Boletín **RAMÓN** nº 7, otoño 2003

AGA

SUMARIO

portada
RAMÓN (detalle), foto del Archivo Gral. Administración del Estado (España)

página 2
SUMARIO, AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES

página 3
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA O LA GREGUERÍA DESHUMANIZADORA
Blanca Bravo Cela

página 6
RAMÓN Y TORRE: LA ÚLTIMA ETAPA
Carlos García
(pág.7)
Ramón, dibujo de Claudia García

página 10
HAY QUE RECUPERAR EL TEATRO DE RAMÓN (DOS TEXTOS SOBRE DRAMATURGIA RAMONIANA)
Alfredo Martínez Expósito

página 16
A TELÓN CORRIDO
Jerónimo López Mozo

página 20
UN ARTÍCULO DE BERGAMÍN SOBRE EL ESTRENO DE *LOS MEDIOS SERES*
RAMÓN Y EL ECO
José Bergamín
(notas de Juan Verdú Dazi)

página 24
INFIERNOS DIFERENTES.
A PROPÓSITO DE *CINELANDIA*, DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Francisco Javier Ortiz Hernández

página 34
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y F. T. MARINETTI: SUS CONTACTOS EPISTOLARES Y LA GÉNESIS DE UNA PROCLAMA
Andrew A. Anderson

página 44
GREGUERÍAS DESPUÉS DE RAMÓN (d.R.)
Retrospectiva de greguerías publicadas en *El Adelantado* de Segovia
Roberto Lumbreras Blanco

página 48
EN TORNO A RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA (UN PRÓLOGO, UNA ENTREVISTA Y OTROS RENGLONES DEL DÍA)
Antonio Espejo

página 57
***EL RASTRO* DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA**
Pedro Fernández Melero

página 62
NOTICIA DE LIBROS
OBRAS COMPLETAS tomo XIV
de Ramón Gómez de la Serna

página 65
NOTICIA DE LIBROS
CARMEN DE BURGOS
de Blanca Bravo Cela

página 66
A PROPÓSITO DEL CURSO DE EL ESCORIAL
HABLANDO CON RAFAEL FLÓREZ

AGRADECIMIENTOS

A todos los lectores del BoletínRAMÓN, a los colaboradores, a los libreros que lo distribuyen, y a *Blanco y Negro Cultural*, por su seguimiento y eco.

COLABORADORES

Blanca Bravo Cela (Barcelona, 1972), doctora en Filología Hispánica con una tesis sobre autobiografía contemporánea; autora del libro *Carmen de Burgos (Colombine) Contra el silencio*.
Carlos García, autor de diversos trabajos sobre la vanguardia argentina y Borges.
Claudia García (1963), escritora y dibujante (Hamburg).
Alfredo Martínez Expósito, profesor, escritor y crítico literario.
Jerónimo López Mozo, autor de teatro, Premio Nacional de Literatura Dramática, autor de otra pieza breve dedicada a Ramón: *Madrid-París*.
José Bergamín (Madrid 1895, San Sebastián 1983), prosista y poeta, creador de la revista *Cruz y Raya*, exiliado, volvió a España a mediados de los setenta.
Juan Verdú Dazi (Madrid, 1970).
Francisco J. Ortiz Hernández, licenciado en Filología Hispánica, autor de trabajos de investigación sobre literatura y cine.
Andrew A. Anderson, profesor en la Universidad de Virginia (EE.UU.), especialista en García Lorca y la vanguardia poética española.
Roberto Lumbreras Blanco, (Segovia 1963), escritor.
Antonio Espejo, (Hagen, RFA 1973), licenciado en Filología Hispánica, tiene en prensa el volumen *Valle-Inclán en la Memoria*.
Pedro Fernández Melero, abogado, Madrid.

Boletín**RAMÓN**

Publicación semestral dirigida por:
Juan Carlos Albert (jcalbert@worldonline.es), Martín Greco (gretin@yahoo.com), Eloy Navarro (eloy@uhu.es) y Carlos García (carlos.garcia-hamburg@t-online.de).

Boletín**RAMÓN** se envía a todos los que lo soliciten en la dirección: Boletín**RAMÓN** 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).

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA O LA GREGUERÍA DESHUMANIZADORA

BLANCA BRAVO CELA
Barcelona, mayo 2003
bbravo@hotmail.com

"La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas."
José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925).

"El arte salva al hombre, (...) porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia." Estas palabras que José Ortega y Gasset difundía en su ensayo *La deshumanización del arte*, publicado el año 1925, le iban muy bien a Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), porque respondían a su objetivo de juego y aparente intrascendencia concedido a la escritura.

El movimiento literario que propugnaba Ortega desde las páginas de este ensayo era de denuncia y distorsión a base de terminología matemática que otorgara frialdad y distancia a la labor del escritor frente a la obra. Se desdeñaba la vida real y se buscaba la invención de otra vida nueva a partir de lo artístico, considerando que lo sublime del arte era proporcionar un cuerpo a esa vida nueva plagada de elementos que parecían inexpresables por medio de los mecanismos tradicionales.

Ramón había empezado a *trivializar* pronto en cuestiones de arte. Desde la revista *Prometeo,* en los primeros años del siglo XX, había difundido su idea de teatro renovador y los cuentos y artículos contenían ya la marca personal que definirá su literatura en las décadas venideras.

En sus inicios, la literatura era para él un juego, era greguería, era la diversión de encontrar lo esencial del tiempo que se esconde en la ceniza de un cigarrillo que se va gastando.

> *"Yo que he escrito la más impura –impura en una acepción deificada del adjetivo– creo necesario un prólogo y un epílogo.*
> *Yo necesitaba hacer una síntesis gráfica que redujera a su más mínima expresión mi concepción monística, antipragmática de la vida... La encontré."* [1]

Este es el punto de partida de *El drama del palacio deshabitado*, obra de teatro ramoniana que data de 1909. Por eso, cuando descubre las teorías de Ortega, encuentra un ideario formal para una literatura que creía inclasificable y que le venía ocupando desde hace tiempo. También Ortega y Gasset se da cuenta de la filiación que une su teoría con la práctica del autor de *Cinelandia*. Escribe sobre él en la ya mencionada *Deshumanización*:

> *"Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce."* [2]

Así que el encuentro fue común y ambos enriquecieron sus escritos reforzándose en los del otro. Ramón levantó pasiones en sentidos opuestos. Del desprecio a la declaración de discipulado. Así, en sus estupendas greguerías unos –descalificadores– veían un juego sin importancia, Carmen de Burgos descubrió el fascinante *charlotismo* –y era un halago– de los escritos de su amante y numerosos seguidores, entre los que destaca Francisco Umbral, tomaron la

1 Gómez de la Serna, Ramón: Teatro muerto, Madrid, Cátedra, 1995. Col. "Letras Hispánicas", 401. P.223.
2 Ortega y Gasset, José: La deshumanización del arte, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1994. P. 39.

escritura de metáforas de Ramón como referencia, incluso muchos años después.

Como actitud, la deshumanización suponía una despreocupación hacia la revolución social que se estaba gestando en el país y se juzgó desde un punto de vista político la ausencia de juicio comprometido, por eso esta tendencia dio pie a opiniones encontradas.

