como por escotillón, el ministro desaparece rumbo a su casa.

Pequeño "cuadro" que hace pensar en Larra, del que Ramón fue devoto y su amante Carmen de Burgos biógrafa. Véase *Ágape organizado por "Prometeo" en honor de Fígaro*, publicado en el nº 5 de esta revista.

> "Cafés cantantes" (XI, 528, 16-II-1924, s.p.). En Madrid, los cafés cantantes (más bien cosa andaluza) resultan desvaídos, han perdido su color. Evoca su atmósfera: tocaores y cantaores, desgarro, taconeo, estabilidad de las camareras en contraste con el perpetuo estar de paso de las artistas.

Constatamos aquí la misma actitud conservadora que en "Ayer y hoy" o en "Otra reforma de la Puerta del Sol".

> "Tertulianos" (XI, 538, 26-IV-1925, s.p.). En España quedan dos libertades por abolir: las tertulias y los brindis. Las primeras han

---

4 V. Luis López Molina: "Ramón Gómez de la Serna o el autobiografismo totalizador", en: *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne, Imprimerie de la Cité, 1991, págs. 95-105.

ganado vitalidad: acude a ellas más gente que nunca, deseosa de saber de palabra lo que nadie se atreve a escribir; se vuelve al rumor como fuente de información; se recupera el ambiente de las viejas botillerías. Evoca al Baroja hombre de tertulia.

A una tertulia, la suya de Pombo, dedicó Ramón dos gruesos libros. También fue autor de una semblanza de Baroja. En este texto, aunque tibiamente, renuncia al apoliticismo y expresa su malestar por el recorte de las libertades bajo el gobierno de Primo de Rivera.

"Los merenderos" (XI, 545, 14-VI-1924, s.p.). Los de las afueras de Madrid. Los ve como reductos de felicidad. Impregnados de sol, con mucho de nupciales ("sus manteles visten epitalámicamente las mesas"), comida y bebida adquieren en ellos un sabor inimitable. Puentes entre lo rural y lo urbano, permiten gozar del campo sin que se demore la recuperación de la ciudad.

Para mí, el más bello de los textos madrileñistas en *La esfera*. Revela la condición urbana de Ramón, quien, en su aprecio del campo, no va más allá de la inmersión pasajera. "El campo le sienta bien al campo" dice una greguería.

"Buñuelos y churros" (XI, 565, 1-XI-1924, s.p.). Buñuelos y churros son verdaderos inventos, por ser "algo que no estaba en el camino fácil de las cosas naturales". Los buñoleros casi han desaparecido pero no las churreras (las que venden churros, no las que los hacen).

Siempre la idea de que el arte ha de superar a la naturaleza, dilatar la creación. Aquí, claro, la expresa humorísticamente. Los churros le inspiran greguerías: corbatas a medio hacer, falsas anguilas fritas, gusanos de creación rápida, etc.

"Sonrisas de la piedra" (XII, 624, 19-XII-1925, s.p.). Las de las cariátides, en los edificios de París. Localizar las cariátides sonrientes les ha dado sentido a sus paseos por la ciudad. Las sonrisas –a veces resultado de pedradas de chicos o de metralla de las guerras- reconfortan al paseante y hasta lo disuaden de la tentación de suicidarse.

A París dedicaría una serie de artículos en *El Sol*, entre enero y junio de 1930. Nigel Dennis los ha reunido en un libro: *París*. Véase un texto de *Variaciones* (1922): "Las sufridas cariátides".

"El Botánico y los botánicos" (XII, 625, 26-XII-1925, s.p.). Evoca el "otoñecer" en el Jardín Botánico madrileño: caída de las hojas, quemadas luego en grandes montones; parejas que pasean. En otoño, reviven, como festejando su aniversario, las estatuas de botánicos famosos.

Conciencia del paso del tiempo. La visión del Botánico coincide con la del Rastro, en el libro sobre éste. Ambos, recintos de felicidad de donde cuesta trabajo salir para reincorporarse a la ciudad convencional. "Da pena salir del Botánico (...) Nos amarga tenernos que encarar de nuevo con los cajones tristes de los tranvías y con las construcciones rectilíneas".

"El rapista de Madrid" (XIII, 634, 27-II-1927, 21). En España, los barberos o rapabarbas han estado siempre unidos a las libertades (los liberales se desahogaban en las barberías). Su pintoresquismo subsiste en los "rapistas" de las afueras. Estos "tienen una conversación más callejera que los barberos de piso", informan de todo, tienen entre su instrumental una nuez "que los desdentados mantienen en la boca mientras les rapan".

De nuevo, la nostalgia de lo queda atrás en el tiempo. En 1934, Ramón publicará *Peluquería feliz*, un relato más extenso, y de final trágico, pero donde la peluquería, esta vez "de piso", es reducto de felicidad.

> "La Euritmia y la Admiración" (XIII, 668, 23-X-1926, 35). Dos estatuas en la fachada del Museo del Prado. Con ella, Ramón dice practicar a veces la idolatría, "ventaja del ser humano". Para la Euritmia, pondera el esfuerzo del escultor hasta plasmarla como una mujer "que prende una en otra dos antorchas iguales, como si prohijase dos llamas de inspiración gemelas".

Ramón fue asiduo visitante del museo (sobre dos visitas extravagantes a éste véase el capítulo XLV de *Automoribundia*) y cronista de todo el Paseo del Prado: *El Prado*, epílogo a *Fígaro* de Carmen de Burgos, de 1919.

> "Viaje a París en una vitrina" (XIV, 704, 2-VII-1927, 32-33). Una veintena de greguerías, o casi greguerías, inspiradas por un recorrido parisino al hilo de las vitrinas o escaparates.

Además de las greguerías autónomas y de las intertextuales[5], Ramón intercala "racimos" de ellas en sus libros, sobre todo los misceláneos. Otras veces, como en este caso, cumple con un compromiso periodístico reuniendo unas cuantas.

> "Los lunes de Nápoles" (XIV, 724, 19-XI-1927), 36-37). Los lunes, las casas de Nápoles "se asentaban a lo largo de las calles en actitud más penitencial" y las ropas colgadas resultaban más tristes. Se hace un esfuerzo "por subirse a los hombros el baúl de la semana". Pero lo que más postra al lunes es ser el día dedicado a las ánimas. Se comprende entonces la "sombridez" de Ribera, el Españoleto.

Para la estancia de Ramón en Nápoles véase el capítulo LXV de *Automoribundia*. En Nápoles ambienta *La mujer de ámbar* y escribe otra novela extensa: *El torero Caracho*. Este texto revela también su obsesión por la muerte.

> "Reyes de barrio" (XIV, 727, 10-XII-1927, 34). Se trata de unos reyes especiales, los de los anuncios: rey de la zapatería, de los jamones, etc. Son "reyes de una modesta gracia castiza, y sus dalmáticas están hechas con las colchas de las destrozonas"[6]. A los otros reyes debería presidirlos el rey del bacalao, que "tiene su casa colgada de tapices en relieve en que se entretejen distintos bacalaos".

Los "tapices hechos con bacalaos", invento de un tendero madrileño de ultramarinos, perduraron en la memoria de Ramón. Véase el capítulo "El rey del bacalao" en *Nostalgias de Madrid*, 1966.

> "El palacete de la Moncloa" (XV, 746, 21-IV-1928, 11-12). Comenta la restauración de que, por iniciativa de Cambó, estaba siendo objeto este edificio. Entrevera su historia –construcción bajo Felipe IV, paso a la casa ducal de Alba, recuperación por la Corona-

---

5 V. Luis López Molina: "Un recurso ramoniano: la greguería intertextual", en: *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid, CSIC, 1986, vol.II, págs. 711-718. Reimpreso *en La moderna crítica literaria hispánica* (ed. Miguel Ángel Garrido Gallardón. Madrid, Mapfre, 1996, págs. 227-234.

6 "En el carnaval callejero, máscara vestida de mujer, con ropas astrosas, sucias, grotescas, etc." (Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 21ª ed., s/v destrozón).

y evoca la presencia en él de Goya y la duquesa de Alba.

Aflora aquí un recuerdo infantil: "Yo de niño he pasado algunos días veraniegos hospedado en aquel caserón bogante". Es que Canalejas invitaba allí a sus colaboradores políticos y entre ellos debió de estar el padre de Ramón con su familia.

"La plaza de Oriente encadenada" (XV, 777, 24-XI-1928, 43). La han encadenado, como si fuesen a robarla o ella fuese a escaparse. Las cadenas han reemplazado a la verja que había. El viejo guarda, consternado, conserva sus llaves como único consuelo. Ahora, en plena noche, uno puede sentarse en la Plaza de Oriente, sueño de quienes, como él, jugaron en ella de niños.

La Plaza de Oriente es uno de los lugares emblemáticos del Madrid de Ramón, que la recordará siempre. Véase, por ejemplo, el capítulo IX de *Las tres gracias*, 1949.

"La puerta de Oñate" (XVI, 786, 26-I-1929, 34-35). Comenta el emplazamiento reciente, en la casa de Velázquez, de la portada del palacio de la condesa de Oñate, ante la cual asesinaron al conde de Villamediana. La nueva puerta dará clarividencia a los intelectuales franceses alojados en el edificio.

Ramón da de nuevo cabida a sus sentimientos personales elogiando a Canalejas, quien instaló un círculo democrático en el palacio de Oñate.

2.2 ACTUALIDAD

"El cante jondo y los gitanos" (IX, 445, 15-VII-1922, s.p.). Evoca la fiesta del cante jondo celebrada poco antes en Granada y en la que participó. En ella, detrás de cada cantaor, "el grupo de los gitanos era el coro mudo que escuchaba y lloraba cada copla". Destaca el baile de la boda, con su mezcla insuperable de alegría y tristeza.

El interés de Ramón por el flamenco es comparable al que sintió por el jazz. Sobre la fiesta del cante jondo y sobre el jazz, véase el capítulo LV de *Automoribundia*. Sobre el segundo, el capítulo "Jazzbandismo", en *Ismos*, de 1931.

"La alegoría del verano" (IX, 451, 26-VIII-1922, s.p.). Las alegorías del tiempo recuerdan en síntesis lo propio de cada estación del año. En las del verano, los dibujantes caen siempre en los mismos tópicos: fertilidad, amor. Sin embargo, hay otras cosas, no menos características, que escapan a su atención.

Una vez más, reivindica la innovación en el arte. Se es "viable" (no anquilosado, abierto al futuro) en la medida en que se es innovador. Ramón aprovecha cualquier pretexto para proclamarlo, directa o indirectamente.

"La gran evocación" (IX, 461, 4-XI-1922, s.p.). En estos días, primeros de noviembre, se siente una tristeza profunda, aqueja una "gripe de la muerte". Reproduce algunos epitafios. "Las gentes del pueblo prorrumpen en una especie de cante jondo para los camposantos" (transcribe la letra de una canción).

Tema de la muerte, obsesivo en Ramón. Aparece en muchas greguerías, de talante senequista, y le inspira una de sus obras mayores: *Los muertos y las muertas*.

"Calderón, el autor de moda" (X, 474, 3-II-1923, s.p.). Comenta que Calderón esté en boga al principio de la temporada 1922-1923. Elogia su estilo, en contraste con la "conformidad bajuna de la frase en nuestros

días". Sólo Rubén Darío prolonga su grandeza. Y concluye: "mi tesis es que corresponden con los geniales e innovadores del pasado los geniales e innovadores de hoy, no las Academias que les dicen misas, ni los que simulan respeto roñoso, senil o escrofuloso".

En Ramón –biógrafo de Lope, Quevedo y Velázquez- hay mucho de barroco. Este texto, en el que no falta el dardo antiacadémico, no es el único breve dedicado a un poeta del siglo XVII. Véase también el prólogo a *Sus mejores versos*, una pequeña antología de Góngora publicada en 1929.

"El muerto de actualidad. Don Nicomedes Pastor Díaz" (X, 505, 8-IX-1923, s.p.). Comenta el traslado reciente a Galicia de sus restos. Y se pregunta si hay derecho a llevarse los muertos ilustres, quitándole a la capital su derecho a reunirlos. Añade una breve semblanza de este escritor y político gallego.

Ramón –hijo y entusiasta de Madrid, visitante asiduo y admirador de París- revela sin pudor un talante centralista.

"Los ruidosos tambores" (X, 520, 22-XII-1923, s.p.). Por Navidad, los niños españoles, "niños con pocos aguinaldos y con poco que zampar", se resarcen haciendo ruido con sus tambores y reaccionan así contra lo frío y hostil de esas fechas. Pero, como son inconstantes, sus tambores acaban rotos, en busca de "estercoleros desengañados".

Otra vez, la conciencia del paso del tiempo y de su poder aniquilador. A mucha mayor escala, Ramón proyecta esta visión, a su manera ascética, de la realidad en *El rastro*.

"Los cien años de un periódico" (XI, 542, 24-V-1924, s.p.). *El Journal des Débats* francés. Informa sobre un libro dedicado a este siglo de vida y comenta un cuadro que representa la redacción de dicho periódico. Evoca luego los viejos periódicos españoles (*Gaceta de Madrid, Diario de Barcelona*), en cuyas redacciones llegaba a formarse una pátina inspiradora de inteligencia.

Texto híbrido: de información cultural primero y costumbrista después. Sin olvidar, desde luego, la experiencia personal de Ramón, colaborador asiduo en periódico y acostumbrado, desde la muerte de su padre en 1922, a depender económicamente de dichas colaboraciones.

"La asistenta de Tolstoi" (XI. 561, 4-X-1924, s.p.). Tolstoi ha vuelto a la actualidad gracias a una asistenta suya. Esta pobre mujer relató su vida a Tatiana Konsminskaia, cuñada del escritor, la cual la puso por escrito y se la dio a corregir. Resultado: *Mi vida*, una obra en la que se describe el sufrimiento del pueblo ruso, envilecido bajo los zares.

Como en "Tertulianos", Ramón recupera aquí algo de su izquierdismo juvenil, estudiado por Ignacio Soldevila-Durante: "Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (una etapa marxista de Gómez de la Serna)" [7].

"Los poetas en el 'music-hall' " (XII, 596, 6-V-1925), s.p.). En un music-hall parisino, los poetas han empezado a leer sus versos, mezclándose así a los otros números del

---

7 En. *Studies on Ramón Gómez de la Serna* (ed. Nigel Dennis). Dovehouse Editions Canada (*Ottawa Hispanic Studies* 2), 1988, págs. 23-43.

espectáculo. Se plantea la cuestión de si esto es o no justificado. Piensa que sí, pues "hay que encontrar la rutilancia pública de [la] profesión".

Ramón revela aquí otra vez un componente mayor de su ideario artístico: la voluntad de sacar las cosas de quicio, de arrancarlas a sus encuadres establecidos.