Junto a los más fervientes defensores y practicantes del arte por el arte –entre los que, además de Gómez de la Serna, destacan Fernando Vela y Francisco Ayala–, estaban los detractores más furibundos: José Díaz Fernández, propulsor de la estética social del "nuevo romanticismo", y Pío Baroja. Vela escribió *El arte al cubo* (1927), título que ya revela toda una toma de posición, y Ayala defendía la práctica y lo difícil del nuevo arte:

> *"Juzga fácil la opinión vulgar este tipo de arte (nuevo) que deja en libertad al artista. Ignora qué difícil ejercicio es el de la libertad."* [3]

Frente a esa escritura que se quiere libre, pero plagada de figuras retóricas, Pío Baroja era contundente:

> *"No creo sea posible esta deshumanización del arte indicada por Ortega y Gasset, sino desretorizarse, limpiarse de la vieja y amanerada retórica."* [4]

En la misma línea, para José Díaz Fernández el plan estaba claro cuando en 1930 aparece su ensayo *El nuevo romanticismo*:

> *"Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte."* [5]

Díaz Fernández escribió este libro para responder. Respondía a las teorías orteguianas y criticaba a la nueva juventud que no supiera evolucionar con los tiempos y también que no supiera leer las que consideraba verdaderas enseñanzas del maestro:

> *"Otra vez acude a la pluma el nombre de Ortega y Gasset, cuyo pensamiento está acendrado por la preocupación política. Esto no lo han aprendido de él muchos de aquellos que le siguen. Por el contrario, permanecen encerrados en sus torres estéticas, lejos del torrente social, que no les conmueve siquiera. Hablan de juventud y de vitalidad, cantan el deporte y la máquina, y, sin embargo, se apartan con terror de todo contacto con las fuentes auténticas de su energía."* [6]

Realmente, otros muchos escritores jóvenes de los treinta –Ángel Samblancat, Ramón J. Sender, Andrés Carranque de Ríos, César Arconada, Rosa Arciniega, Luisa Carnés, Joaquín Arderius[7]– simpatizaron con un arte esencialmente práctico, dirigido a la actuación política y la divulgación de conocimientos e ideologías, mientras que el grupo orteguiano seguía apostando por el juego de la metáfora, a la que consideraban el objeto estético elemental.

---

3 Ayala, Francisco: *Los ensayos*, Madrid, Aguilar, 1971. P. 444.

4 Baroja, Pío: "En torno a *Zalacaín el aventurero*", *La Gaceta Literaria*, núm. 53, 1929.

5 Díaz Fernández, José: *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, José Esteban Editor, 1985.

6 Díaz Fernández, José: *El nuevo romanticismo*, op. cit., p. 65.

7 Grupo analizado con detalle por Fulgencio Castañar en su interesante estudio titulado *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992.

En este sentido, Ramón utiliza la metáfora como componente esencial de su fórmula de arte. La greguería es la suma matemática de la metáfora y el humor. Ironía, burla e intrascendencia, elitismo por dificultad en la interpretación –"una nación es una masa humana organizada, estructurada por una minoría de individuos selectos", afirmaba Ortega en *España invertebrada*[8]–, son rasgos del arte propugnado por Ortega y Gasset que vinculan el ensayo y la greguería como teoría y práctica de un supuesto idéntico. Realmente para Ramón el arte era todo eso, resulta alegría, vitalidad, y plasticidad circense.
Reclama el derecho al pueril contento de lo lúdico:

> *"Los escritores tienen derecho al desvío verbal y, sobre todo, en una época en que se han vulgarizado tanto los temas y anda el alma perdida."* [9]

Y viene entonces la greguería. Ramón encontró en la greguería la manifestación de su espíritu. La repetida publicación de volúmenes –en una larga enumeración de años de publicación que abarca 1914, 1917, 1919, 1927, 1928, 1929, 1935, 1936, 1940, 1947, 1952, 1955, 1958 y 1960– mientras vivió es la muestra de que nunca renunció a esta producción que se disputa la consideración de poema –tipo haiku–, prosa poética, cuando no versos aislados.
Muchas de sus novelas recurren también a la greguería, que se convierte en la base fundamental de la obra ramoniana. La greguería es la experimentación aséptica de laboratorio, genial juego de ingenio, es el fuego artificial de la literatura de quien compró una muñeca de cera en el mercadillo del Rastro.
Lo mágico, lo inesperado, la vida fantástica e inquieta despiertan en su pluma:

"El capullo se abre lentamente porque espera oír el soneto a la rosa", con reminiscencia de siglos de oro; *"el 9 es la oreja de los números*", con resonancias pueriles y, en fin, escribe la greguería que golpea con su cruel revelación: *"Nuestros gusanos no serán mariposas."* [10]

Detrás de la burla está la herida de la muerte que está esperando *–latet anguis in herba–* desde siempre. Quizá ese sea uno de los misterios de Ramón: tras la risa se esconde la mueca de espanto por el tiempo que se va y lo ocupa escribiendo greguerías.
Imposible mayor profundidad que la que tiene lo que es utilizado para olvidarse de los gusanos pensando en mariposas.

8 Ortega y Gasset, Jose: *España invertebrada* en *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial, 12 vols. 1988.

9 Gómez de la Serna, Ramón: "Las palabras y lo indecible" en *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, 1943. P. 191.

10 Gómez de la Serna, Ramón: *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1995. Col. "Letras Hispánicas", 108.

RAMÓN Y TORRE: LA ÚLTIMA ETAPA

CARLOS GARCÍA
Hamburg
carlos.garcia-hamburg@t-online.de

En el primer número de este *Boletín* (septiembre de 2000) tuve ocasión de comentar sucintamente la correspondencia entre Ramón y Guillermo de Torre, cuya edición preparo.
En el segundo número (abril de 2001), mostré cómo trabaron relación ambos polígrafos, al filo de los años 1916-1917.
Me propongo relatar ahora brevemente el recomienzo, tras la Guerra Civil, de esa rara amistad, que concluirá con la muerte de Ramón en 1963.

En carta remitida a Alfonso Reyes desde París el 7-IV-37, Torre relata al mexicano:

> *Ramón me escribe ardiendo de poner sus energías al servicio de cualquier fundación literaria. Nadie como Vd. puede ayudarnos a poner en buen cauce un proyecto de semanario –de lectura y de opiniones, no de vaciedades y falsas elegancias como los que ahí dominan– que teníamos ya en España.*

Poco después, sin embargo, Ramón y Torre (ambos están instalados en Buenos Aires) convienen, a propuesta del segundo, interrumpir el contacto, debido a las divergencias ideológicas en cuanto a lo que ocurría en España por esas fechas. Tal se desprende de una carta sin fecha de Torre a Ramón, presumiblemente de 1937:

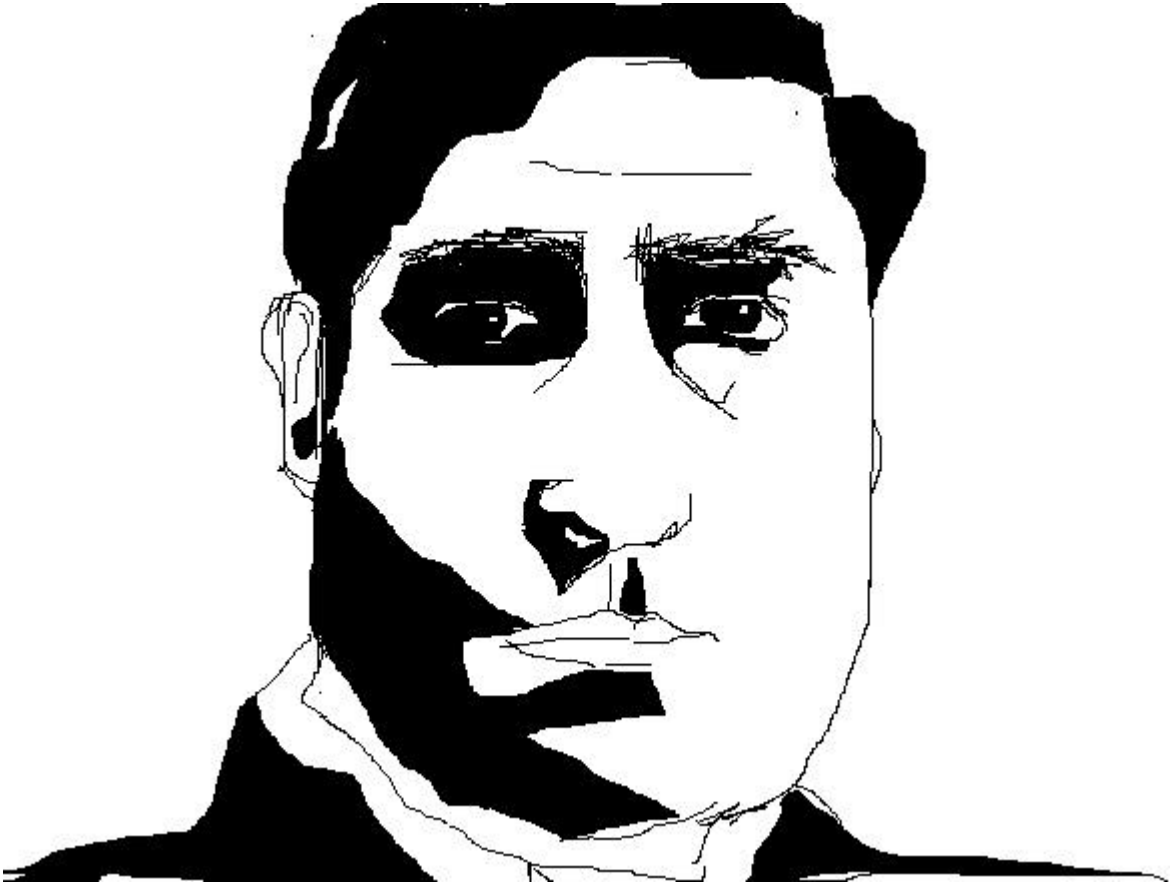
> *Hablaremos como antes cuando termine la guerra y tengamos todos el ánimo más tranquilo. Entretanto ya sabe que –sin entrar siquiera a discutirlas– no me ~~gusta~~ es grato escuchar sus opiniones sobre ciertas cosas, ni tengo por qué escucharlas. Pero eso no impide que le guarde el mismo afecto de siempre y le mande ahora un cordial abrazo, con saludos para Luisita de Norah y míos.*

Torre, de tendencia republicana, no podía sino tomarle a mal a Ramón algunos de sus repetidos comentarios públicos en favor del incipiente franquismo – *faux-pas* que contribuyó a aislarlo de los mejores intelectuales de Buenos Aires.

Unos seis meses tras el final de la contienda (que tuvo lugar en marzo de 1939), Ramón remitió una misiva a Torre, lamentablemente perdida. Pero subsiste la respuesta de Torre, del 1-X-39 (se trata de 2 páginas mecanografiadas; se conserva una copia sin firma en la Biblioteca Nacional, Madrid, signatura Ms 22824/17, 110; © Herederos de Guillermo de Torre, Buenos Aires – con cuyo permiso la reproduzco aquí).

[Buenos Aires,] 1.X.1939.

> *Querido Ramón:*
>
> *Recibo su carta y yo también celebro reencontrar su letra y su afecto.*
> *Por mi parte, nunca hice abandono de él, y en el fondo de mi pensamiento deploré siempre esa "fuerza de las circunstancias" – que sólo secundariamente eran políticas, que eran [sobre] todo morales y de conciencia– y su reflejo distinto en nuestras sensibilidades desolladas de españoles.*
> *Dijimos que volveríamos a vernos y a charlar confianzudamente cuando terminara la guerra. Si no le hice ninguna seña antes fue porque, en mi sentir, la guerra de España ha terminado, pero la paz no ha surgido todavía. Para que la paz entre*



Ramón, dibujo de Claudia García

españoles existiera hubiese sido necesario que el bando triunfante (el caso estaba previsto para la República y de no haberlo hecho así yo me hubiera tornado inmediatamente antirrepublicano) adoptase una política absoluta de pacificación – evitando la vergüenza de las persecuciones, del exterminio del contrario, de los tremendos campos de concentración, de los barcos de desterrados, entre los cuales, por cierto, van tantos amigos nuestros y hasta un hermano de Vd., según me escribe Amster [1] desde Chile.

Pero en fin... si eso no ha terminado, ahora hay planteado algo mucho mayor. Y en esta nueva pugna sí creo que estaremos de acuerdo ya que Vd. puede acompañarme en mi antifascismo y mi antihitlerismo y yo puedo acompañarlo en su anticomunismo, pues en definitiva sigo estando contra todas las tiranías. De modo que ya hay /2/ motivos de coincidencias y afinidades, sin contar las que puedan existir en otras cosas de la vida y la literatura.

Mi suegra [2] tenía hace tiempo el deseo de invitarles a ustedes para que vengan a conocer nuestra nueva casa. De modo que avíseme telefónicamente cuándo le conviene más en cualquier tarde próxima Entretanto le anticipa un muy cordial abrazo, con los mejores recuerdos de Norah para Luisita y usted,

[Guillermo de Torre]

Poco más tarde, en carta a Juan Ramón Jiménez del 6-XII-39, Torre escribirá acerca de Ramón (la misiva se conserva en la "Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez" de la Universidad de Puerto Rico, desde donde se me ha otorgado el permiso para editar la correspondencia de Jiménez con Torre; © Herederos de Guillermo de Torre, Buenos Aires):

¡Qué curioso! Recibo en este momento una tarjeta para una conferencia de Ramón Gómez de la Serna sobre el siguiente tema: 'Vida y atmósfera poética de J. R. J.' Lo lamentable es que el conferenciante, estando por derecho propio entre esos 'mejores' –dicho con palabra de Vd.–, a que antes aludía, pertenece ahora a los 'no dignos' por su insolente y sorprendente franquismo.

A pesar del justificado exabrupto, las relaciones entre Ramón y Torre se regularizaron a partir de la década del 40, según muestran las numerosas cartas conservadas (la última misiva fechable en el estado actual de mis investigaciones es de diciembre de 1961; la correspondencia entre ambas familias incluye tarjetas y cartas de Norah Borges a Luisa Sofovich).

---

1 Mauricio Amster (1907-1980): Diseñador gráfico de origen polaco; se radicó en Madrid en 1929. Combinó el dibujo, la caligrafía, la tipografía y el *collage*. Ilustró varios libros y las revistas *El Almanaque Literario 1935* y *Diablo Mundo*, de la que fue director artístico (GT colaboró en ambas y fue uno de los editores de la primera, junto con Manuel Pérez Ferrero y E. Salazar Chapela). Miembro del PCE; tras la Guerra Civil se exilió en Chile, donde realizó una importante tarea profesional (cf. J. M. Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid, 1995, p. 51, con más información).

2 Leonor Acevedo de Borges (1876-1975), madre de Norah (1901-1998) y Jorge Luis Borges (1899-1986). Norah y Torre contrajeron matrimonio en agosto de 1928.

BIBLIOGRAFÍA

(Recojo aquí algunos de los trabajos que Torre publicó sobre Ramón entre 1920 y 1967, incluida una nota necrológica.)

García, Carlos:
"Anticipo: Correspondencia Ramón / Guillermo de Torre (1916-1961)": *Boletín-RAMÓN* 1, Madrid, septiembre 2000, 7-8 [con carta de RGS a GT, del 11-XII-20].

García, Carlos:
"Ramón, Cansinos y Torre (1916-1918)": *BoletínRAMÓN* 2, Madrid, primavera 2001, 14-16 [con carta de RGS a GT, de c. 17-XII-16].

Torre, Guillermo de (1920):
"Madrid-Paris. Album de retratos. Mis amigos y yo (Ramón Gómez de la Serna. Jean Cocteau. Eugenio Montes. Guillermo de Torre. Marian Paszkiewicz. Mauricio Bacarisse)": *Grecia* 47, Madrid, 1-VIII-20, 9.

Torre, Guillermo de (1928/02):
"Paralelismos entre Picasso y Ramón": *Síntesis* 9, Buenos Aires, febrero de 1928, 293-316.