"Nuevo florecimiento de los Caños del Peral" (XII, 620, 21-XI-1925, s.p.). Ante el cierre inminente, por una temporada, del Teatro Real (construido en el sitio donde antes estuvo el de los Caños del Peral), al haber agua en sus cimientos, se pregunta si es buena esta medida o si, dada la importancia de dicho teatro en la vida madrileña, no sería mejor mantenerlo abierto pero tomando precauciones: músicos con chaleco salvavidas, botes de salvamento.

A este texto, divertido y ligero de tono, subyace obviamente una crítica de los gestores madrileños.

"Alegoría del carnaval" (XIII, 632, 13-II-1926. 15). Cada año, la alegoría del carnaval revive. Es "como el monumento de la fiesta, su juicio final, su apoteosis"; hace una síntesis total de él, "armoniza lo que tiene de alegre la alegría y lo que tiene de pesaroso". Con todo, acude al corazón una plegaria de que el carnaval sea eterno.

El carnaval –al suspender e invertir ficticiamente lo establecido- se compadece con el afán innovador e iconoclasta de las vanguardias.

2.3 RELATOS

"La mona de imitación" (VIII, 412, 26-XI-1921, s.p.). Un matrimonio rumia su aburrimiento casero: "tenían esa agresión el uno por el otro que da la vida". Inicia ella el juego de repetir todo lo que dice el marido, quien la trata de "mona de imitación" y empieza a enfadarse. La mujer insiste, no acepta "el deseo de armisticio que había en él", y la situación se va haciendo tensa. Al final, estalla el "odio de sexos que hay en el fondo del amor", y el hombre la estrangula: "por fin sus últimas palabras no tendrían eco".

Los episodios criminales abundan en la novelas de Ramón. Una de ellas, *El chalet de las rosas*, se organiza en torno al crimen. Véase José Enrique Serrano Asenjo: *Ramón y el Arte de Matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*[8].

"La paloma del rey" (XII, 581, 21-II-1925, s.p.). Luis, con su niñera, frecuenta la Plaza de la Armería. Persigue a las palomas, que se le escapan siempre. Un día atrapa una pero, arrepentido, la suelta. Cae enfermo, con fiebre alta. En una pesadilla, comparece ante el rey, que lo manda ejecutar por haber matado una paloma suya. Al irse a cumplir la sentencia, se subleva la artillería (no quiere que se mate a un niño) y él escapa. Recuperado, y aleccionado, vuelve al sitio de sus juegos.

¿Recuerdo infantil de Ramón transmutado en relato? En todo caso, parece asimilable a cuentos para niños como *En el bazar más suntuoso del mundo* o *Por los tejados*.

"El auto recién abandonado" (XIV, 723, 12-XI-1927, 12-13). Críspulo, que espera un taxi, ve llegar uno. De él sale una dama "de ceñido traje de momia elegante y vivaz". Lo ocupa y, ya de camino, dialoga con el

---

8 José Enrique Serrano Asenjo: *Ramón y el Arte de Matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna).* Granada, Caja de Ahorros, 1992.

perfume de la mujer, huella de su presencia anterior. Acto seguido, ve en el suelo una hebilla de brillantes: era el pretexto de volverla a ver. En efecto, averigua dónde vive y se presenta para devolvérsela. Ella le dice que no es suya, que no ha perdido ninguna hebilla. Críspulo queda confundido –"ya no tenía derecho a saber el nombre de aquella mujer"-, se despide de cualquier modo y huye.

Falto de objeto inductor, el presunto donjuan "se deshincha". El hecho de que el valor de la hebilla, que suponemos muy grande, no cuente para nadie, nos pone en la pista de la peculiar coherencia ilógica ramoniana.

"El compañero de una noche" (XV, 735, 4-II-1928, 37). En un cine (proyectan una película sobre el oro de América) coinciden dos hombres. El de aspecto menos pobre –"ese tipo que, en vez de contagiarse con la ambición, roba a los ambiciosos"- observa cómo el otro mira ansioso la pantalla. A la salida, van juntos a una chocolatería. Allí, el gancho anota los datos personales del iluso, que se dispone a partir al día siguiente. "Y el pícaro embaucador (...) se fue satisfecho a su casa con la nueva prima en el bolsillo".

Este relato, atípico en el Ramón maduro, puede considerarse social. Así lo confirma el comentario que lo cierra: la prima cobrada por el gancho "era como el último vestigio que queda de cuando se vendían los hombres".

"Las quince hermanas de leche" (XV, 756, 30-VI-1928, 37). A diferencia de otras amas, que desaparecen una vez cumplida su misión, Rosa "era muy cumplida y no dejaba de ir a ver a los que había criado en años anteriores". Marianito, examamantado, se propone convocar a todos sus hermanos de leche. Los localiza y los invita a un banquete. Todos de reúnen en torno a una mesa, que preside Rosa. Lo malo es que las conversaciones suben de tono, los comensales empiezan a pegarse y Rosa se suma al tumulto, hasta que la policía disuelve la "naciente institución".

Cuento humorístico, hermano menor de, por ejemplo, *El vegetariano* o *El hombre de los pies grandes*. La iniciativa de Marianito –"síntoma de la sindicación que palpita en los tiempos que corren"- sale mal parada. ¿Se burla Ramón, conservador esta vez, de las luchas políticas?

"La rosa enorme" (XV, 764, 25-VIII-1928, 20). Lolita vive en un palacio de princesa, sin serlo. Un aya la convence de que, a cambio de su amor, puede pedir cualquier cosa. Pide una rosa que sea grande como un árbol. Pasa tiempo y nadie se la trae. Por fin lo hace un feísimo lord inglés. Lolita pone como condición "que el amor se lo habían de declarar bajo la rosa mayestática", pero, antes de consumarlo, los dos mueren por efecto de las emanaciones. Lolita compra así al precio de la muerte el incumplimiento de su promesa.

Cuento fantástico, con fuerte componente lírico, emparentable con otros de este grupo como "El piano de cola negro" o "El ciervo romántico". Se revela en él el peligro de jugar con lo imaginario, que puede alcanzar "abrumación de tragedia".

"El pez único" (XV, 765, 1-IX-1928, 48). Río de Janeiro. En el gabinete de don Américo y doña Lía, el centro es una pecera en la que el "pez más inverosímil del mundo (...) se paseaba como por un palacio". Viene a cenar don Reinaldo dos Santos. Al ver al pez, se queda asombrado y, en un descuido de los anfitriones, lo atrapa y se lo traga

entero. Don Américo, indignado, lo echa de su casa: "Y don Reinaldo despareció (...) como ladrón inatacable, porque (...) digeriría el objeto robado, lo que no logran hacer con los brillantes los negros que se los tragan".

Otro relato humorístico, cuyo final –fuga, con destino desconocido, de don Reinaldo tras su fechoría inexplicable- recuerda el de *El hijo surrealista*. Río de Janeiro es escenario de un relato mayor: *La niña Alcira*.

"El piano de cola negro" (XV, 772, 20-X-1928, 30-31). Al quedarse huérfana, Nena se compra una casa con una gran habitación donde colocar su piano de cola negro. El piano "recibía en sus misterios el alma escapada de Nena", que, un día, cae de bruces sobre él, muerta. Acuden las amigas y abren el sobre con su última voluntad: yacer de cuerpo presente sobre el piano mientras tocan en él músicas "ni muy tristes ni muy alegres". Así se hace. Mientras toca su viejo profesor, "se ve que el piano de cola era (...) la caja de resonancia que contiene viva la muerte de la dueña hasta que la amita muere".

Primero de los relatos en *La esfera* donde lo no humano, en este caso un objeto, al influir sobre las personas, lo hace hasta el extremo de convertirse en motor de sus vidas o de destruirlas.

"El Conte Biancamano" (XV, 774, 3-XI-1928, 11). Ana tiene la misión de enseñar una isla a los turistas. Su novio acepta que haga este trabajo pero le molesta que entre con ellos en la gruta azul, que "veía como una gran alcoba para enamorados". En la agitación de una fiesta a bordo de un barco, éste zarpa sin que Ana se dé cuenta. El barco es el Conte Biancamano, un nombre de conde de novela, lo que le da al viaje carácter de rapto. Tras dos días en Nueva York, sólo dos para consolar a Ana, se la hace regresar en ese mismo barco. Su novio la espera en el puerto y ambos deciden olvidar lo ocurrido.

Ahora, no es un objeto, sino un nombre, lo que condiciona los sucesos. Se introduce así una "lógica", una relación de causa a efecto peculiar, dentro de la irrealidad.

"La niña mujer" (XVI, 787, 2-II-1929, 34-35). A los nueve años, Irene tiene formas y exuberancia de mujer. En el jardín al que su madre la lleva a jugar, los hombres la miran con deseo, las otras niñas recelan y se apartan de ella. Buscan jardines cada vez más apartados pero la situación se repite. Al final la madre comprende que su hija es la "niña futurista", de belleza original y moderna, que corre hacia un destino que está llamada a protagonizar.

Asimilable a los que, en otro lugar, he llamado "relatos apologéticos o de manifiesto"[9], entendiendo por tales aquellos en los que, con el apoyo de peripecias cualesquiera, se hace declaración o elogio de ideas artísticas o actitudes vitales gratas al autor. En este caso, Irene anuncia la "Eva futura" libre, desprejuiciada, dueña de su destino personal.

"El loro de doña Anita" (XVI, 791, 2-III-1929, 36). Los naturalistas han estudiado mal a los loros. Por eso se sostiene, erróneamente, que pueden vivir cien años. Lo prueba la historia del loro de doña Anita, que no fue tal, sino varios loros consecutivos: en ausencia de la señora, los loros se iban muriendo y las criadas reemplazando por

9 V. Luis López Molina: "Relatos ramonianos...", art. cit., págs. 263-264.

otros a los que enseñaban a decir las mismas cosas que sus antecesores.

Relato de humor ligero pero en el que se revela un rasgo básico de las vanguardias: la no aceptación de lo establecido, el placer de subvertirlo seria o lúdicamente.

"Los dos flacos" (XVI, 797, 9-III-1929, 42). Una pareja de novios, por su delgadez extrema, provoca la curiosidad. Todo el mundo espera con impaciencia que se casen (algunos creen que esperan de Roma "dispensa de flacura"). Aunque el gobernador intenta aplacar a la gente, se produce un tumulto. Los dos flacos son obligados a vestirse de novios en los Grandes Almacenes y casados a la fuerza, entre guardias. Sólo así se cura el trastorno colectivo que producían.

Hay otros relatos ramonianos, extensos, en los que la cualidad física de alguien se erige en conductora de la historia: *La gangosa*, *La roja*, *El hombre de los pies grandes*.

"La manicura de Lucrecia" (XVI, 797, 13-IV-1929, 42). Parte I. En su palacio, Lucrecia se aburre y eso la impulsa a "usar su poder de un modo insaciable". Llega su manicura, le cuenta que en la ciudad todos hablan de un nuevo galán, don Giovanni, y se entrega a "la complicada tarea de ritualizar [sus] manos para el amor o la intriga", o sea, de hacerlas más refinadamente asesinas. Parte II. Don Giovanni, recibido por Lucrecia, le besa la mano "con ansia de suicidio". Lucrecia recoge la última mirada del galán "como la última burbuja de la vida".

Vemos en este relato un hermano menor de las "novelas superhistóricas", es decir, referidas a formas narrativas preexistentes, con las que mantienen correspondencias temáticas o estructurales. Se piensa en seguida en Lucrecia Borgia.

"El sueño irreprimible" (XVI, 800, 4-V-1929, 18). Ernesto, marido de Isabel, no puede evitar quedarse dormido a cada momento. Eso enfada a su mujer, quien, de tanto reprochárselo, acaba por producirle rencor. Así, Ernesto modifica, en contra de Isabel, su testamento, primero favorable a ella. Hasta que una noche, en la que parecía haberse dormido una vez más, resulta que estaba muerto.

Otro relato construido sobre la interacción de amor y odio, como, más arriba, "La mona de imitación". Tenemos ahora desenlace de muerte, inexplicada, pero no de violencia criminal, es decir, un tratamiento "suavizado" respecto del primero.

"El ciervo romántico" (XVI, 811, 20-VII-1929, 8-9). Un viejo parque. En él, un palacio en ruinas. De los ciervos, sólo queda una pareja, ansiosa de morir por mano de "aquellas amazonas pálidas" que usaban balas de plata. Muerta la hembra, el macho va de un lado a otro, para que parezca que hay muchos ciervos. Un día, aparecen los nuevos dueños: unos talabarteros enriquecidos. Rebrota en el ciervo el deseo de ser cazado por una marquesita pero, tras descubrir la zafiedad de los verdaderos cazadores, decide suicidarse, dejándose hundir en un lago.

El más melancólico y evanescente, el más lírico en definitiva, de los relatos publicados en *La esfera*. Acabada la lectura, hasta se piensa en Rubén Darío. El aristocratismo, como en Valle Inclán, ha de interpretarse como negación de lo pragmático y burgués.

"La duquesa de la pérgola" (XVI, 819, 14-IX-1929, 16-17). Así llaman a María Luisa, por las pérgolas que hay en su jardín. Se enamora de ella Fernando, rudo y pasional. Este quiere quitarle la cinta negra de terciopelo que lleva al cuello. María Luisa se resiste. Consciente el hombre de que, si eso, "a aquella mujer no llegaría nunca", se la arranca a la fuerza. Entonces, ella resbala y cae inerte, "al perder aquel sostén de su belleza, (...) el secreto y la clave de su buena apariencia".

Una cosa, una simple cinta, se erige en depositaria de la feminidad, y quizás de la vida, de María Luisa. Véase, antes, "El piano de cola negro" y, después, "La raqueta japonesa".

"La coleccionista de pisapapeles" (XVI, 821, 28-IX-1929, 16-17). Estefanía, rica heredera, se hace coleccionista de pisapapeles. Se casa con Dorestes, rico también. En su nueva casa, "se agravó su afición y se dramatizó". Se queda viuda y se vuelve lunática: "No iban bien (=los pisapapeles) a su luto; pero no se sentía capaz de desprenderse de ellos". Piensa que uno le trae mala suerte. Por fin, para no desesperarse, los disemina por todas partes "porque se le había ocurrido de pronto que eran cebollas posibles de plantas imposibles (...) y tulipanes de lo no inventado".

Los pisapapeles –unos objetos variables hasta lo infinito y también inagotables en su capacidad de sugerencia- figuran entre los objetos tutelares de Ramón. Véase, por ejemplo, el capítulo XXVI, "En la playa de los pisapapeles", de *El incongruente*.

"La raqueta japonesa" (XVI, 825, 26-X-1929, 14-15). Lupe Porset era gran aficionada al tenis. Cuando jugaba con alguna amiga, eran "como dos gozadoras de alegría que se comunicasen sus secretos y esperanzas con un peculiar lenguaje sintético". Un día ve en un escaparate una raqueta (japonesa) que la deja prendada. Se la compra. Al día siguiente, participa en un torneo y, gracias al poder que le infunde la nueva raqueta, lo gana sin dificultad. Al recoger la ropa, siente el impulso de depositarla "en el altar de una divinidad remota".

Otro relato en el que las personas actúan al dictado de los objetos. En este caso, como en el más extenso *La capa de don Dámaso* (uno de los incluidos en *El dueño del átomo*), la influencia del objeto es benéfica. Véase después "Las meriendas juntas".

"La embajada de Alfin" (XVI, 827, 9-XI-1929, 27-28). Lucinda está en un momento especial: el de ser invitada a todas las embajadas. La invitan a la de Alfin. Nadie sabe dónde está ese país. Asiste a la recepción, con su amiga Ana, tentadas las dos por el misterio. A media noche, el embajador da las gracias a los asistentes y les dice que Alfin está en Europa, espiritual ya que no materialmente. El misterio, pues, subsiste: "¡Qué sorpresas las del mundo moderno, que se permite el lujo de tener una embajada de no se sabe dónde!"

Aparece aquí otro motivo ramoniano: el del "hiperespacio", indeciso entre lo real y lo irreal, ámbito de la inverosimilitud y de la asociación inédita. Véase "El tipo flamígero" y "La maja del espejo".

"El tipo flamígero" (XVII, 845, 15-III-1930, 14-15). Mario Delgras llega a la ciudad del Nuevo Cine, donde triunfa. Cuando, con una actriz amiga, asiste a la proyección de una película en la que los dos trabajan, la película arde en la cabina. Otra vez va él

solo, para verse en otra cinta, y ésta se le quema al operador. Le entra miedo a ser señalado como flamígero. El fuego lo provoca la disparidad entre el ser suyo que está en el mundo y el también suyo que está en el trasmundo. En desacuerdo consigo mismo y gafe del cine, renuncia a éste.

Como el "hiperespacio", el "trasmundo", fronterizo entre lo cotidiano y lo extraordinario, estimula la invención y suspende la vigencia de lo establecido.

"Las meriendas juntas" (XVII, 855, 24-V-1930, 36-37). Los señores de Foronda han descubierto con su coche un lugar aislado donde merendar con su hija Julina. Ya instalados, llega también en coche otro matrimonio, los Dorestes, con su hija Fi-fí. Se hacen amigos, intercambian meriendas, las niñas juegan juntas. Pero los Dorestes dejan de venir; Justina echa de menos a su amiga. Lo que ocurre es que los Dorestes han venido a menos, no tienen ya auto y no quieren reunirse con los Foronda. Una vez se encuentran y se saludan, pero su amistad –"era sólo amistad de automóviles juntos"- se ha hecho irrecuperable.

Se trata, en este caso, no tanto de prejuicios sociales como de inducción por los objetos. Los coches (de lujo, no aún utilitarios) aparecen más veces en los relatos de Ramón, partícipe del deslumbramiento vanguardista ante los adelantos técnicos.

"La lámpara de gasolina" (XVII, 857, 7-VI-1930), 16-17). A la casilla en que viven Fuencisla y su marido, el pastor Eudosio, la llaman "la choza del carbón", por estar decorada con carbonilla. Durante el día, ausente Eudosio, Fuencisla habla con los arrieros, de paso por allí. De noche, él lee novelones y ella cose. Un arriero se hace amigo de la pareja y se queda con ellos de tertulia. Fuencisla se enamora de este arriero. Un día, Eudosio se presenta con una lámpara de gasolina, que venía deseando comprar, y a cuya luz descubre en su mujer algo de asustada y en el arriero algo de culpable. Echa de casa a Fuencisla: "Y la lámpara esclarecedora (...) mostró una sombra que corría detrás de otra sombra.

Caso, infrecuente en Ramón, de relato tremendista: ambiente rural, personajes incultos, pasiones primarias. Véase, en la misma línea, el extenso *Destrozonas*. Se diría que, en algún caso, se deja contagiar por su admirado y entrañable José Gutiérrez Solana, al que biografió.

"El profesor monstruoso" (XVII, 867, 16-VIII-1930, 16-17). El profesor Z anuncia en la prensa clases por correspondencia. Los que las reciben aprueban siempre. Crece su fama y es propuesto para la Academia de ciencias. Todos esperan que se presente a tomar posesión, pero no lo hace. Un filántropo ofrece una recompensa a quien lo descubra. Por fin, alguien averigua dónde vive Z, que se ocultaba por vergüenza de su fealdad. Ahora, abatido, deja caer su cabeza "sobre la corona de sus brazos apoyados en la mesa".

Lo que aquí cuenta Ramón es coherente dentro de su inverosimilitud, como ocurre a menudo en Ramón. Las bromas a costa de las academias, de la lengua u otras, son también habituales.

"La bailarina reaparecida" (XVII, 872, 20-IX-1930, 34-35). "El Museo de la Ópera guardaba un eco febriscente de las antiguas representaciones". Destaca en él el traje de la primera bailarina Noemí Pretel, que se mató al caer en los fosos del teatro. Por las

tardes, cerrado el museo y encendida la Ópera, el traje salía de su vitrina, "encontraba la rendija última y se lanzaba al escenario". El público lo confundía con la sombra de la primera bailarina de carne y hueso presente en escena. Los buenos observadores habrían notado que la bailarina y su sombra no coincidían a veces, que era más bella la danza de la sombra, arte puro, al estar exenta de la servidumbre de gustar al público.

Relato de manifiesto. No es la única vez que Ramón desaprueba el arte escénico a causa de su dependencia respecto del público. Nótese que este relato es sólo unos meses posterior al fracaso de su comedia *Los medios seres*, en el Teatro Alcázar de Madrid.

"La maja del espejo" (XVII, 877, 25-X-1930, 17). "En el viejo café, los espejos tenían un marco de caoba que retenía las imágenes". Es jueves santo. Todos quieren encontrar a la Indudable (la más bella, entre las mujeres de mantilla). También el narrador, que observa desde su mesa y, gracias a un espejo, descubre su silueta. Al día siguiente, comprueba que la Indudable ha quedado retenida en el mismo espejo donde se reflejó el día anterior: "tenía, como la *Gioconda* del Louvre, la salvaguarda del cristal, y su abanico tenía la inmovilidad de los abanicos perennes de la pintura".

Ramón se sintió fascinado por los espejos. Aquí, uno de ellos funciona como seductor irreal, se apropia de la belleza pasajera y la retiene. Junto a la mujer, un objeto emblemático, el abanico, ya con regusto de época para nosotros.

"Poema de un día" (XVII, 882, 29-XI-1930, 21). El poeta don Abdón lleva una vida solitaria en su jardín. Sueña en conseguir una simbiosis de planta y poesía. Por fin, le brota una planta cuyas hojas son como guardas de libros. Se pone entonces a dictarle al jardín hasta que, una mañana, aparecen en los tallos de las plantas unos cucuruchos de papel, con aspecto de lirios de agua, que son poemas enrollados. Pero, al día siguiente, los poemas-flores están marchitos. La naturaleza no consiente sino poemas fugaces, de un día, "a los que estuviese asegurado el respeto gracias a su efemeridad".

Interpretable también como relato de manifiesto. El arte no ha de quererse perdurable, nace en el presente y pasa con él. Renovarse siempre es su razón de ser y su justificación.

"Amor de balneario" (XVII, 884, 13-XII-1930, 32-33). "El balneario parecía dar el reuma, en vez de quitarlo". Allí, surge el amor entre Juan y Matilde, "huérfanos románticos". Ya casados, pasan la luna de miel en el balneario pero, en éste, ni aun la luna de miel es alegre. El tiempo pasa. Hacen todo lo posible por remediar la invalidez de un amor nacido en el balneario. En vano. No había en su unión el "leonesismo" (=apasionamiento) del amor normal.

Aquí –en clave humorística- es un lugar determinado, un balneario, el que ejerce su acción sobre la pareja, aguando, enfriando, diluyendo, desustanciando su amor. Como se va viendo, en el motivo de la influencia de los objetos caben variantes y tonos distintos.

2.4 RAMONISMO

"Siluetas" (VIII, 405, 8-X-1921, s.p.). ¡Qué vida extraña y concentrada tienen las siluetas". Las siluetas "son de algún modo los figurines para las sombras". Comenta las

dos que ilustran el texto. Lamenta que la suya no sea época de "siluetadores", pues le gustaría disponer de su propia silueta "como una especie de monograma de [su] parecido".

Más tarde, en 1934, Ramón publicará en *Cruz y Raya* un trabajo extenso *Siluetas y sombras*, que este breve anticipa.

"Muñecos recortables" (IX, 443, 1-VII-1922, s.p.). Lamenta que, en las revistas, las hojas de muñecos recortables repitan los mismos motivos, con monotonía. De que un niño pueda o no recortar muñecos estimuladores de su fantasía dependerá que se convierta en una adulto despierto o adocenado. Confiesa haber recibido alguna vez, para su obra, inspiración de los recortables.

Rara en Ramón una idea pedagógica. Se trata más bien, una vez más, de ensalzar cuanto estimule la creatividad.

"El sombrero de copa" (X, 475, 10-II-1923, s.p.). Elogio nostálgico del sombrero de copa, caído en desuso, reducido a elemento ritual, "como las pelucas blancas de los jueces de Londres". El que lo llevaba ganaba en altura y parecía guardar en él sus ideas y recuerdos.

Elogio nostálgico, con veta irónica, de este cubrecabezas obsoleto. Diez años más tarde publicará en la *Revista de Occidente* el relato *Aventuras de un sinsombrerista*, expresión de su antisombrerismo personal.

"Caprichos" (X, 484, 14-IV-1923, s.p.). "La señal": una portera se enriquece reuniendo el dinero de las "señales" que le dan las mujeres interesadas en alquilar un piso y al que renuncian luego. "El hada": Rosarillo, que se viste de hada para un carnaval, es convertida en hada verdadera. "La nueva Gorgona": es la mujer moderna cuya cabellera agita el viento al correr de su coche.

En éste, y en otros casos de "caprichos" o greguerías, dada la variedad enorme de estos microtextos, renuncio al comentario.

"Nuevas cosas del circo" (X, 489, 19-V-1923, s.p.). Casi una treintena de greguerías. Cito una: "Eso de los tigres de Bengala es tan gratuito y tan improbable, que sólo si se encendiesen al final nos lo creeríamos".

"Los caballos de raza" (X, 497, 14-VII-1923, s.p.). En España, por estar cerca del Sur, se ha prestado gran atención a los caballos. Estos, como las mujeres, son tanto más perfectos cuanto más se acercan al prototipo árabe. Pero se da el caso inaudito de que el caballo árabe inglés es superior al producido en los países árabes.

Texto atípico –informativo, sin arrequives- en el que Ramón revela anglofilia ¿y conocimientos pecuarios?

"La cesta romántica" (X, 502, 18-VIII-923, s.p.). Comenta un cuadro, "En la playa", que ilustra el artículo. Dicho cuadro representa una de esas cestas (=asientos playeros) que crean la soledad confesional frente al mar", esas cestas que tienen misterio, aun estando desocupadas, como si trascendiesen a ellas las confidencias de las mujeres que las ocuparon.

Es frecuente en el ramonismo que un texto se limite a captar el alma de un objeto y sus matices.

"Cosas del café" (X, 506, 15-IX-1923, s.p.). Una quincena de greguerías (más o menos condensadas). Dos de ellas: "Las bolas de

espejo son muchas veces remate del erguido botellero[10], y en ellas se reúne y recoge todo el café y todos somos como habitantes de ese pequeño planeta del café"; "No hay nada que deje tan muda a la calle como los cristales de café".

"Mi retrato cubista" (X, 513, 3-XI-1923, s.p.). El que le hizo Diego Rivera, de frente y de perfil a la vez y donde se dejó guiar "por un sentimiento científico de pintor más que por un ingenuo fiarse de las apariencias". Cada vez se parece más a ese retrato y menos a la mascarilla que sacaron de su rostro: "¡Esas son las paradojas del arte burlándose de la propia realidad!".

Ramón habló varias veces de este cuadro. Véase, por ejemplo, el capítulo 16, "El retrato perdido", de *Nuevas páginas de mi vida*.

"Observaciones fúnebres" (X, 514, 10-XI-1923, s.p.). casi una veintena de greguerías. He aquí dos: "La muerte es una combinación de espejos que se quiebra y se apaga"; "El gusano puede molestarnos de vivos; pero de muertos, será nuestra resurrección".

"Los nuevos muñequitos" (X, 516, 24-XI-1923, s.p.). Esos muñequitos o "taruguillos" vienen de Alemania y en ellos se "resume con encanto la nueva audacia grotesca y sencilla del juguete". Los niños, hartos de muñecos complicados o burdamente realistas, quieren volver a lo elemental y esos muñequitos son "como nueva semilla de la sencillez".

Véase, más arriba, "Muñecos recortables".

"Las lágrimas en el arte" (X, 518, 8-XII-1923, s.p.). Desde Pedro de Mena hasta contemporáneos como Quintín de Torre (escultor bilbaíno), las obras de los imagineros españoles están llenas de lágrimas, lágrimas de sangre. Se demora en describirlas. Las de las Vírgenes acompañan las desgracias de España y se derraman también por la guerra de Marruecos, en la que se inmola a la juventud (pobre).

En otras ocasiones, Ramón depone también su apoliticismo para criticar sin reservas esa guerra.

"El circo pobre" (XI, 529, 23-II-1924, s.p.). Evocación compasiva de éste en su deambular penoso de un pueblo en otro, transportando en carromato artistas, animales y pertrechos. Sin embargo, ese circo cambio la atmósfera del lugar adonde llega, crea un día de fiesta inesperado.

Al espectáculo circense había dedicado Ramón una obra extensa en 1917: *El circo*. En *La esfera* toca el tema en tres ocasiones.

"El pitaco" (XI, 546, 21-VI-1924, s.p.). "El pitaco es el último suspiro de la pita", su florecimiento en altura y por única vez. Mástil del paisaje, lleno de manos "implorantes y votivas", redime de la escueta adustez al contemplador del campo.

La inspiración por lo natural, y no por los objetos, es infrecuente en Ramón. Ante este texto, de lirismo sobrio, se piensa en el poema machadiano "A un olmo viejo".

"La rara en intrincada psicología de los palcos de teatro" (XI, 562, 11-X-1924, s.p.). En medio de la gente, los palcos preservan una intimidad peculiar. Enmarcan a sus ocupantes, tienen mucho de cuadro:

---

10 Aquí, mueble para colocar botellas.

primeros y segundos términos. Su realidad completa la de la escena. Frente a las otras localidades, que hacen del público una masa indiferenciada, los palcos tienen personalidad propia.