Torre, Guillermo de (1928/07):
"Cuatro nuevos libros de Ramón": *Síntesis* 18, Buenos Aires, julio de 1928.

Torre, Guillermo de (1931/06):
"Anticipaciones de Ramón": *Argentina*, Buenos Aires, 2-VI-31.

Torre, Guillermo de (1931/09):
"Crítica de conferencias. Ramón y Morand": *Sur* 4, Buenos Aires, primavera 1931, 134-142.

Torre, Guillermo de (1931/10):
"*Ismos* y *Elucidario* de Ramón": *España Republicana*, Buenos Aires, 10-X-31.

Torre, Guillermo de (1931/12):
"Ramón y Morand en Buenos Aires": *La Gaceta Literaria* 120, Madrid, 15-XII-31.

Torre, Guillermo de (1932/12):
"Una interpretación novelesca de los argentinos": *Revista de Occidente* XXXVIII 114, Madrid, diciembre de 1932 [sobre Ramón Gómez de la Serna: *Policéfalo y Señora*, acerca de argentinos en Europa].

Torre, Guillermo de (1935/06):
"Dos nuevas presencias de Ramón": *Diario de Madrid*, Madrid, 26-VI-35.

Torre, Guillermo de (1935/12):
"Picasso y Ramón": *Diario de Madrid*, Madrid, 12-XII-35.

Torre, Guillermo de (1955):
"Medio siglo de literatura": Ramón Gómez de la Serna: *Antología. Cincuenta años de literatura*. Selección y prólogo: Guillermo de Torre. Bs.As: Losada, Espasa-Calpe Argentina, Poseidón, Emecé, Sudamericana, 1955.

Torre, Guillermo de (1957):
"Ramón y Picasso. Paralelismos y divergencias": Ramón Gómez de la Serna: *Obras completas*, II. Barcelona: AHR, 1957 (Introducción).

Torre, Guillermo de (1967):
"Perspectiva y balance de RAMÓN": *Al pie de las letras*. Buenos Aires: Losada, 1967, 219-227.

HAY QUE RECUPERAR EL TEATRO DE RAMÓN (DOS TEXTOS SOBRE DRAMATURGIA RAMONIANA)

ALFREDO MARTÍNEZ EXPÓSITO
University of Queensland (Australia)
a.martinez@mailbox.uq.edu.au

El triste e injustificado olvido en el que durante décadas cayó la inmensa obra literaria de Ramón Gómez de la Serna afectó a sus máximas aportaciones literarias: la novela vanguardista y la greguería. Por lo tanto no es sorprendente que sus obras menores, si es que este segundo monstruo de naturaleza es responsable de algo que sea menor, fueran completamente ignoradas por el público, la crítica, los profesores y los especialistas.

Entre esas obras alejadas del general conocimiento encontramos una serie de nada menos que diecisiete obras teatrales, escritas en su mayoría en la época más juvenil del escritor, cuando apenas tenía veinte años y sólo había producido ensayos de corte social, introspectivo y estético.

El teatro de Gómez de la Serna, sólo recientemente editado, es un teatro ansioso e histérico; es una búsqueda desesperada de algo que el adolescente Ramón no encuentra en el teatro de su época, ni en su literatura, ni en su intelectualidad, ni en su medio ambiente. Ante todo lo que el joven Ramón no puede soportar de ese estado literario que le rodea es esa especie de repetición insana y perezosa que parece gobernar la creación literaria aún demasiado pegada a las faldas del siglo XIX:

> *"La obra literaria tiene que dejar de ser obra literaria, porque así no se justifica de ningún modo",*

dice en la introducción a *El Teatro en soledad*;

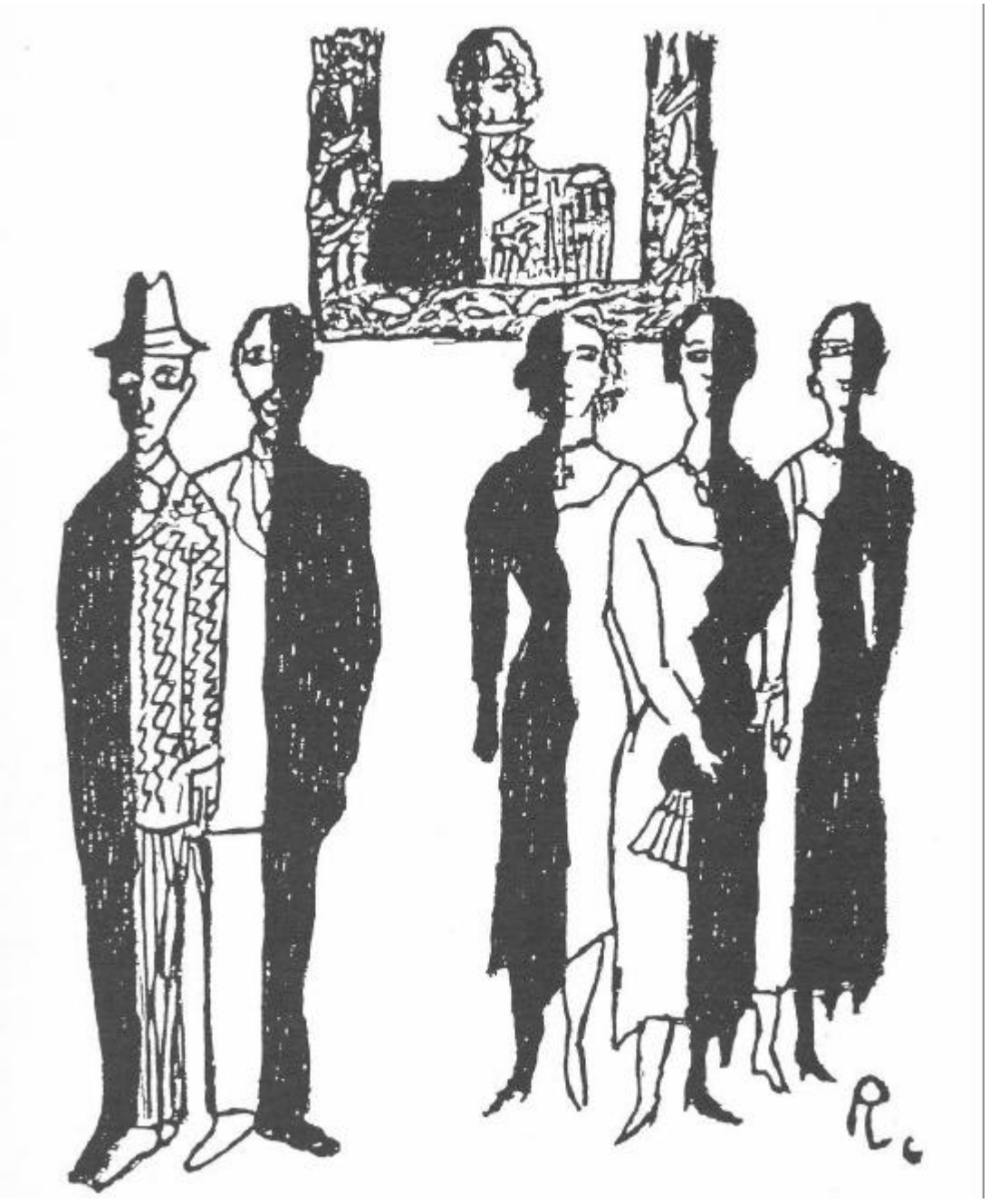
> *"tiene que ser obra heroica, enconada, que muera por sí misma, no por un acto breve como los suicidas, sino por una persuasión arrojada y excesiva, palpitante y dentro del último momento, primero y último".*

Precisamente es este carácter de búsqueda, de experimento, de ensayo y error, lo que empuja a Ramón a un ejercicio teatral dentro de los márgenes de la pieza breve, más moldeable y apta para estos fines.