Acogedores y de atmósfera sui géneris, los palcos, cuadros tridimensionales, ilustran bien la "claustrofilia" ramoniana. Véase, más adelante, "Modo de asomarse a los palcos".

"Defensa del ciprés" (XII, 599, 27-VI-1925, s.p.). Defiende los cipreses, frente a cierto jardinero mayor que quería cortarlos. En los cementerios, dan un último abrigo a los muertos, asumen la representación de los vivos. Pero no es verdad que sean siempre tétricos. Viéndolos en otros sitios se aprecian otras dimensiones de su encanto. Son también pasionales, "capaces de sofocar de amor la vida".

De nuevo, un elemento natural inspirador. Junto a su visión tópica (árbol fúnebre), propone otra inédita: árbol de la pasión.

"Los folletinistas" (XII, 622, 5-XII-1925, s.p.). Son los "noveloneros" (V. Cherbuliez, X. De Montepin) y quienes los siguen (P. Bourget, H. Bordaux). "Son grandes ejemplos de literatos para seguir otro rumbo", hombres que "escribieron en la actitud confortable y segura con que hay que escribir otras cosas que las que ellos escribieron".

De los folletinistas, el narrador moderno tiene algo, no todo, que aprender. ¿Qué es ese algo? ¡Lástima que Ramón –tan parco al opinar sobre lo narrativo (véase su "Novelismo" en *Ismos*)- no explaye su pensamiento!

"Atlas románticos" (XIII, 647, 29-V-1926, 9). Los cuadernos antiguos de dibujo tenían carácter romántico, educaban para el sueño y preparaban a cada aprendiz de dibujante para el sentimentalismo de la vida. Los de ahora, en cambio, representan escuetamente cosas o personas, carecen de "estado de ánimo especial". Él ha querido ponerlos a los antiguos "el pie escrito que nunca llevan" y prevenir respecto de ellos a los jóvenes crédulos.

Maestro de la mirada en libertad, de un mirar cambiante e innovador, debe ser el artista ya hecho respecto de los jóvenes.

"Pérgolas" (XIV, 728, 17-XII-1927, 18). Con pretexto de la próxima inauguración de una pérgola en el Retiro, habla de las pérgolas en general: "lo que de pájaro tiene el hombre (...) se satisface bajo el pasillo entablillado". La pérgola –"costillar de monumentos y como andamiaje de cielos"- avanza sobre el mar del campo como el acantilado sobre el mar del agua, nace del deseo de hacer avanzar el claustro hacia el campo, etc...

Otro ejemplo, logradísimo, de visión inédita de las cosas. Nótese que, en las asociaciones inspiradas por la pérgola, el vacío es tan operante como la materia. Así también en la escritura moderna.

"El abrigo indomable" (XV, 732, 14-I-1928).La moda se sirve de los animales más raros. Hay mujeres que llevan abrigo de piel de cebra. El cuadrúpedo más rebelde a las bridas, y eso agrava la insumisión natural de la mujer. Así, el que regale a su dama un abrigo de cebra notará en ella "bravisquerías, ratimagos, repelones y coleteos que nunca había observado".

Este texto retoma, en clave humorística (lo revela el vocabulario), el motivo recurrente de la influencia de las cosas sobre las personas.

"El bisonte" (XV, 762, 11-VIII-1928, 30). Reminiscencia de la fauna primitiva, el bisonte conserva el perfil con que se lo pintó en las cavernas y evoca a los primeros hombres. Contemplarlo es asistir al "obscuro amanecer del mundo". Su gran cabeza, en desproporción con los cuartos traseros, es como una carátula con perilla. En su ensoñación, está paciendo historia, recuerdos y praderas infinitos.

En este caso, es la silueta peculiar del bisonte, inseparable de la pintura prehistórica, la generadora del texto.

"Circo de cinematógrafo (XV, 763, 18-VIII-1928, 14-15). El circo "tiene una atmósfera especial con calidez de vida a la que se asiste", y esto se evapora al filmarlo. En el cine –que, más que un arte, es un procedimiento- el circo resulta falso. Se pregunta, reticente, si "el cine hablado y ruidoso que viene" captará o no mejor la esencia del circo.

Circo y cine, inspiradores ambos de obras mayores (*El circo*, *Cinelandia*), convergen en esta reflexión, que no arriesga un pronóstico.

"Jugadores de bolos" (XV, 771, 13-X-1928, 36). Dice verlos no en los sueños del dormir, "sino en los sueños de la vigilia y el sol". Los jugadores de hoy son los últimos de una serie que empezó con el mundo, cuando se jugaba poniendo de pie piedras alargadas y derribándolas con otras redondas. Le interesan los sitios donde se juega clandestinamente a los bolos: "Yo sé dónde está ese solar, sino que no sé dónde se encuentra, y yo lo vi, aunque no lo vi, algún día, y espero hacer un plano de donde se encuentra el día que lo vuelva a encontrar.

Final confuso, como puede verse. Con todo, cabe interpretarlo como un caso más de espacio entre lo real y lo irreal.

"La danza de las chiribitas" (XVI, 789, 16-II-1929, 37). Las chiribitas son los puntos o figuras luminosos, que, después de mirar la luz, se ven bailar si se cierran apretadamente los ojos. El arte moderno, al mezclarlo todo, viene a coincidir con esa danza de las chiribitas, en la que se encuentra "el sentido optimista de la vida, la alegre farándula".

Rasgo mayor del estilo de Ramón es verter lo abstracto en términos concretos, recurriendo así a la experiencia común. En este caso, las chiribitas remiten al antifigurativismo del arte moderno.

"Los supergusanos" (XVI, 800, 4-V-1929, 18). Los gusanos de seda se han dado cuenta de que, mejor que producir seda para que la tejan en las fábricas, sería hacer ellos todo el trabajo, hasta el final. En la segunda fase de su vida, renunciando a ser mariposas, piensan dedicarse a tejer medias de mujer, incluso sobre las piernas mismas.

Texto humorístico, pero no del todo inocuo. El fetichismo de Ramón encuentra en las medias de seda, las más "sexy" de la época, uno de sus engarces.

"El estilo y las ideas" (XVI, 809, 6-VII-1929, 36). Texto sin título: un hombre, de estilo triste, "buscaba ideas que sustentar en el papel", pero no las encontraba; causa: las ideas, martirizadas, se salían por un agujero de su cráneo. "El ilusionista sin trucos": sacaba del vacío las cosas más sorprendentes y nadie le descubría cómo; "su secreto es que poseía la palabra, el estilo vivo y creador", aunque lo que iba creando duraba sólo lo que tardaba en pronunciarlo mentalmente.

Por caminos desviados, Ramón expresa aquí una idea central de su ideario artístico: la obra ha de

emanar de la vida misma del escritor y debe transmitir íntegra la emoción creadora.

> "Dos y la misma" (XVII, 853, 10-V-1930, 32-33). Solución de un misterio: que, en verano, se vean mujeres que luego, en invierno, desaparecen. Resulta que una misma mujer se había presentado a dos concursos de belleza, de verano y de invierno, lo que exige dos bellezas distintas: rotunda y sensual una, más recatada la otra. De ahí la duplicidad de las madrileñas, que cada una sea "dos y la misma".

Tenemos aquí un trampantojo, un enigma que se le plantea a la mirada. Ramón fue ante todo un mirador y así lo reconoció expresamente. *Trampantojos* será el título de una obra suya tardía, de 1947.

> "Caprichos" (XVII, 880, 15-XI-1930, 24)[11]. "La limosna del hidalgo": extiende la mano, como para ver si llueve, y al recibir limosna, dice que es para sus pobres. "El galgo del record": para que gane una carrera, su dueño lo alimenta con gasolina; el galgo se incendia y la carrera es anulada. "Borrachería y sueño de un bebedor de chocolate": se cree que sólo emborracha el alcohol, pero también lo hace el chocolate; los borrachos de chocolate tienen sueños tropicales. "El caballero de los calcetines tristes": se va contagiando de la tristeza de sus calcetines; de haberlos elegido alegres y vistosos, se habría salvado. "Los que comen gato": como los gatos, ven en la oscuridad. "El baúl ataúd": no daba importancia al baúl que llevaba en sus viajes pero cada vez, al regresar, encontraba muerto, por inducción del baúl (con forma de féretro), a uno de sus hijos; desiste de llevarlo y, gracias a eso, "le dura aún su última hija, la soltera, metida en aguardiente".

> "Modo de asomarse a los palcos" (XVII, 883, 6-XII-1930, 31). "Nada que merezca un tacto tan exquisito como el asomarse a los palcos". Desarrollando esta afirmación, ofrece un pequeño tratado de cómo practicar tal ciencia. En los palcos, antes de inventarse el cine, se filmaron las primeras escenas cinematográficas. Cada palco constituye un cuadro y, juntos, una "pinacoteca teatral".

Véase, más arriba, "La rara en intrincada psicología de los palcos de teatro". Persistencia en la captación de atmósfera y en la visión pictórica.

3

Una brevísima recapitulación. Las ochenta y cinco colaboraciones de Gómez de la Serna en *La esfera*, entre 1921 y 1930, sus años de plenitud, tienen de promedio una calidad literaria elevada. De ellas, destacan sin duda los veintisiete "relatos", que, de ser reunidos en un breve volumen, revelarían una dimensión del escritor desconocida hasta ahora[12]. Los textos del "ramonismo", respecto el conjunto amplísimo de éste, aunque valiosos, no son tan relevantes. Respecto de los incluidos en los grupos "ciudades" y "actualidad", cuyas fronteras resultan más imprecisas, algunos, aproximadamente la mitad, se suman al madrileñismo; los restantes, heterogéneos, ilustran sobre uno u otro aspecto de la actividad o del ideario del escritor.

---

11 Estos caprichos se incluyen luego en *Otras fantasmagorías*, de 1935. Uno, "El caballero de los calcetines tristes", podría figurar en *El doctor inverosímil*, obra en la que abundan las cosas inductoras de enfermedad o muerte.

12 "La mona de imitación" se incluye en *Otras cosas*, de 1923.

EL VANGUARDISMO DE *EL RASTRO*. EL "RAMONISMO" COMO FOCO DE INFLUENCIA

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca, julio 2002
a1836@usal.es

"El universo está cosificado". Con este aserto resumía Ramón Gómez de la Serna por 1909 su peculiar concepción de la realidad a la par que proporcionaba la clave de lo que habría de ser la Nueva Literatura. Este posicionamiento ante las cosas como auténticas piedras filosofales conforma el núcleo del denominado "Ramonismo", movimiento unipersonal que tan decisivamente incidiría en la poesía española de la segunda década de este siglo. En las siguientes líneas se indagará en los vectores conceptuales del credo ramoniano y, a partir de éste, se hará referencia al conjunto de conexiones, a la cadena de tamizamientos que permitan orientar cabalmente textos de un autor como Jorge Guillén, brillante sintetizador, en sus inicios, de las conquistas expresivas vanguardistas.

A tal fin recalamos en *El Rastro*, texto impar en lo que hace a su estatuto genérico, en el que Ramón Gómez de la Serna concatena descripciones de un escenario tan caro a su pensamiento. En efecto, aunque poco sospechoso de teorizaciones literarias de altos vuelos, constituye *El Rastro* no sólo un abigarrado mundo de cachivaches que desfila ante nuestros ojos sino también la certificación de que el de nuestro autor es un culto al objeto, ingrediente éste que permea y preside la Nueva Literatura. Nos hallamos, pues, ante un punto de inflexión, en tanto que el centro de atención se desplaza del sujeto al objeto o, mejor, -a decir de Agustín Sánchez Vidal- "De Su Majestad el Yo al éxtasis de las cosas". Acaudilla Gómez de la Serna el viraje hacia lo objetual diagnosticando un estado general de dislocación en las artes. En la medida en que " ya nada es lo que es por definición", Ramón resuelve inquirir perfiles inéditos[1], que la particular fisonomía del rastro le va a procurar. Más que de reflexión sistemática, cabría interpretar que el suyo es un constante ejercicio de extrapolación, dado que en ocasiones la mera descripción epidérmica se trunca para dejar paso a ideaciones de orden simbólico, rayanas en la especulación artística. No en vano, para Ramón" el Rastro es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas". Nótese cómo este humilde punto de anclaje que constituyen "las cosas" ya induce a nuestro autor a considerar la relevancia de las imágenes y las asociaciones, elementos a la postre definitorios de la poesía vanguardista.

El variopinto panorama de objetos que se ofrece a su vista, suscita en Ramón una primera reflexión cual es la de la fragmentación[2], esto es, el desmantelamiento de ese cuerpo sólido y orgánico que había venido dominando todo el arte precedente, promoviendo de este modo la atomización de la realidad como única vía gnoseológica operativa ante un mundo incoherente y mixtificado. La misma escritura desplegada por el

---

1 Benjamín Jarnés llamará la atención sobre el ojo escrutador de Ramón: "Sutil pupila la de Ramón. Ir tras ella es resignarse al zurrón de Lázaro, porque sólo deja migajas de las cosas (...) Ramón, monstruo de mil pupilas, ha abierto un ancho polígono donde se aprende a abatir falsas siluetas" (Benjamín Jarnés, *Ejercicios Literarios*, Madrid, 1927, pp. 70-71).

2 Ya en el prólogo a sus *Greguerías*, no duda Ramón en afirmar que " la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia". (*Greguerías*, prólogo, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p.139).

autor aparece ante nosotros como cercenada y deshilachada por esa nube de objetos en los que Ramón ve "resuelto con una facilidad inefable el esquema del mapamundi del mundo natural". [3] Asimismo, aunque tangencialmente, la distribución caótica imperante en el rastrillo activa en el autor de *El novelista* la idea del azar como constituyente del Nuevo Arte, por su facultad para trocar la causalidad en casualidad. [4]

El Rastro supone para Ramón un enclave donde se dan cita elementos heterogéneos, donde concurren objetos de variada naturaleza y procedencia o, lo que es lo mismo, el escenario que alberga la descontextualización de los objetos: "Todo en el Rastro está redimido y libertado".[5] He aquí uno de los filones troncales de la cosmovisión ramoniana: la profanación del orden establecido y la reivindicación de una libertad que porta el descubrimiento de correspondencias entre elementos antes inconexos. Cedámosle un instante la palabra a Ramón: *"Todo consiste en los conjuntos nuevos que se forman al caer unas cosas al lado de las otras, es decir, la combinación que diversifica el mundo, pues a la combinación diferente siempre le quedan originalidades".* [6]

Adviértase cómo con tales aseveraciones está bordeando Ramón la por entonces incipiente técnica del collage en las artes plásticas: materiales extraídos de su contexto y creación de una realidad antimimética y expansiva. La nueva dimensión resultante acarrea también una suerte de transgresión lingüística , por cuanto el artista queda invitado –impelido- a quebrantar el peso de la convención verbal. Tal es el desencorsetamiento semántico que Gómez de la Serna opera con brillantez en buena parte de sus *Greguerías*.

El abordaje individualizado de los objetos –a los que ocasionalmente se llega a consagrar un capítulo entero- trasunta una cala más en torno al Nuevo Arte, la de la conformación de realidades autónomas zurcidas y yuxtapuestas. Además de autónomas, las del rastro son realidades volátiles. En sus reiteradas visitas, Ramón constata la ausencia de cachivaches que habían figurado previamente y su reemplazo por otros recién ubicados, enfatizando la contingencia a la que "las cosas" están abocadas y lanzando nuevamente un apunte certero a propósito del espíritu epocal: el extremo dinamismo y también la extrema fugacidad que signarían los ismos literarios.

Con lo expuesto hasta ahora, resulta innegable la filiación de Gómez de la Serna a un movimiento coetáneo y de carácter tan señaladamente programático como es el cubismo [7]. Nótese cómo el proyecto ramoniano referido anteriormente puede parangonarse al proclamado por el cubismo sintético en tanto se aspira a fragmentar la realidad y a fusionar los planos resultantes en pos del simultaneísmo. La pretensión cubista de una visión panóptica y totalizante entronca con lo que años más tarde habría de ser la "mirada espongiaria" con la que Ramón intenta superar la unidireccionalidad

---

3 Gómez de la Serna, Ramón, *El Rastro*, (edición de Luis López Molina), Austral, Madrid, 1998, p.82.

4 No por otro motivo, dirá Ramón, los frecuentadores del rastro han de mantener en su retina lo que ven "en su incongruencia, en su azar, en su fila desordenada".

5 *El Rastro*, ed. cit., p.221.

6 Ed. cit., p.478.

7 Para esta cuestión, vid. Martínez Expósito, Alfredo, "La infiltración del cubismo en el teatro joven de Gómez de la Serna", en *Voces de Vanguardia* (ed. de Fidel López Criado), Universidade da Coruña, 1995, pp.57-80.

de los enfoques convencionales. De igual modo, la descontextualización de los objetos y el surgimiento de impensadas correspondencias a que refiere el autor de *El Rastro* se integran también en el *modus operandi* del cubismo. En su periplo visual por la obra que nos ocupa podemos espigar alguna alusión velada al movimiento cubista:

> *Ya la abstracción, la idea de conjunto se rompe, se pierde, se olvida. La visión del rastro en perspectiva se descompone, y pequeñas perspectivas nos encierran absolutamente en su horizonte.* [8]

La marcada preponderancia de los objetos sobre caracteres humanos[9] y el acentuado descriptivismo existente en *El Rastro* pulsa otro punto de relevancia a propósito de la vanguardia literaria: la materialidad, la carcasa de los objetos como fondo, esto es, el andamiaje formal como contenido. Muy en consonancia con alguno de los postulados orteguianos, el "universo cosificado" que Ramón contemplaba derivó hacia la recreación pura, hacia la mera gratuidad plástica, siempre a partir de lo objetual y objetivo.

El dominio de esos objetos que jalonan el recorrido de *El Rastro* entraña el que acaso sea rasgo crucial de la herencia ramoniana: la sustantivación de la realidad y la acotación de los contornos, que juzgamos básicas por el influjo palmario que ejerce sobre algunos textos. Buena prueba de ello son los cuatro poemas de Jorge Guillén[10] seleccionados a los efectos. En "El Horizonte" el sujeto lírico pondera la pureza de la línea y los límites de un horizonte "riguroso" : ("Riguroso horizonte. / Cielo y campo, ya idénticos, / Son puros ya: su línea. / Perfección....").

Análogo tono se percibe en "Perfección", auténtico homenaje a los contornos: la "curvatura del firmamento" o el "redondeamiento del esplendor" son una muestra del afán por delimitar con precisión perfiles que, por su propia naturaleza, resultan inaprensibles.

Esta lírica transida de nitidez genera una suerte de antiimpresionismo que, filtrado ahora por Guillén, hunde sus raíces, sin embargo, en la admiración por el movimiento cubista. Ya en 1969 el propio Guillén reconoce que "(...) ismos no hubo sino dos: Creacionismo y Surrealismo". Esta mención al Creacionismo no es en absoluto ociosa, tanto por la frecuencia con que nuestro autor recaló en esta vanguardia como por los recursos que dicho movimiento heredó del cubismo literario y pictórico.

Como ya se apuntó más arriba, Ramón vislumbró un tipo de realidad no ornamentada sino sustantivada, con el consiguiente protagonismo del nombre, que designa y erige las cosas. Así, en el poema "Vida urbana" Guillén convierte a los sustantivos en garante de la inmortalidad en el contexto de un camposanto. Pero es sin duda en el texto guilleniano titulado precisamente "Los Nombres" donde cuaja el proceso de sustantivación: los nombres aparecen como apuntaladores de lo esencial, por cuanto se hallan "sobre la pátina de las cosas". Esta reivindicación nominalista promueve, claro está, una búsqueda de lo irre-

---

8 Ed. cit., p.102.

9 Esta querencia por el objeto ya es advertida por Jorge Luis Borges en 1924: "Ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de la poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo". (Jorge Luis Borges, "Ramón y Pombo", en *Martín Fierro*, nº 12 y 13, Buenos Aires, 20 Nov. 1924).

10 Se trata de los poemas "Los Nombres", "El Horizonte", "Vida urbana" y "Perfección", todos ellos pertenecientes a la primera etapa de *Cántico* (1928), vid. Apéndice.

ductible pero ante todo entraña una apuesta por el nombre como proporcionador de la pureza poética[11]. Exhibe Guillén en estos poemas esa lírica perspicua y luminosa[12] que rubrica toda su obra pero introduciendo aquí un componente aconfesional que remite a cierto tipo de cerebralismo, si bien más cercano a la línea ultraísta que a la vertiente huidobriana[13]. Del mismo modo, procesa Guillén alguna de las conquistas del ultraísmo español al presentar una realidad concisa, presentizada y comprimida en sus trazos esenciales.

No ha sido nuestro objetivo, en absoluto, trazar una línea directa de influencia entre Ramón Gómez de la Serna y Jorge Guillén. Conscientes de la compleja red de focos de atracción vanguardistas, hemos querido subrayar una serie de principios cuya génesis reside en Ramón y que gozarán de gran resonancia años después; se trata, pues, de ecos, en ningún caso de mímesis serviles: así, los poemas de Guillén no pertenecen al creacionismo más ortodoxo de Huidobro , no son textos creativos sino más bien de un cariz reflexivo y presentativo.

Tampoco son textos henchidos de la imagen ultraísta ni de la irreverente disposición tipográfica cubista pero se advierten, con todo, unos posos básicos[14] : la sustantivación de la realidad, la acotación de los contornos, la reflexividad aconfesional y el antiimpresionismo de raigambre cubista son ingredientes que, impresos en textos guillenianos, se hallaban en la misma esencia de un Ramonismo aún en ciernes, que va formalizándose en *El Rastro*. Acaso esta última caracterización del rastro y sus enseres sirva para resumir certeramente lo que años más tarde sería la noción de pureza en la poesía.

Todo en él está considerado sin lirismos fáciles y adiposos, sin misterios solapados (...). Nada de garambainas ni de zalemas. El objeto y sus greguerías: el objeto y su nimbo estricto. El objeto espontáneo, crudo, plástico, cínico, abundante, irónico, animoso ante la muerte y bastándose a sí mismo.[15]

---

11 Guillén cuestionará el concepto de poesía pura sostenido por Valery. Asimismo, años después nuestro autor condenará la influencia negativa que, a su juicio, ejerció el magisterio de Ortega y Gasset en la década de los 20. Con todo, a tenor de los textos comentados, Guillén no pudo dejar de sustraerse a ambos focos literarios.

12 Un año después de la aparición de *Cántico*, Antonio Machado percibe el sesgo claramente apolíneo que preside la poesía de Jorge Guillén: "Sin embargo, esos mismos poetas, que no son, como los simbolistas, hondos y turbios, sino a la manera de nuestro Valery, claros y difíciles, tienden también a saltarse a la torera – acaso Guillén más que Salinas- aquella zona central de nuestra psique, donde fue engendrada nuestra lírica". ("¿Cómo veo a la nueva juventud española?", *La Gaceta Literaria*, 1 de Marzo de 1929).

13 El soslayamiento del sujeto, anunciado por Ramón y evidenciado en *El Rastro*, acarrea la eliminación del subjetivismo, tal y como se percibe en nuestros textos poéticos.

14 En un artículo ya célebre, Luis Cernuda considera a Ramón "el antecedente histórico más importante para ciertas formas de lo nuevo, captadas por la visión y la expresión". (Luis Cernuda, "Gómez de la Serna y la Generación poética de 1925", en *Obra Completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, p.173).

15 *El Rastro*, ed. cit., p.87.

APÉNDICE DE TEXTOS COMENTADOS
(JORGE GUILLÉN)

EL HORIZONTE

Riguroso horizonte.
Cielo y campo, ya idénticos,
Son puros ya: su línea.

Perfección. Se da fin
A la ausencia del aire,
De repente evidente.

Pero la luz resbala
Sin fin sobre los límites.
¡Oh perfección abierta
        Horizonte, horizonte!
        Trémulo, casi trémulo
        De su don inminente.
Se sostiene en un hilo
La frágil, la difícil
Profundidad del mundo.

El aire estará en colmo
Dorado, duro, cierto.
Trasparencia cuajada.

Ya el espacio se comba
Dócil, ágil, alegre
Sobre esa espera –mía.
(*Cántico*, 1928)

LOS NOMBRES

Albor. El horizonte
entreabre sus pestañas
Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
        Están sobre la pátina
        De las cosas. La rosa
se llama todavía
        Hoy rosa, y la memoria
        De su tránsito, prisa
        Prisa de vivir más.
¡A largo amor nos alce
Esa pujanza agraz
        Del Instante, tan ágil
Que en llegando a su meta
        Corre a imponer Después!
        ¡Alerta, alerta, alerta,
Yo seré, yo seré!
¿Y las rosas? Pestañas
        Cerradas: horizonte.
Final. ¿Acaso nada?
        Pero quedan los nombres.
(*Cántico*, 1928)

VIDA URBANA

Calles, un jardín
Césped –y sus muertos.
Morir, no, vivir.
¡Qué urbano lo eterno!
Losa vertical,
Nombres de los otros.
La inmortalidad
Preserva su otoño.
¿Y aquella aflicción?
Nada sabe el césped
De ningún adiós.

¿Dónde está la muerte?
Hervor de ciudad
En torno a las tumbas.
Una misma paz
Se cierne difusa.
Juntos, a través
Ya de un solo olvido,
Quedan en tropel
Los muertos, los vivos.
(*Cántico,* 1928)

PERFECCIÓN

Queda curvo el firmamento
Compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.
(*Cántico*, 1928)

BIBLIOGRAFÍA:

Borges, Jorge Luis:
"Ramón y Pombo", en *Martín Fierro*, nº 12 y 13, Buenos Aires, 20 Nov. 1924.

Cernuda, Luis:
"La Generación poética de 1925", en *Obra completa*, (ed. de Derek Harris y Luis Maristany), Madrid, Siruela, 1994, pp.172-180.

Gómez de la Serna, Ramón:
El Rastro, (edición de Luis López Molina), Col. Austral, Madrid, 1998.
El libro mudo (Secretos), (edición de Ioana Zlotescu), Col. Sombras del Origen, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Guillén, Jorge:
Aire Nuestro. Cántico (edición de Francisco Javier Díaz de Castro), Anaya – Mario Muchnik, Madrid, 1994.

Jarnés, Benjamín:
Ejercicios Literarios, Madrid, 1927.
López Criado, Fidel (ed.):
Voces de Vanguardia. Actas del Ciclo de Conferencias: "El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias", Universidad de La Coruña, 1995.

(Antologías:)

Antología de los poetas del 27 (Introducción de José Luis Cano), Col. Austral, Madrid, 1996.

Poetas del 27. La Generación y su entorno. Antología comentada (Introducción y edición de Víctor García de la Concha), Col. Austral, Madrid, 1998.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: EL DESEO O LA REALIDAD

ENRIQUE SERRANO ASENJO
Universidad de Zaragoza
jeserra@posta.unizar.es

Para Pili Cortés

El prologuista de uno de los primeros trabajos autobiográficos de Gómez de la Serna, *El libro mudo (Secretos)* (1911), dirá que el escritor "Ama a la mujer y no cuenta de ella ningún desvío. El las amaría a todas (...) Es su nota más sentimental (...) Él sabe que tienen todo el gran deseo original, de cuando estaban en los bosques, y llevaban la tripita al aire."[1] El erotismo ramoniano, que en esos primeros compases de su trayectoria ha sido vinculado al naturalismo[2] y al modernismo,[3] constituirá un aspecto fundamental de su universo literario.[4] Pues bien, las confidencias que *El libro mudo* proporciona ayudan a entender hasta qué punto lo erótico funda la existencia del hombre tal como la entiende el autor. Adviértase que "deseo original" supone una expresión próxima a "pecado original", un detalle más evidente cuando se compruebe que Ramón habla en más ocasiones del deseo como pecado. Pero es que la condición humana se caracteriza por su perdición, inseguridad radical y, en último término, dando razón de lo anterior, su mortalidad. Paradójicamente, si el deseo, o pecado, primero puede iniciar al hombre en su desastrada naturaleza, también encierra la única tabla de salvación, aunque sólo sea un simulacro. "Sólo yo deseo más que amor, holgura, cosas sin reacción, firmezas" (p. 89), paulatinamente adquiere importancia este afán de Gómez de la Serna, pretende orientarse, poseer certezas; por lo demás, la mujer será considerada como medio para lograrlas, ni más ni menos que la literatura. Sobre cómo una y otra pierden la partida, de manera que sólo el deseo permanece, versa esta nota. He empezado por las autobiografías, para seguir con el teatro, género que Ramón transitó básicamente en su juventud; llegar al centro greguerístico de su obra y finalizar a través de algunos ensayos y relatos, un tanto "nebulosos" al cabo.