Sus grandes dramas en dos y tres actos (*La utopía* de 1909, *Siempreviva*; *La casa nueva*, *La corona de hierro*, *El Teatro en Soledad*, *Los medios seres*, *Escaleras*) constituyen momentos de auto-afirmación, en los que se plasman los logros adquiridos con mayor laboriosidad en las piezas breves, de acto único, casi siempre sin subdivisión en cuadros o escenas: *El drama del palacio deshabitado*, *La utopía* de 1911, *El laberinto*, *Los unánimes, Los sonámbulos, Tránsito, El lunático* (sólo aparecen escenas en *Desolación, Beatriz* y *Cuento de Calleja*).

Estas piezas breves sorprenden por su misma brevedad: parece como si el imperativo de la brevedad no supusiera para el autor una imposición de género sino justamente un desideratum estético.

En alguna ocasión, ya más tarde y más famoso, comentaría Gómez de la Serna cómo aquellos dramas de juventud habían crecido a partir de un germen inicial, una escena, un momento de tensión dramática que justificaba por sí solo el nacimiento del drama.
Efectivamente localizamos en todos estos minidramas un núcleo insustituible, que no es precisamente el momento de la conclusión, que logra dar sentido a toda la construcción escénica que lo rodea.



dibujo de Ramón para *Los Medios Seres*

El teatro breve ha supuesto desde siempre la reducción del conflicto a su planteamiento más simple; el esquema aristotélico (introducción, nudo, desenlace), o, dicho a la moderna, el relato mínimo, sirve de armazón narrativo para el desarrollo de una acción que no admite excesiva complicación.

En este sentido, Ramón es un maestro de la sencillez. El conflicto dramático está tan sutilmente expuesto en sus piezas, incluso en las de mayor extensión, que parece diluirse en la atmósfera sobrecargada del drama, a menudo inyectada de simbolismo maeterlinckiano o de un cierto modernismo poético e intangible.

El drama ramoniano se ha desplazado desde el argumento hacia la incertidumbre, sustituyendo el atractivo de la intriga por el revulsivo de la incógnita. En un acto de total renuncia a las convenciones dramáticas de esa literatura de argumento llega a personificar la incógnita de lo desconocido y lo diferente en la protagonista de *La utopía*, de 1911, una misteriosa mujer que ni habla ni reacciona ante los improperios que recibe en la última taberna del último arrabal:

> *"El de la corbata roja.- Vámonos... Adiós, chulita, quizás vuelva por aquí... Voy aquí al lado. (Mira a la Incógnita, que le mira también, paga y vanse él y la vieja barbilluda de la llave... Pausa. La Incógnita extiende más las manos sobre la mesa en ese gesto de desesperanza y de desolación, en que hay que posarlas bien para que no se caigan al suelo desprendidas. Baja la cabeza abatida con ese ademán de mucho cuello y de mucha flexión de los cisnes negros cuando caen la cabeza. La chata se hunde en su saco, como destroncándose y sumergiendo la cabeza en los hombros y los hombros más abajo y todo más abajo. Es duradera la pausa, hasta que entra el de la flauta, un viejo de esquina, con lentes ahumados y una altivez distinguida y prócer, un viejo que sabe que el limosnero tiene que dar la nota genial y suprema de la pobreza; se le ve la flauta buscándole los labios como serpiente de un encantador árabe, asomando sobre la solapa desde el bolsillo interior, el bolsillo de las carteras en las americanas ricas. Pide vino y se sienta.)"*

La figura de la Incógnita en esta pieza supone un enorme atrevimiento plenamente vanguardista: se ha dado cuerpo dramático (gestos, movimientos, vestuario... todo menos la palabra) al misterio de la otredad y la ausencia, que ya desde sus primeras piezas obsesiona a Ramón. La ausencia en *Beatriz* es la de Salomé, presente sólo de manera intertextual a través de la simbólica cabeza muerta de San Juan Bautista; en *El laberinto* falta el hombre, en un mundo aparte y aislado en el que sólo caben mujeres marcadas por esa ausencia del varón; en *Siempreviva* se nos arrebata el centro mismo del drama, la mujer muerta que amó hasta morir; y así en todos los dramas, la ausencia se erige en principio poético fundamental.

Pero con la Incógnita entramos en una zona nueva del sentido carencial: no sabemos, ni nosotros ni los otros personajes del drama, qué es lo que se nos oculta, aquello que debería dar sentido a toda la pieza. Profundizando en el hermetismo que caracteriza el nacimiento de toda la vanguardia artística, Ramón ha puesto un pie en el principio de abstracción.

La radical necesidad de lo nuevo que percibimos en los prólogos y epílogos que acompañan a estas breves obras, y que se confirmará en toda su carrera literaria posterior (recuérdese el definitivo

prólogo a *Ismos*), se traduce en estos dramas primerizos como indagación en el problema múltiple de la ausencia, lo otro, lo desconocido y en última instancia lo diferente.

La angustia por encontrar una voz propia toma cuerpo en el teatro ramoniano en la conciencia de ser diferente, y sobre todo en el trágico descubrimiento personal de no poder dejar de ser diferente. Por eso se hace preciso comprender que el concepto iconoclasta de este teatro no responde a un deseo arbitrario de simple ruptura formal, sino a algo más profundo y por lo mismo más inasible: a la inaplazable necesidad de participar del drama formando parte del drama, es decir, a instalarse ante el misterio de la creación con la conciencia limpia de saberse partícipe de algo completamente nuevo e irrepetible; el epílogo de *Los sonámbulos*, firmado con el pseudónimo Tristán y referido a sí mismo en tercera persona, desarrolla el principio de la diferencia:

> *"¿Porque, es un teatro acaso? Hay que conocer a Gómez de la Serna para desorientar todas las opiniones de tiempo y lugar y armazón que sugiera este teatro -como si fuera un teatro! El, como una tromba, desplaza y descaracteriza sus cosas, y así si el glosador se niega a ser arrastrado o se niega a sucederse, se encuentra que pasó, que se perdió de vista, que le adelantó en una carrera campo traviesa, que se fue por la borda lo que quería detener, clasificar y alojar, creyendo que era una cosa teatral."*

He ahí el secreto: el drama breve ramoniano, que en apariencia está a medio camino entre el teatro y el poema lírico, se resiste a las viejas clasificaciones de la preceptiva porque no es un caso de forense literario sino un salto en el vacío en busca su propia identidad. Y quizá es mucho más que eso, quizá estos diecisiete textos encierran aún secretos más insondables; pero para desentrañarlo será preciso que estas obras salgan del olvido al que injustamente han sido condenadas.

* * *

El teatro de Ramón Gómez de la Serna puede ser comprendido como un documento de importancia vital para comprender el nacimiento de la vanguardia literaria en España y también como una obra artística renovadora cuya aceptación, como la de todas las innovaciones radicales, se ha hecho esperar largamente. Ambos puntos de vista, necesariamente complementarios, explican el paulatino auge que los dramas ramonianos están experimentando desde hace algunos años: reproducciones de sus textos, estudios eruditos y documentales, ponencias en congresos, varias tesis doctorales, y, en enero de 1992, estreno absoluto de algunos dramas.

Más de ochenta años hubieron de transcurrir para que tres de estas obras, *El lunático, Beatriz* y *El Drama del Palacio Deshabitado*, recibieran una adecuada puesta en escena. Ello fue posible gracias a los esfuerzos de Emilio Hernández y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, con la colaboración de la madrileña Sala Olimpia. Ni el tono de las obras ni la reacción del público ni, por supuesto, el momento histórico tuvieron nada que ver con aquel otro estreno de *Los medios seres*, en 1929, ni con los otros esporádicos intentos de escenificación que protagonizaron Alejandro Miquis (*La utopía*, 1909), Alfredo Marqueríe (*Los unánimes, El teatro en soledad*, 1961), Modesto Higueras (*La corona de hierro*, 1963) o incluso grupos espurios de aficionados (*Escaleras*, 1963).