Entre paréntesis, como todos los demás "secretos" de un volumen verdaderamente "mudo", el autor dice a Ramón, el interlocutor al que dirige sus palabras, que el deseo define la vida, sólo así se explica que halle a "los muertos ya sin ningún deseo y sin ninguna intimidad" (p. 111). Ahora bien, la doble faz de este compañero del hombre, tan contradictoria como se señalaba en el párrafo anterior, reaparece en el aspecto crucial de su relación con la muerte: "No hay ningún deseo mortal, ni ese deseo de la inmortalidad que encarniza la mortalidad, porque es el deseo más mortal de todos..." (p. 124). "Mortal" significa que ha de morir, pero también que ocasiona muerte. Con ambas acepciones juega nuestro humorista. Vivir es desear; mas desear, por fuerza, conduce a morir.[5] En cualquier caso, lo cierto es que el

---

1 «Tristán», seudónimo del propio R. Gómez de la Serna, "Prólogo" a R. Gómez de la Serna, *El libro mudo (Secretos)* (Ed. de I. Zlotescu), Madrid, FCE, 1987, pp. 73-83, p. 78. Las páginas tras las citas de la obra remiten a esta edición.

2 V. García de la Concha, "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de Investigación Filológica*, III (1977), pp. 63-86, p. 81.

3 G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 589.

4 J. C. Mainer, "Prólogo" a R. Gómez de la Serna, *El Incongruente* (1922), Barcelona, Picazo, 1972, pp. 9-31, p. 20.

5 Para la muerte como estructura temática profunda, *vid.* C. Nicolás, *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*, Madrid, Publicaciones Univ. Extremadura, 1988, p. 19.

hombre consiste en aquello que desea: "¡Si las gentes son lo que quieren no lo que piensan!" (p. 217). En definitiva, y adelantando conclusiones, podría decirse que la única realidad absoluta del hombre yace en su deseo.

La autobiografía principal de Ramón, barrocamente[6] llamada *Automoribundia*, pormenoriza más acerca de tales cuestiones y desde sus comentarios en torno a la niñez del protagonista. En efecto, el niño conoce "lo más importante de la vida, ser sincero, desinteresado y enamoradizo de la mujer, prometiendo no caer en otro gran pecado." [7] Repárese no sólo en el extraordinario alcance que se otorga a los afectos, sino además en lo que de transgresión, "pecado", conllevan, coherentemente con lo advertido en el título citado arriba, a pesar de estar fechado casi cuarenta años antes. Ahora llega a establecer que la mujer supone "el único norte de mi vida" (p. 56), con una vehemencia muy característica, pero que le hace simplificar demasiado y, por ende, engañar al lector, pues no es el "único".

Pero hay que esperar al capítulo LXI, "Ideas secretas sobre las mujeres", para que Ramón se explaye sobre un asunto que, en rigor, le ocupa constantemente. Se considera "un obsesionado por la mujer" (p. 426), quizá "porque ella es el éxito feliz de la vida, la manera de adornar el desengaño (...) La mujer es en realidad el lazarillo del hombre y el hombre el lazarillo de la mujer en la noche inhospitalaria del mundo" (p. 427).[8] Parece cada vez más obvio que la respuesta que ofrece el amor tiene un carácter parcial. Estamos ante un consuelo, una medicina que mitiga la pena solamente, como la literatura misma. El punto de encuentro entre ambas manifestaciones del deseo queda en evidencia con esta apreciación sobre su esposa: "Luisa [Sofovich] era la muchacha (...) llena de fe en la literatura y el amor". Ella cuenta con un gran poder: "desvanecía la duda de vivir" (p. 556). Se trata de una de las fórmulas que expresan el mayor anhelo ramoniano, superar la perdición, saber a qué atenerse, es decir, una versión personal de la fractura que define al héroe de la modernidad.

Es preciso insistir en la complicidad que se establece entre mujer y escritura contra la muerte y sus desafueros. Si las raíces del enamoramiento esencial de Ramón están en la infancia, como ya vimos, otro tanto sucede con su pasión literaria, de manera que, durante el internado en el colegio de San Isidoro de Palencia, entre 1898 y 1901, reconoce: "en aquel contraste lleno del espíritu inmortal de Castilla la Vieja, saturado del deseo de serenidad que es el escribir, sentí la vocación de mártir que había de formar mi vida literaria" (p. 113). Al analizar *Morbideces*, J. H. Hoddie apunta que la decisión de Gómez de la Serna de entregarse a la literatura es el resultado de sublimar unos impulsos sensuales que no podían satisfacer-

---

6 Sobre lo barroco y las cuestiones que nos ocupan, puede recordarse este fragmento de "Lo cursi" (1934): "Lo barroco lucha en la alegría por conseguir lo que la dura materia rechaza con mayor insistencia, *la libre pasión.*/ Lo barroco se debate en un purgatorio de lo deseado, no llegando a tocar lo eterno y no resignándose a la caducidad", cito por R. Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte* (Ed. de A. Martínez-Collado), Madrid, Tecnos, 1988, pp. 227-47, p. 227.

7 *Automoribundia (1888-1948)* (1948), Madrid, Guadarrama, 1974, t. I, p. 55. En adelante las páginas de las citan pertenecen a esta edición.

8 *Cfr.* C. Richmond, "Una sinfonía portuguesa ramoniana (Estudio crítico de *La Quinta de Palmyra)* ", en R. Gómez de la Serna, *La Quinta de Palmyra* (Ed. de C. R.), Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 11-151, pp. 64-8.

se de otro modo.[9] Sin duda contribuyen a iluminar el problema un par de pasajes ulteriores de *Automoribundia*. En uno de ellos Ramón menciona "el fondo literario de la vida que la aclara y la justifica" (t. II, p. 603), algo difícil de dejar de relacionar con aquella "duda de vivir" que disipaba el amor. Palabra escrita y erotismo entrañan afán de comunicación, de romper una soledad que tácitamente corroboran con su propia presencia, y así atentan contra la muerte, algo evidente aquí para el caso de la literatura: "He cumplido con el mayor deseo humano, el de la supervivencia en letras de molde" (t. II, p. 748). En otras obras se verá que los besos persiguen igual quimera.

M. Palenque, en una reciente introducción al teatro ramoniano, plantea la existencia de dos polos fundamentales en su dramaturgia: nihilismo *vs.* vitalismo, es decir, muerte y destrucción frente a amor y erotismo.[10] Esto es especialmente claro en una de las obras mayores, *El drama del palacio deshabitado* (1909), no en vano "El hombre anónimo" que expone la declaración de intenciones del autor al comienzo de la pieza señala que "quiere (...) que matéis la muerte en vosotros".[11] El drama refuerza la idea ya expuesta de que la muerte es un lugar cuyos habitantes no desean. Dos frases contiguas de dos representantes del grupo más nutrido de personajes, los muertos, lo certifican: "El Bastardo: ¡Somos tan frugales! ¡Sin ningún pulso!/ Don Dámaso: Sin ninguna ambición." (p. 268).

Ahora bien, los fantasmas padecen de inquietud y la causa son sus pasados deseos reprimidos. Así se confirma con uno de los núcleos del erotismo ramoniano como protagonista, el beso. No es sólo que Sara se pregunte: "¿Por qué no di aquel beso?" (p. 275), frase que puede pasar un tanto desapercibida en medio de un texto que intenta cumplir la pretensión, permanente en Ramón, de "deshacer"; sino que más abajo se intercambian palabras todavía más contundentes: "Leticia: El beso nos crea, parece que nos hace de la nada./ Gloria: ¡Un beso, un beso!/ Leticia: Pides la resurrección" (p. 281). Los efectos de dejar pasar un beso, vale decir, el amor, son irreparables, como dirá luego don Dámaso (p. 285). Nada menos, equivalen a no vivir, lo que no implica que el sufrimiento esté ausente de la vida. Ramón advertía de las lágrimas de Eros por medio de una de las heroínas de *El laberinto*: "Elvira: Parece que nos vamos porque necesitamos volver a sufrir y amar para volver a llorar..." [12]

Junto a esta muestra de nietzscheano vitalismo, tan bien explicado por G. Sobejano, importa traer a colación una obra posterior, que, con *Escaleras* (1935), es la única incursión de madurez de nuestro literato en las tablas. El motivo de que *Los medios seres* (1929) ocupen un lugar en esta nota consiste en que, desde su título, recoge la más acabada figuración ramoniana de lo que es el hombre en tanto que ser deseante, es decir, un medio ser, criatura incompleta que requiere salir de sí, enajenarse, por tanto, negarse siquiera parcialmente, a fin de subsistir.

Los medios seres con más conciencia de tales son el matrimonio formado por Lucía y Pablo y esa con-

---

9 "El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna", *Revista de Literatura*, 82 (1979), pp. 131-48, pp. 136-7.

10 *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Sevilla, Universidad - Alfar, 1992, p. 21.

11 *El drama del palacio deshabitado*, cito por *Obras Completas* (t. I), Barcelona, AHR, 1956, pp. 257-90, p. 262. Las páginas de las citas envían a esta edición.

12. *El laberinto, Prometeo*, XV (1910), pp. 49-80, p. 79.

ciencia se expresa sobre todo a través de las preguntas que formulan a sus invitados en cierta recepción dada en su casa. El comentario jocoso de una de las damas interrogadas nos recuerda que *Los medios seres* no es un drama, sino una comedia, por ello tendrá el necesario final feliz: "¡Chica, cómo está Pablo!... Parece un repórter... La de preguntas que hace al minuto..." [13] Pues bien, en esta búsqueda se facilitan dos notas relevantes sobre la meta perseguida. Resulta curioso que a finales de una década que ha visto surgir textos tan intensamente eróticos como *El Chalet de las Rosas* o, por poner un ejemplo que luego se retomará, la "Falsa novela negra", quizá pueda atisbarse un cambio en el objeto del deseo, cuando éste se concreta en un ser humano, sin que pueda decirse que la obsesión por el cuerpo se pierda en ningún momento de la trayectoria de Gómez de la Serna. Porque en *Los medios seres* lo que buscan Pablo y Lucía son almas (p. 355). [14] Por otro lado, esta obra especialmente afortunada en su imaginería acierta a mostrar un rasgo del deseo que es diáfano con lo dicho hasta la fecha, su desmesura: "Lucía: ¿Quién tiene compasión verdadera a la mujer cuando anhela un dios?/ Primer 1/2 ser: No habrá hombre que se la tenga. Queremos matar en ella ese anhelo porque nos vengamos así del mismo deseo en nosotros." (p. 378). Y es que la pretensión de hallar al otro, ya que él es el dios, no pasa de ser una empresa quijotesca, apenas una digna hipérbole.

El último rasgo mencionado se formula con mayor precisión aún en una greguería de primera hora:

"¡Qué coquetería más incitante la que tiene una mujer bonita al montarse en el *carrousel* !... Se la ve irse montada en su caballo, y se la espera volver a ver, se la ve, se siente sucesivamente la alegría de volverla a ver y la defraudación de perderla de vista... Triunfa de uno en ese juego, dándonos un mareo amargo y delicioso, dándonos ganas, en medio de él, de tomar por asalto el *carrousel* y raptar a la coqueta (...) ¡Oh delirio de grandezas!" [15]

El exceso y la derrota que corresponden al deseo se concentran en la exclamación final de una greguería larga, como suelen ser las iniciales. Los cambios en el tratamiento de lo erótico dentro de dos antologías distantes como *Greguerías selectas* (1919) y *Greguerías. Selección (1910-1960)* (1960) son claros. La mayor parte de los textos son más extensos en la recopilación más antigua y muchos adoptan un tono entre sentimental y nostálgico que apunta a las raíces modernistas del erotismo ramoniano, algo distinto de las breves definiciones, más "deshumanizadas", que con frecuencia hallamos en el álbum posterior.

Vale la pena traer otra representación de las primeras estampas. Ramón se ocupa en un momento dado de las mujeres atisbadas en los espejos de los cafés: "A veces alguna es más tentadora que todas las otras; visiblemente ha sido una maravilla, pero pasa y se esfuma (...) aprendemos así, ante estas visiones fugaces, una renunciación que necesita la vida, una suave desesperación, una agridulce placidez" (p. 93). El fervor caído que, para A. Gide, era la melancolía salpica estas renuncias, al cabo, deseos caídos, en

---

13 *Los medios seres, Revista de Occidente*, XXVI (1929), pp. 87-120 y 348-94, p. 365. Las páginas de las citas pertenecen a esta edición.

14 En *El lunático* (1ª ed. 1912) se lee: "¡Oh, esa candidez tuya me hace desear tu alma... Déjame morderte", cito por *Obras completas, ob. cit.*, pp. 411-44, p. 440.

15 *Greguerías selectas* (Pr. de R. Calleja), Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1919, p. 218. Las páginas de las citas remiten a esta edición.

cuya expresión lo religioso aparece, ya que el escritor cree que requieren expiación (p. 34). Por lo demás, adviértase que lo que pretende el observador del café es capturar la "maravilla" vista en un espejo, esto es, algo ilusorio, una mera imagen que huye, inalcanzable.

No es posible detenernos en otros aspectos de este volumen con evidente pertinencia dentro del presente panorama, por ejemplo la síntesis del fetichismo de Ramón alrededor de las piernas femeninas, que "han ido resumiendo el interés de la mujer" (pp. 79-86); o, lo que es más importante, la percepción de las palabras como seres sexuados: "El primer encuentro con algunas palabras fué inolvidable, como el noviazgo con aquellas jovencitas cuyos senos muy apuntados rozamos con el brazo..." (p. 229).[16] Se trata de algo más que una mera gala de estilo, dado que la aludida identidad de propósitos en las palabras y el amor respalda una ocurrencia en la que se unen Añoranza, Ofrenda o Morbidez, con la "ortografía" que hubiera empleado Bonifacio Reyes.

En las definiciones de la segunda antología nombrada, lo melancólico no comparece de forma tan explícita, pero late tras ellas. Algunos matices destacan en estos textos. El principal es que amar equivale a pena: "Las palomas ponen en claro que el amor es un quejido incesante" (p. 302). La causa es que el afecto comporta una lucha inútil contra el tiempo y la muerte: "El amor nace del deseo repentino de hacer eterno lo pasajero" (p. 105) o "El beso es hambre de inmortalidad" (p. 131), en definitiva, como la literatura misma.[17] Y aunque a veces Gómez de la Serna tenga accesos de optimismo feroz: "Se miraron de ventanilla a ventanilla en dos trenes que iban en dirección contraria, pero la fuerza del amor es tanta que de pronto los dos trenes comenzaron a correr en el mismo sentido" (p. 96), evidentemente no estamos sino ante una mentira piadosa. Más en el terreno del sexo, lo erótico se vincula con la oscuridad, a la que se llega merced a los distintos grados de metáfora y metonimia que forman la raíz de las greguerías, según ha estudiado C. Nicolás.[18] Sirvan estas muestras: "El sexo es sombra" (p. 281) o "Senos: el misterio móvil" (p. 298). Pero con esta parte de la anatomía de la mujer en liza hay que derivar ya nuestras disquisiciones hacia el terreno del ensayo, por más que siempre con deudas greguerísticas, para hacer frente al libro homónimo de 1917.[19]

Senos es un volumen que Ramón ha valorado de formas muy diferentes y que encierra las contradicciones que hemos documentado en otros títulos

---

16 No se olvide que las palabras para Ramón tienen sexo, así elige precisamente "greguería": "Me quedé con la palabra por lo eufónica y por los secretos que tiene en su sexo", *Greguerías. Selección (1910-1960)* (Ed. de C. Nicolás), Madrid, Espasa Calpe, 1991,[9] p. 48; las páginas de las citas de esta obra corresponden a esta edición. Asimismo *vid.* "Palabras en la rueca" (1911), ahora en *Una teoría personal del arte, ob. cit.,* pp. 119-23, p. 120. Para el fetichismo ramoniano, v. R. Cabañas Alamán, *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

17 O la pintura, *vid. Don Diego Velázquez* (1943), en *Biografías completas*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 437-95, donde se lee sobre "Las Meninas" que "Es el cuadro de mayor artificio para satisfacer el deseo de inmortalidad y conseguir burladero en que salvarse de la embestida de la muerte", p. 487.