La idea de Emilio Hernández consistió en presentar tres dramas independientes formando parte de una unidad escénica. No era una idea absurda, teniendo en cuenta la concepción cubista del teatro que Ramón teoriza hacia 1910; pero sí resultaba arriesgada porque complicaba y hacía más difíciles esos tres dramas ya de por sí muy herméticos.

El montaje recibió el título del primero de los dramas, *El lunático*, que sirvió de marco al que los otros dos, *Beatriz* y *El Drama del Palacio Deshabitado*, se habrían de subordinar. La escena final de *El lunático*, en la que el protagonista asesina a la joven que intenta ayudarle, y en ella a su ideal, presentaba una transición en la que la "costura" quedaba demasiado evidente: el lunático se dirigía al clavicordio y se ensimismaba a la vez en su música y en sus alucinaciones. Tales alucinaciones cobraban forma escénica y consistían precisamente en las otras dos obras; una vez representadas reaparecía el lunático, ya curado de su locura y consciente de su crimen, poniendo fin al espectáculo.

El simbolismo propuesto por Hernández resultaba claro: las obras representadas eran producto de un alucinado ("nuestra propuesta es la historia de una obsesión", señalaba en el programa), y el teatro ramoniano había de ser leído en clave surreal.

En coherencia con esta lectura, la versión resultante ofrecía una escenografía marcadamente surrealista, que en ciertos momentos, sobre todo en *El Drama del Palacio Deshabitado*, chocaba con las tesis sociales y morales puestas en boca de los personajes. En cada drama de Ramón, efectivamente, hay una tesis ideológica y una propuesta teatral; quizá en el montaje del CNNTE se dio prioridad a la plástica sobre la ideología. Se prefirió una confortable atmósfera surreal a una incómoda tesis intelectual. En todo caso la resolución escénica fue admirable, e incluso en *Beatriz*, cuyas acotaciones son endiabladamente irrepresentables, se logró mucho de lo que el autor había pretendido.

Quizá la mayor importancia del trabajo de Hernández reside en la demostración palpable de que el teatro ramoniano no es sólo teatro para leer, como algún crítico ha venido sosteniendo desde hace cuarenta años.
El teatro de Ramón se puede leer y se debe leer (y sin duda se está leyendo ya ahora que disponemos de alguna edición del mismo); pero sus posibilidades no terminan ahí. Ni siquiera el propio Ramón lo concibió como teatro para leer, aunque algunos sigan acogiéndose a una lectura ingenua de su famoso "teatro muerto, teatro para leer en la tumba fría"; Ramón no compuso su teatro ni para que fuera leído ni para que fuera representado, sino para conjurar ciertos fantasmas interiores y a continuación destruirlo y olvidarlo para siempre.

El teatro, dentro de la producción literaria de Gómez de la Serna, ocupa un lugar excepcional y extravagante, y no se puede pretender entenderlo con los mismos criterios utilizados ante sus novelas o sus biografías. Hernández ha tendido a lo alucinógeno y delirante y ha conseguido una interpretación surrealista; nos parece perfectamente válido, como lo habría sido igualmente potenciar lo antiburgués o lo anticlerical o lo feminista o los brotes de experimentación escénica o lo dionisíaco o lo sexual.

Todo eso y más se encuentra en la dramaturgia ramoniana y es, cada día más, susceptible de representación y de buena representación.

El viejo tópico del teatro de Ramón como teatro para leer, a la vista de propuestas como la del CNNTE, ha perdido toda su vigencia.

Pero quedan los prólogos. Los prólogos hay que leerlos porque en ellos están no sólo las claves de las obras sino la gran clave de la obra literaria de Gómez de la Serna, la idea de lo nuevo y de la nueva literatura.

Aunque el lunático hace su aparición en escena bajando de las alturas en su diván mientras recita sustanciosos párrafos del prólogo de la obra, la mayor parte de sus ideas se pierden en la sonora soledad de la escena. Ese prólogo, sobre la idea estética del antifaz, que no sólo transmuta los ojos que lo ven sino, sobre todo, los ojos que ven a su través, es un ensayo sobre la noción de punto de vista que difícilmente resulta apto para la declamación: precisa de la lectura atenta y reposada.

El prólogo de *Beatriz* es más bien un poema de un simbolismo sexual descarnado y el del *Drama...* está pensado para que un trasunto del autor lo declame sobre el escenario, pero de nuevo se trata de un pequeño ensayo, esta vez sobre la noción misma de teatralidad.

La reunión de estas tres piezas en un solo espectáculo no dejó en su día de ser discutible. Su heterogeneidad y falta de hilo conductor se basaba en la conocida idea de teatro alucinatorio de Hernández; pero a la vez eso fue lo que más irritó al público de la Sala Olimpia. Ya sabemos que a un loco se le puede ocurrir cualquier cosa en cualquier orden, pero eso no justifica un montaje de mera yuxtaposición.

La obra dramática ramoniana ofrece posibilidades combinatorias mucho más homogéneas e interesantes, como por ejemplo su célebre *Trilogía Máxima,* o la serie de dramas colectivos, o los dramas de la mujer. O, sin necesidad de plantear un montaje, se podría acudir a sus obras mayores, en tres actos, que apenas precisan de arreglos escenográficos.

Aquel trabajo que vimos en la Sala Olimpia, sin embargo, nos pareció valiente y sugestivo. Arrojó luz sobre una de nuestras dramaturgias contemporáneas más desconocidas y arrojó luz también sobre las propias obras de Gómez de la Serna, que ya parecía condenado a ser para siempre el autor de las greguerías y de esos lamentables *Medios seres*.

A TELÓN CORRIDO

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
jeronimolm@jazzfree.es

Las luces de la sala se apagan. Sólo el telón queda alumbrando en su fimbria. Da la sensación de que se ha adelantado, de que está más cerca del público, tanto que abruma con su gravitación. Es como un gigante que amenaza con pisar a los espectadores que están a sus pies. Pasa un minuto y no se alza. Otro minuto más y sigue quieto. Se escuchan algunos siseos y las butacas transmiten con sus crujidos la impaciencia de sus ocupantes. Al telón, siempre iluminado, parece que se le ha subido el pavo por el rubor extraordinario que le arrebola. Un Acomodador recorre la sala. La linterna va poniendo manchas de luz en los trajes de los espectadores. Se detiene en el ocupante de un palco.

ACOMODADOR ¡Aquí está, señor empresario!

A las voces de "¡luz en la sala!", la sala se ilumina de nuevo. Por un lateral del escenario asoma el Empresario.

EMPRESARIO ¡Señor Gómez de la Serna!

Ramón, señalado con el dedo del Acomodador, se levanta.

RAMÓN ¿Puedo serle útil en algo?

EMPRESARIO ¿Tendrá la bondad de decirme dónde tiene secuestrado el encargado de levantar el telón?

RAMÓN ¡Frío, frío! Soy, como estos señores, un espectador que ha pagado religiosamente su entrada.

EMPRESARIO *(Al público.)* Han de saber ustedes que el señor Gómez de la Serna viene al teatro porque le gustan los telones, sólo por eso.

RAMÓN Hay telones simpáticos, es cierto.

EMPRESARIO ¿Oyen ustedes?

RAMÓN La espera ante el telón corrido está llena de sueños y escucha la rebullencia de Shakespeare, de Calderón, de Lope de Vega y de Tirso. ¡Todo el arte dramático está insomne de la cortina de su lecho!

EMPRESARIO ¿De qué cortina habla?

RAMÓN Del telón naturalmente. Muchas veces el mal momento del teatro es cuando se levanta el telón.

EMPRESARIO No diga más barbaridades.

RAMÓN Parece que se achica el espectáculo, que aparece con un fondo próximo lo que con el telón echado tenía un fondo ilimitado en que se escalonaban algunos siglos...