18 *Vid.* "Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna", en N. Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, 1988, pp. 129-51.

19 Apenas si es posible nombrar en este brevísimo repertorio de pistas los *Caprichos*, textos estrechamente ligados a la greguería, que se ocupan del amor desde "lo imaginario puro con algo de absurdo", cito por Madrid, Espasa-Calpe, 1962 (1ª ed. 1925), p. 11. *Vid.* p. e., pp. 125, 151 o 176.

del autor respecto al problema que nos atañe. En el retrato de "Miss Barney" dirá: "Yo había escrito mi libro *Senos* como una divagación del estilo, como intento de la morbidez suprema",[20] con un término querido por él, "morbidez", que significa tanto calidad de delicado, como que ocasiona o padece enfermedad. Pues bien, la razón de ser de ese juego a doble banda se encuentra al final del libro. Gómez de la Serna concluye: "Yo sé que he escrito un libro de letanías con sentido, de letanías en que he atendido más a la diversidad que al estilo, sobre la más pura y sagrada forma",[21] el estilo ahora es subestimado frente a la "diversidad", que resulta más definitoria. Con todo, al menos los calificativos de "forma" parece que no pueden tener más alcurnia.

Existen muy "diversas" consideraciones del escritor sobre los senos. Así los llama "Dignificadores del deseo, son ellos la consecución más importante de las que alientan la vida" (p. 25), algo que resulta bien positivo para los protagonistas del libro, encadenados a lo vital, pero no tanto para el deseo mismo. Sin embargo, más adelante las cosas han cambiado: "La depravan [a la mujer] y la desequilibran los senos, la hacen lujuriosa aunque no quiera. No podrá ser sino sensual, inevitablemente sensual" (p. 243). A Ramón no le preocupa conciliar la dignificación primera con esta depravación, detalle que atenta contra el talante orgánico del volumen y tiende a situarlo en la línea de otras "nebulosas" suyas.

Ahora nos interesa más llamar la atención sobre lo ineludible de la sensualidad, que conduce al conocimiento del otro: "La turbación y el temblor primero, como de coger lo que es de otro, perfectamente de otro ser, de un ser con vida propia, de un ser cuya insubsanable separación no corrige, ni cura, ni resuelve el sexo amable, esta turbación y ese temblor es lo que más pasa por esta obra (...) ese arrobo que se siente al acoger los nuevos senos por primera vez" (p. 39). La consecuencia no puede ser más desalentadora, resulta inevitable saber de una separación o soledad inevitable. Y aquí es donde los vaivenes de este discurso contradictorio dan momentáneo cuartel. Porque si ante los senos "el estilo del lenguaje" se muestra inútil, al menos "la palabra holgada y libre", la que pretende Ramón, puede aprehenderlos; así que no extrañará, aunque el aislamiento sea radical, que los senos constituyan "la única mano con que nos quiere salvar la naturaleza de la anonadación total" (p. 27).

Habrá que concluir esta mención del género ensayo en Gómez de la Serna, con algunas incursiones suyas más ortodoxas en uno de los terrenos que mejor conoce, ya apuntado en las referencias finales del título anterior, el lenguaje. No se olvide que entre las adquisiciones destacadas de la "nueva literatura" está la mujer. [22] De ahí que, al glosar la aventura futurista, llegue a discrepar con Marinetti y "su menosprecio de la mujer en la que están vinculados los valores supremos".[23] El alcance de este "noviazgo", por emplear la terminología del creador, queda de relieve en "Las palabras y lo indecible" (1936), donde se nos habla una vez más de los deseos ramonianos en relación con la literatura. Ellos coinciden con el papel del amor, como terminarán

---

20 En *Retratos contemporáneos* (1941), Madrid, Aguilar, 1989, p. 231.

21 *Senos* (1917), Barcelona, AHR, 1968, p. 247. Las páginas de las citas envían a esta edición.

22 *Vid.* "El concepto de la nueva literatura" (1909), en *Una teoría personal del arte, ob. cit.,* pp. 55-78, p. 68.

23 "Movimiento intelectual: El Futurismo" (1909), *ibid*., pp. 79-83, p. 83.

de asegurar en un instante algunas de sus narraciones principales: "No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que aspiramos a conminarle".[24] Mas ya sabemos de los quiebros del escritor en su casi filosófica búsqueda del sentido de la vida (p. 200), así como de las heridas incurables a las que se enfrenta, siquiera sea para taparlas: "Este derrumbadero de los delirantes dará una contestación a lo incontestable y solucionará por medio del arte la insolucionable avidez del espíritu" (p. 196). Hasta aquí la teoría, en cuanto a la práctica más acendrada de lo indecible, se encuentra en las novelas de la nebulosa, en definitiva, la cima de este cúmulo de sofismas para no morir.

Del prólogo que introduce la última de las cuatro novelas de la serie, *El hombre perdido* (1947), quiero recordar el emblema de toda la empresa ramoniana, quintaesenciada en dicho prólogo: "una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte".[25] A estas alturas el lugar de la mujer en la lucha ha disminuido, y así se dice que en *El novelista* (1923): "está ya el atisbo de esta realidad desesperada -y eso que yo he tenido suerte con la mujer" (p. 12). Es posible vislumbrar un cierto grado de rendición en la narración más moderna, y difícil, de Gómez de la Serna. Pues si señala: "el deber del escritor y del hombre que es vencer gracias al arte y a la confesión desgañitada lo que la vida tiene de obsesión" (p. 15), es menester tener en cuenta que entre los sinónimos del deseo está "obsesión",[26] por lo que ganar esa partida a lo peor se acerca un tanto a ceder ante una muerte que supone el enemigo principal. En todo caso, si pasamos, para finalizar, a las narraciones en sí, habrá que retroceder a un tiempo menos desanimado.

A. del Rey Briones aprecia dos actitudes ante la relación amorosa en las novelas de Ramón: "la consideración del sexo desde una perspectiva inmanente" y "una visión trascendente de la sexualidad, que en ocasiones llega a derivar en una suerte de sacralización del amor, y de paso, una cierta divinización de la mujer".[27] Como ejemplo de la segunda actitud el crítico propone *¡Rebeca!* (1936), una muestra de la primera podría ser "La virgen pintada de rojo". En esta novela corta el autor propone una lectura telúrica del deseo (p. 105), con algunos de los componentes que ya conocemos, especialmente su vertiente pecaminosa (p. 94) o su ininterrumpido flirteo con la muerte. De modo que la protagonista, en el instante de su iniciación "En todo era como cochino que se mata y hasta se desoreja./ Pero gozaba en medio de todo el primer placer de morir, y sentía lo que de yegua joven había en ella." (p. 113). A la postre, lo que los personajes novelescos de Ramón tienen de

---

24 "Las palabras y lo indecible", *ibid*., pp. 184-200, p. 188. *Vid.* F. Ynduráin, "Para la lengua literaria de Ramón", *Insula*, 502 (1988), pp. 28-27, p. 28; y M. C. Serrano Vázquez, *El humor en las greguerías de Ramón. Recursos lingüísticos*, Valladolid, Universidad, 1991, pp. 51-3.

25 "Prólogo a las novelas de la nebulosa", en *El hombre perdido*, Madrid, Espasa Calpe, 1962, pp. 7-17, p. 12. Todas las citas del prólogo y la novela se hacen por esta edición.

26 *Vid.* "La virgen pintada de rojo (Falsa novela negra)" (1925), en *6 falsas novelas (Rusa / China / Tártara / Negra / Alemana / Americana)* (Ed. de I. Zlotescu), Madrid, Mondadori, 1989, pp. 89-114, p. 94. Las páginas tras las citas de la novela remiten a esta edición. Al respecto, *vid.* H. Charpentier Saitz, *Las «novelle» de Ramón Gómez de la Serna*, Londres, Tamesis, 1990, pp. 137-52.

27 *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 90-1.

"medios seres" [28] queda de manifiesto en unas criaturas determinadas por el medio natural y por sus instintos.

Algunos restos de tal acercamiento a lo erótico quedan en *¡Rebeca!* y la mejor prueba de ello puede ser la siguiente greguería: "La mujer es sólo un triángulo crespo".[29] Pero, en el contexto de un libro que expresa la apoteosis del amor en Ramón, sorprenden más las ulteriores observaciones sobre "la mentira del amor" (p. 168), sólo que en este caso probablemente no debamos achacarlas a las inconsistencias de la "diversidad" comentada, sino más bien a la misma dinámica del proceso de búsqueda de la mujer ideal, escondida durante la mayor parte de la obra tras un simple nombre, Rebeca (p. 77). Porque esta novela apenas si es la historia de una busca, convertida al cabo en "misión íntima de amor" (p. 213).

La cuestiones que se han expuesto hasta ahora se sintetizan en esta narración. El punto de partida sigue siendo morir: "él no perdía esa obsesión por la mujer que era lo único que vencía la muerte" (p. 17), esa es la piedra angular de un *leitmotiv* que engañosamente parece culminar aquí, pero que sólo en *El hombre perdido* se desarrolla hasta sus últimas consecuencias: "Quería encontrar la razón de la vida" (p. 82). Como avisa M. González-Gerth, [30] en *¡Rebeca!* la mujer y la literatura son ideales intercambiables, por ello la alianza entre ambas aludida arriba, en la novela de la mujer definitiva, no puede faltar: "Luis estaba en el limbo de lo que no se ha dicho nunca y es necesario que alguien diga para que el hombre pueda agarrarse mejor en la incertidumbre del mundo" (p. 63). De manera que, lógicamente "Lo que más le interesaba de ella eran las respuestas./ Tenía que hacer preguntas para saber de su existencia. No se puede vivir sin preguntar" (pp. 49-50). Cernuda creía que el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe. En *¡Rebeca!* Ramón encuentra a alguien que sí sabe, de ahí la euforia de los capítulos finales.

No obstante, en *El hombre perdido* la situación se ha modificado, el ciclo amatorio del escritor, después del clímax de 1936, necesariamente había de descender. La posición de privilegio de la mujer en su mundo continúa, el problema es que quedan pocos privilegios en el exilio y la vejez: "La mujer es lo que contesta algo al enigma" (p. 62). Después parece hacer leves concesiones a las glorias de otro tiempo: "En el ceceo del amor, en su anhelo torpe no hay balbuceo por concupiscencia, sino desconcierto por el dolor de ir a perder lo más grande que se encuentra en el mundo, como alucinación y como milagro, el cuerpo de una mujer" (p. 182),[31] pero es obvia la distancia respecto al tono exultante que expresaba la revolución afectiva traída por Rebeca. Si el hallazgo predominaba en el relato precedente, la pérdida vence en éste en medio de una realidad que desde el prólogo de *El hombre perdido* se llamó "desesperada".

---

28 *Vid.* F. López-Criado, *El erotismo en la novela ramoniana*, Madrid, Fundamentos, 1988, p.197; y F. Gómez Redondo, "Ramón: greguería y novela", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 11 (1989), pp. 137-65, pp. 148 y 154.

29 *¡Rebeca!*, Madrid, Espasa Calpe, 1974, p. 54. La novela se cita en adelante por esta edición.

30 *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna's «novelas de la nebulosa»*, Londres, Tamesis, 1986, p. 141. *Vid.* R. Cardona, *Ramón. A Study of Gómez de la Serna and His Works*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1957, pp. 101-2.

31 *Vid.* F. Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, p. 190.

He de terminar. J. Marías cree que Ramón se halla "hechizado por la realidad".[32] La propuesta que se desprende del presente vistazo a unos pocos fragmentos de su obra en los que el deseo se ve involucrado puede que lo acerque al citado Luis Cernuda, quien llega a sugerir que "la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla".[33] Ahora bien, en Ramón descartar la realidad "exterior" no resulta sencillo, más que nada porque tanto la mujer salvadora, como el laberinto de su literatura, esas ficciones de antídoto contra la desesperanza, pertenecen a ella.

Es preferible sugerir que, en último término, la única realidad que vale para el escritor enamorado Ramón Gómez de la Serna es el deseo y sus auxiliares; realidad o deseo, identificados por la sed de supervivencia del hombre, lo que no deja de ser una tragedia que los otros, esos solitarios casi perfectamente desconocidos, justifican: "artista significa «el que no realiza sus sueños», siendo quizá por eso el ser que está siempre soñándolos, y, por lo tanto, no se duerme en ellos y los describe para consolar a una humanidad sin sueños." (*Automoribundia*, t. II, p. 759).

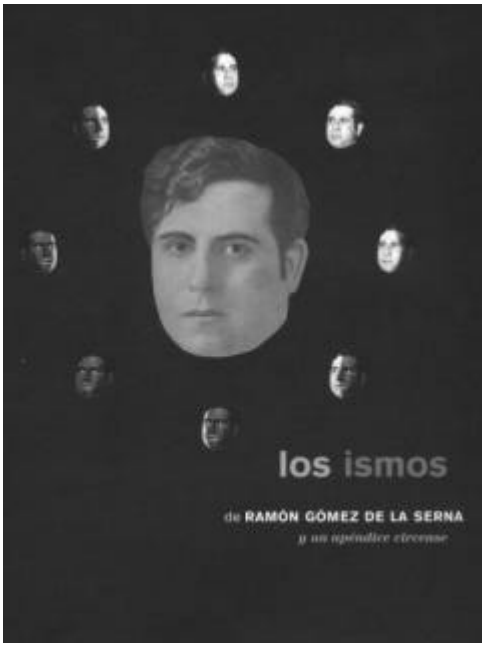
Paul Balasse, Tertulia en La Consigne, Paris *(detalle), catálogo ISMOS, pág. 39. (De la Colección Artística del ABC, Madrid).*

---

32 "Ramón y la realidad" (1956), en *El oficio del pensamiento*, cito por *Obras*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 574-9, p. 579.