EMPRESARIO Señor Gómez de la Serna: como bien ha dicho, estos señores también han pagado; pero para asistir al espectáculo, no para oirle a usted.

RAMÓN *(Sentándose.)* Me callo, pues.

EMPRESARIO ¡Aguarde! Antes díganos dónde tiene secuestrado al encargado de levantar el telón.

RAMÓN Por el momento no le diré ni una palabra más. Por mi no hay inconveniente en que empiece la representación.

EMPRESARIO Empezará. No le quepa la menor duda de que empezará. ¡Pronto, un tramoyista! *(Impaciente.)* ¿Es que no me oyen? ¿Dónde se han metido los tramoyistas?

Sale el Regidor.

REGIDOR Los tramoyistas dicen que al igual que Ofelia es sonámbula del agua y sólo eso o que el coro se ocupa únicamente de consolar a la que canta cuando lloriquea, que ellos son los marineros del teatro y que no recuerdan que entre sus funciones esté subir y bajar telones.

EMPRESARIO ¡Al diablo los tramoyistas! *(Al acomodador.)* ¡Usted!

ACOMODADOR ¿Es a mí?

EMPRESARIO Sí, a usted. Ocúpese del telón.

ACOMODADOR Pero si yo...

EMPRESARIO ¡Ocúpese, le digo!

ACOMODADOR *(Acobardado.)* Como mande.

Vase el Regidor y el Acomodador se viene hacia el escenario. Se sube a él y contempla el telón inmenso. Acaricia el terciopelo suave.

EMPRESARIO ¿Qué le parece?

El Acomodador se hace el mudo y Ramón aprovecha el silencio para romper el suyo, que ya le parecía eterno.

RAMÓN A su empleado le gustaría decir que ese telón tiene mucho de bata opulenta.

ACOMODADOR Eso es justamente lo que quería decir.

EMPRESARIO Y no le falta razón si se refiere a que mi teatro es... ¿cómo expresarlo?...familiar. Eso es, un teatro muy familiar.

RAMÓN Y muy cotilla.

EMPRESARIO ¿Cómo se atreve...?

RAMÓN Cuando entré en la sala, tras ese agujero pequeño había un ojo pulposo que no paraba de mirar los escotes de las señoras.

EMPRESARIO ¿No estará insinuando que me recreo, como usted, en la contemplación de los senos femeninos?

RAMÓN ¡Oh no! Ese ojo auscultante debe pertenecer al autor de la comedia, pues es el mismo que en las noches de estreno busca a los críticos con voracidad. Sus ojos,

señor empresario, no los confundiría con los de ningún otro. Cuando fisgan por el agujero y ven que el teatro está muy solitario toman aspecto despavorido de caballo espantado.

EMPRESARIO Se cree usted muy listo.

RAMÓN Observador nada más. Puedo adivinar de quien es el ojo que nos mira a cada momento. Puedo apostar sin miedo a perder. El de ahora, por ejemplo, no pertenece a la primera dama joven. Sería guiñoso y se vería malicia en él. Es vidrioso y enconado. Sin duda, el del traidor de la comedia.

EMPRESARIO ¡Se equivoca! Es el de un actor indignado por el retraso que usted, con su actitud, está provocando. ¡Basta ya! *(Al Acomodador.)* ¡Manos a la obra! ¿No perdamos ni un minuto! *(Al público.)* Señores, mis excusas.

El Empresario se va malhumorado. El Acomodador le sigue, pero antes de que alcance el lateral del proscenio el telón hace un gesto tempestuoso que tiene mucho de mar picado, de golpe de ola que no acaba de romper en espuma contra un acantilado sordo. El Acomodador retrocede espantado. Sus ojos se dirigen implorantes hacia Ramón.

RAMÓN Los gestos del telón son variadísimos.

ACOMODADOR Es como si estuviera... embarazado de aire.

RAMÓN ¡Quién sabe!

ACOMODADOR Pero el escenario no tiene mucho fondo, todas las ventanas están cerradas...

RAMÓN Y los cómicos no estornudan a coro.

ACOMODADOR No.

RAMÓN Tal vez ese viento misterioso venga del trasmundo y penetre por la trasera del escenario o quizás por las catacumbas kilométricas de los fosos. O puede que sólo sea un fenómeno de las muchas almas depositadas ahí dentro. ¿Se encuentra mal? ¡Se está poniendo pálido!

ACOMODADOR ¡Yo no he nacido para esto! ¡Mi trabajo está en la sala!

RAMÓN Entre nosotros, le diré que yo siempre he sospechado que la causa de estas tempestades es el estado gástrico de los actores. Comen deprisa y de mala manera y se meten en el escenario inmediatamente.

ACOMODADOR Dice eso para tranquilizarme.

RAMÓN ¿Y lo consigo?

El Acomodador asiente sin convicción.

ACOMODADOR *(Al público, haciendo de tripas corazón.)* Señores, en un santiamén pongo el telón arriba.

RAMÓN No se apresure, amigo. Si corre mucho es seguro que sorprenderá a los actores a medio prepararse. Por si acaso, yo me ausento. Por nada del mundo quiero

ver a la protagonista en camisa o, peor que eso, en la actitud de las Venus del Tiziano.

Y al tiempo que Ramón se va, el Acomodador, procurando no rozar el telón, que ha vuelto a su quietud primera, se mete por el lateral del escenario. Las luces de la sala se apagan. Vuelven a quedar alumbrados los bajos del telón. Lentamente empieza a alzarse. Parece un telón corto que ha encogido en el lavado. O una falda de embarazada muy levantada por delante. Como sospechaba Ramón, nada está a punto y ante los ojos de los espectadores se va mostrando poco a poco la tramoya de intrigas, de amores sin acción dramática y de galanteos de las botas ordinarias con los zapatitos de las actrices.

OSCURO

UN ARTÍCULO DE BERGAMÍN SOBRE EL ESTRENO DE *LOS MEDIOS SERES*:
RAMÓN Y EL ECO[1]

JOSÉ BERGAMÍN
(notas de Juan Verdú Dazi)
juanvdazi@wanadoo.es

La voz de Ramón se ha perdido, sin eco, en una sala de teatro rebosante de público: se ha entrado sigilosamente en el escenario, como un ladrón, con audacia y miedo de ladrón, como si viniera a robar un éxito; y ha huido, sin ser vista ni oída; ni entendida, por consiguiente; como si el teatro estuviera vacío, en soledad; la soledad de soledades, la *greguería* de Ramón mismo. [2]

Ramón ha venido sin venir a este escenario lleno de tanta gente, y ha venido, por no venir, en *porvenirista*, con su comedia *porvenirista*, tan de porvenir, que nunca llega, que se pierde de vista –y de oídas y de entendidas-. Y el público que no lo ve, ni lo oye, ni lo entiende, protesta, patalea, como un niño mal educado; y está, según dicen, en su derecho: el del pataleo, que es quizá lo único que queda ya a los públicos de teatro de respetable.
La voz de Ramón *porvenirista* suena muy distante. Y el público, con *impaciencia de español sentado*, a más de patalear, grita. Y es que cuando no grita el drama, la comedia, grita el público; y hace bien, porque el teatro es grito, como afirma certeramente don Miguel de Unamuno, y alguno tiene que acabar –o empezar- por salir gritando; por eso, cuando no empieza por gritar el drama, la comedia, acaba por gritar el público.