33 "Palabras antes de una lectura" (1935), en *Poesía y literatura*, cito por *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 871-7, p. 872.

LIBROS NUEVOS



los ismos
de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
y un apéndice circense
Catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
(4 de junio a 25 de agosto 2002)

La exposición, cuyos comisarios han sido Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez, ha sido organizada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior en colaboración con el MNCARS, y patrocinada por la Fundación Caja Madrid.
Tras las presentaciones, se rinde homenaje a Antonio Saura y se transcribe, en castellano, el texto que escribió para la exposición que organizó el Centre Georges Pompidou en noviembre de 1983, y en cuyo catálogo figura (Hommage à Ramón Gómez de la Serna).

Juan Manuel Bonet presenta *fichas para una lectura de los ismos ramonianos*, donde repasa la vida y la obra de Ramón en pequeños apuntes que recogen toda su peripecia hasta la aparición de *Ismos* en 1931, organizados unos detrás de otros para iluminar sucesivamente las múltiples caras de Ramón.

Fernando Rodríguez Lafuente indaga en *los trazos de ramón* en una de las claves para entenderle: "De ahí que cualquier aproximación al corpus ramoniano exija las cautelas propias de quien se desenvuelve –Ramón- entre la fatal nebulosa de la digresión como fundamento de la reflexión, y del fragmento como el artificio que ordena la realidad".

Ioana Zlotescu -*los ismos de ramón*- sitúa el libro en el final de una época (el agotamiento de las vanguardias, el cambio de su papel en la sociedad parisina) y en el final de un período en la vida de Ramón (el fracaso de *Los medios seres*).

Ana Ávila y John McCulloch desgranan las claves de Ramón con su mirada al espacio íntimo de su escritura; *viaje hacia el interior: el despacho de ramón gómez de la serna* es un moverse por el entorno inmediato de Ramón, por la acumulación de estímulos con que se rodeaba, por el ambiente siempre particular y siempre recreado en sus casas, desde la de la calle de la Puebla en los primeros años del siglo en Madrid, hasta el apartamento de Hipólito Yrigoyen en el Buenos Aires de la segunda mitad del siglo.

Carlos Pérez habla con Miliki y nos presenta *una charla con miliki: sobre el Circo eterno, glorioso e inefable del que escribió ramón*, donde se recrea el mundo que llegó a ver Ramón, cronista del circo en su tarjeta y en su espíritu.

Se remata el catálogo *con ramón gómez de la serna: un intento de cronología*, de J. M. Bonet.

LIBROS NUEVOS

ISMOS

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
facsímil de la 1ª edición en Biblioteca Nueva, Madrid, 1931.
(Con motivo de la exposición ISMOS en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2002)

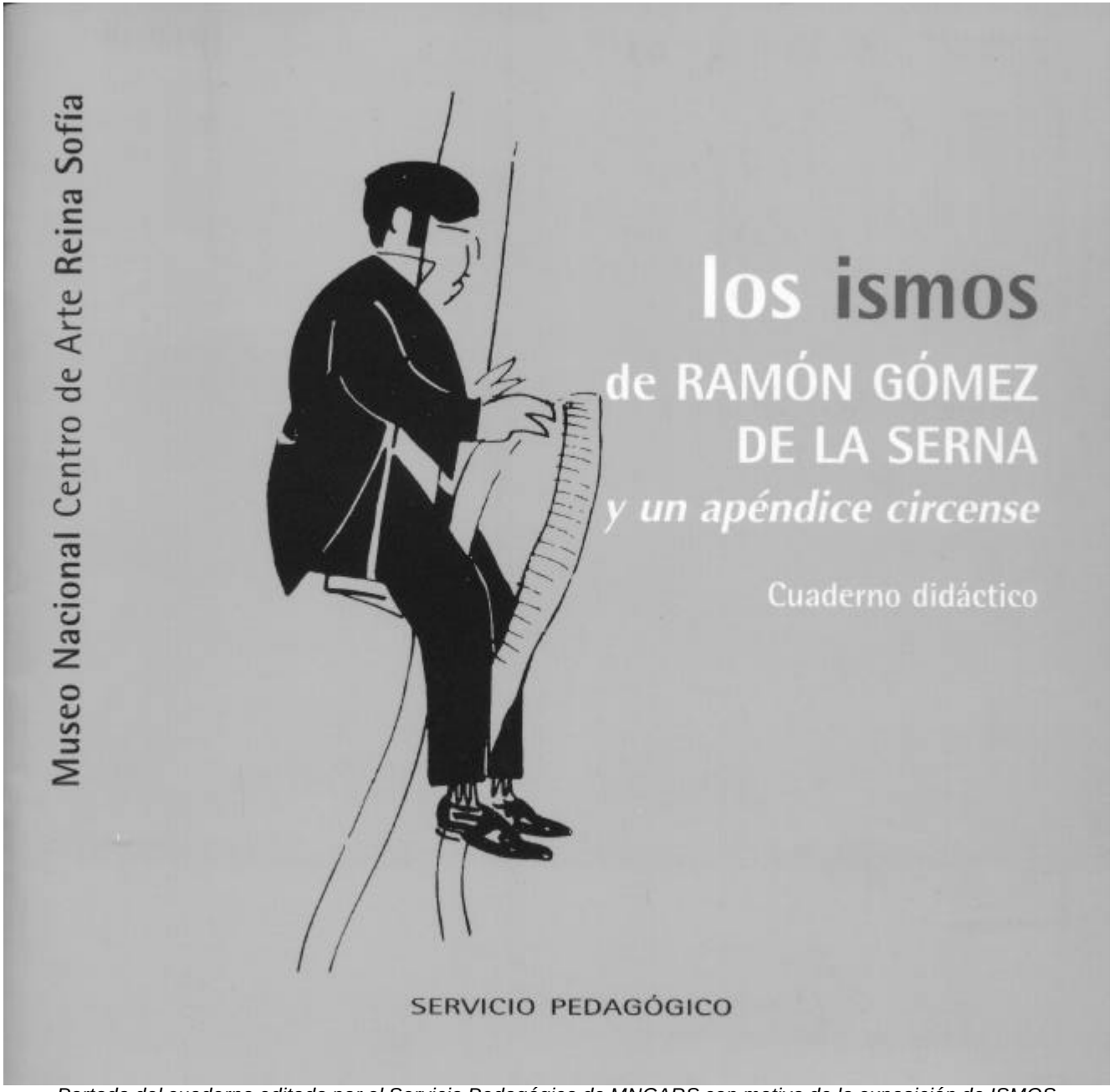
Dice Ramón (pág. 339): "Al hacerme ese retrato Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante, me eché hacia atrás, me fui un rato de paseo, y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto, que cuando volvía del paseo –y no es broma- me parecía mucho más que antes de salir."

Y también: "Todos creían ver en él 'el hombre que ha robado la *Gioconda*' " (Apollinerismo, p.29). "Picasso comete cada uno de sus bellos crímenes con la particularidad de borrar todas las huellas" (Picassismo, p.49). "En Marinetti nacen muchas cosas que después se han reformado con más martingala y dejando menos rastro de lirismo –huellas del crimen-." (Marinettismo, p.117). "Profesemos admiración al arte negro, porque es inclasificable y no nos amenaza con su distribución por épocas e influencia" (Negrismo, p.132). "Peceras de luz, esas casas modernas lo desproblematizan todo, y hasta los mismos celos han de quedar en ellas completamente desairados, infundados, nulos" (Luminismo, p.141)."El programa del klaxismo no debería leerse, porque aclara demasiado el sentido inesperado que debiera tener, sentido infundado de esa carraca moderna que especia y sazona la calle actual" (Klaxismo, p.142). "Yo ya he comenzado a ver variar las fisonomías de esos dueños de estanterías que se vuelven retorcidas, entrantes y salientes, haciendo escaleras de expresión" (Estantifermismo, p.144). "La noche de París la recogió como un cazador de mariposas desde la obscuridad de su alma" (Toulouselautrecismo, p. 151). "Los que apuntan el nombre de todos los especialistas ya saben que existe el doctor Chauveau, el expositor de las esculturas más macabras de la naturaleza" (Monstruosismo, p.155). "La escultura de Archipenko es una escultura con la completa desvergüenza de lo nuevo" (Archipenkismo, p.156). "Las sirenas de las fábricas también interpretan piezas escritas para ellas solas" (Maquinismo, p.159). "Lhote había conseguido la vivacidad naturalista dentro de las reglas y las libertades cubistas" (Lhoteísmo, p.162). "Los Delaunay se acostaron anoche pensando otra cosa, soñando otra creación" (Simultanismo, p.165). "Se puede sostener también que la música del jazz da masaje" (Jazzbandismo, p.188).

"Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va" (Humorismo, p.198). "Cuando sonaba la campanilla de su estudio aparecía Lipchitz, o desde la ventanita de su casa nos respondía su mujer" (Lipchitzmo, p.234). "Lo que ensaya Léger es la pintura multiplicativa" (Tubularismo, p. 240). "El vértigo que siente la mujer en la mujer es el que sientes y descubres a los que miran por el ojo de la cerradura" (Ninfismo, p.245). "Tristán Tzara, que es el creador, se queda solo y se construye una hermosa casa en París con las piedras que le tiraron." (Dadaísmo, p.255). "El charlotismo es algo así como el baile de un hombre solo en medio de las vanidades y las fiestas engoladas del mundo." (Charlotismo, p.256). "Quieren elevar lo que siempre ha fallido en la vida, lo que nos tiene tan descontentos y desesperados, desviando así que la cuestión sea o no una cuestión de dinero, como han creído los más torpes." (Suprarealismo, p.272). "La botella es el objeto más puro de proporciones mórbidas y rotundas" (Botellismo, p.319). ¡Qué largas y tremendas noches aquellas en que apareció D. Diego María de Rivera, gran volumen del que las ideas salían con volumen, sobre todo las que se referían a su arte, al arte de la pintura, tan convincentes cuando atacaban a la perspectiva falsa y a la pintura superficial!" (Riverismo, p.330). "Se han de encontrar en la novela reafirmaciones de la vida, palabras que se esperaban, situaciones en que a uno le hubiera gustado estar, ingenuidades abrumadoras. Combinaciones y conflictos en que el Creador no ha caído en su tejer los destinos; lo que verdaderamente falta en el tapiz del mundo." (Novelismo, p.354). "Un embalsamador de épocas debería embalsamar esos años 16, 17, 18 y 19 del siglo XX para que se notase más el sentido de reacción que tienen muchas cosas de Cocteau frente al sentimentalismo vano de la época." (Serafismo, p.362).

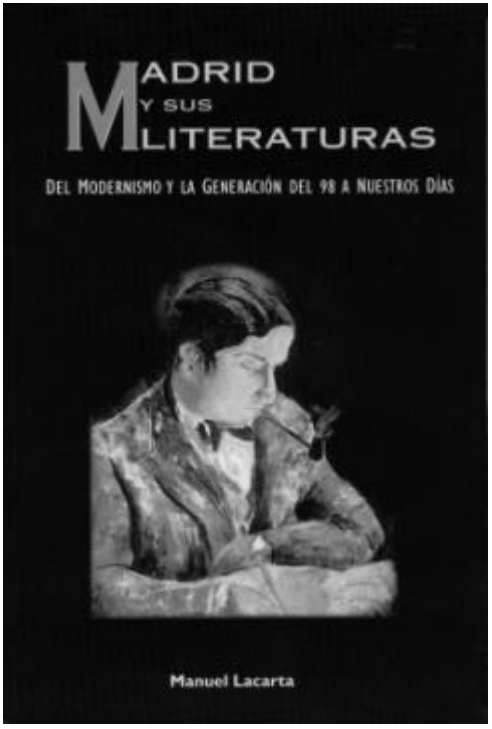
portada de la edición de Ismos *en la editorial Brújula, Buenos Aires 1968, con un retrato de Hermenegildo Sabat*

portada de la edición de Ismos *en la editorial Guadarrama, Madrid 1975*



Portada del cuaderno editado por el Servicio Pedagógico de MNCARS con motivo de la exposición de ISMOS

LIBROS NUEVOS



MADRID Y SUS LITERATURAS
MANUEL LACARTA
Ediciones La Librería, Madrid, 2002

El autor vuelve sobre Madrid y nos advierte en la página 8: "Madrid tiene algo siempre de desordenado, de acumulación; y, desde Ramón Gómez de la Serna, un libro sobre Madrid es un libro sobre uno mismo, el que lo escribe; ha de ser un acto de fe."

El libro se centra en los escritores del siglo XX, desde los bohemios primeros hasta los más jóvenes de hoy, en capítulos que recrean a los creadores de la novela moderna, a los del 98, a los cultivadores de la novela galante, los distintos Madrid de las vanguardias de los años 20 y de los escritores "sociales", la huella de la guerra y de "las dos Españas", y, entre medias, en dos capítulos, Ramón: *Semblanza y gloria de Ramón Gómez de la Serna* y *Ramón y su Madrid*.

Nos dice:

"Ramón Gómez de la Serna tuvo la habilidad de inventarlo casi todo y no perseverar en nada, como si le aburrieran sus propios caminos, ya trillados" (p.153).

"...Ramón es Madrid y Madrid es Ramón en un viceversa intrincado que se explica solo o no se entiende" (p. 153).

"Lo sometía todo a un proceso de reedificación poética al que no eran ajenos fenómenos como la paradoja y un cierto automatismo suprarreal; porque lo de escribir se convertía en un 'estado puro' al que había que convocar entrando en atmósfera, en situación; de ahí sus lugares 'sagrados', el despacho, la Cripta; y del que una vez en posesión era difícil salir." (p. 157).

"Ramón Gómez de la Serna (...) no se paró en una inventiva genial, soberbia y sola, ni en crear un modelo nuevo, un género; sino que contagió todo de una poética que, por necesidad, iba renovando; incluso su vida la renovó, la rompió, la comenzó, se la inventó, que inventar y no copiar de la realidad era lo que le urgía. Lo cierto es que su literatura era vértigo, verborrea imposible de condensar, voces que vienen a la vez de todos los rincones, pero, sobre todo, de los adentros; fluía, y, de tan vital, no se podía reposar en ella. Cuando envejeció, también su escritura se hizo vieja, es decir, morosa, triste, evocadora, no inútil ni estéril; como para ser oída en el crepúsculo." (p. 163 y 164).

"Madrid no se libró del mundo por acumulo de RAMÓN, del gran almacén aleatorio donde metía todo, desde lo útil al deshecho; pasando siempre por la huella y eco de su propia vida, que eso, a la postre, se constituyó en el tema único de sus libros: cómo iba viviendo el adolescente, el joven, el maduro, el exiliado Ramón Gómez de la Serna." (p. 165).