La comedia tiene que gritar más fuerte que todos juntos para que se callen, y la oigan, y la vean, y la entiendan: para que atiendan; para que se fijen, y fijen su atención en ella; tiene que gritar llamándola, con un grito que es un engaño: como el rojo chillón lo espera el toro.[3] ¿Qué hacen Esquilo, Shakespeare o Calderón, sino gritar engaño-samente? Gritar de lo que les duele el engaño. El teatro es grito por la palabra o por el gesto; la máscara es un grito para los ojos antes de serlo, por su resonancia de la voz para los oídos: haciéndose por lo visto y oído entendido; transmitiendo el grito del pensamiento, del pensar mentido, fingido, figurado, que es lo dramático: vestido, máscara del pensar. [4]

La comedia y la tragedia piensan mentirosamente gritando, con tan aguda angustia de mentir –o de pensar que mienten- que tienen que gritar para expresarse, desasirse, enajenarse de la razón, mintiendo; para ponerse fuera de sí: *ponerse en escena*; para poder salir, afuera, en doloroso parto,

---

1 *Los medios seres* se estrenó en el teatro Alkázar de Madrid el 7 de diciembre de 1929; unos días después, Ramón se marchó a París, de donde regresaría en el verano de 1930. El artículo de José Bergamín, titulado *Ramón y el Eco*, apareció en *La Gaceta Literaria,* nº 72, el 1 de diciembre de 1929, p.1.

2 Bergamín adelanta aquí el reproche fundamental que formula a Ramón: que ha afrontado el estreno sin su voz auténtica, con miedo de ladrón, como si en vez de ganar el éxito hubiera pretendido robarlo: por eso el público no le ha oído, ni le ha visto, ni le ha entendido.

3 Bergamín recrimina suavemente a Ramón, le reprocha que se haya echado para atrás, que no haya sido respetuoso con las reglas del teatro, que no haya aceptado la convención del público como exigidor del engaño ritualizado, del grito, de la máscara, del sobreponerse a él mismo, a la masa del público con la impaciencia del español sentado.

4 Aquí radica Bergamín la esencia del drama, del teatro, en el acatamiento de lo que de máscara tiene el teatro, lo que tiene de sobreponerse al público con sus mismas armas, no con otras, y mucho menos con ninguna, a pelo, con la sinceridad o el pudor con que caracteriza la actitud de Ramón.

escena de *Los medios seres* (foto: Archivo General de la Administración del Estado)

y al salir, situarse dramáticamente, ponerse en su lugar dramático: el escenario, al que se sale y en el que hay que estar siempre en un grito. Y por eso están, por eso son, la comedia y la tragedia: por lo que han gritado. Grito de agonía, de antagonismos. La protagonista dramática grita en la máscara para que se la vea, y se la oiga, y se la entienda claramente; para ser cosa y causa de teatro. Aun el teatro mudo es un grito para los ojos: mímica grotesca. Ni aun callar se puede en el teatro silenciosamente.

El silencio dramático es un silencio resonante, por las tablas del escenario que lo sostiene; un silencio estruendoso, atronador, tableteado como el trueno. También mentido, también ficto. El teatro miente a voz en grito para ser verdad, verdad poética, dramática. Las personas fictas dramáticas son de pura verdad cuando son de pura mentira: figuras o imágenes, fantasmas. Lo único que no engaña en el teatro son las apariencias, porque son el engaño mismo, la verdad teatral.¡Cuánta sangre cuesta al verdadero poeta dramático esta mentira! Por eso no hay nada menos dramático en el teatro que la sinceridad.

Ramón Gómez de la Serna, como antes "Azorín", ha venido al teatro con sinceridad: y silenciosamente. Y nos ha engañado, engañándose. Pero el público, ese enorme personaje a que el narcisismo lírico de Ramón había apelado como a Eco, no quiere que le engañen de verdad, sino de mentira; [5] o a la inversa, según lo que se trate de mentir o verificar: el teatro o la vida.

El enorme Eco de una sala de teatro no responde más que a los gritos. De la plenitud de soledad, de ese multimillonario de soledades que es Ramón, no esperábamos más que un solo grito: el de su nombre: RAMÓN. Como él hizo siempre.

Ramón, que ha vociferado, a todos los vientos, su soledad, sonoramente, tan alto que ha llevado su nombre a los últimos linderos del mundo (y ¡quién sabe hasta qué otros mundos!, pues no sería raro que el eco de su nombre nos lo devolvieran algún día del planeta Marte); Ramón ha callado en un escenario ante una sala populosa, o ha hecho algo peor que callar de veras, ha cuchicheado, suave, imperceptible, casi ha suspirado en su nombre. [6]

¿Es que ya agoniza su dramático narcisismo poético? ¿Y si agoniza, por qué vela con pudor, con timidez, su agonía, en vez de haberla chillado, gritado más que nunca? ¿Por qué Ramón, el vocinglero, no dio a su *greguería* ese aumento de voz, esa intensidad, esa fuerza que la expresara nuevamente en la máscara? Ramón, sinceramente, silenciosamente -¿cómo "Azorín"?- no quiso enmascararse para salir a escena, y, claro es, así no pudimos reconocerle.

¿Porvenirismo? Es decir, distancia; y tan distante, que es decir ausencia. Todo lo contrario del teatro, que es presencia pura, acto y proximidad; que para serlo, esto es, para parecerlo, se enmascara; y para que aun el que esté más lejos lo vea, y lo oiga: lo entienda como presente y próximo, actual, inmediato.

---

5 Parece como si Bergamín pensase que el error de Ramón está en el origen del planteamiento de la obra, que Ramón habría confiado en demasía en el público, que lo habría llevado en su voluntad a una posición que éste no desea ocupar, acostumbrado a que lo engañen de mentira, acostumbrado a la convención dramática, acostumbrado a las reglas.

6 Sin embargo, Bergamín no valora lo que de heroico tiene el planteamiento de Ramón, sino que señala su desencuentro no sólo con las reglas del teatro –las reglas del público- sino incluso con su propia personalidad o , al menos, con la trayectoria que hasta ahora había seguido: *Ramón, que ha vociferado, (...) ha hecho algo peor que callar de veras, ha cuchicheado (...)*

Al teatro, han dicho algunos críticos, bien intencionados sin duda, no podía llevar Ramón Gómez de la Serna su literaria, poética *greguería*. ¿Qué no? ¿Y por qué no? [7]¿Es que no es una *greguería* poética y literaria –y conceptista- el teatro de Calderón o el de Shakespeare? ¿Es que no es, casi por definición, el teatro mismo, una especie de disparatada *greguería*?

En la comedia de *Los medios seres* no hay *greguería* ni *greguerías* que valgan, o es como si no las hubiera, porque ni siquiera se ven, ni oyen, ni se entienden. Ni aunque el público hubiera callado, que no calló, se oirían. (En lo único que el público cayó, aunque inconscientemente, fue en la cuenta, o en la trampa: en la cuenta de su escamoteo.) Pero ¡qué magnífico y nuevo teatro, no *porvenirista*, teatro actual, presente, pudo –o puede- darnos Ramón Gómez de la Serna, de sus *greguerías*, y sólo con sus *greguerías*!: sólo con vestirlas de máscara, sacándolas a escena, dramatizándolas, poniéndolas en un grito.

Escritor lírico, aun en su admirable teatro primero, teatro de acotaciones líricas que contienen un enorme potencial dramático (recuérdense las dos *Utopías*, o las *Supervivientes*, o *El laberinto*, o el *Teatro en soledad*...), y no ha querido Ramón Gómez de la Serna dar el paso decisivo en el teatro, saltar a escena como saltó en el circo sobre el trapecio o sobre el elefante: transfigurarse o transformarse, enmascararse en lo grotesco.

Como "Azorín", que tampoco lo quiso, o pudo. Y, en cambio, ¿por qué salen, después, personalmente, con vanidoso exhibicionismo ineficaz, antiteatral, en el fracaso? Y menos mal que siquiera Ramón, para descender a ciertas concesiones inútiles a la más ínfima vulgaridad (tal vez mal aconsejado por algún profesional intelectualizante de los seudoéxitos) no ha tenido torpes colaboraciones que lamentar.

Ramón, solo siempre, hasta en las malas compañías, o equivocado, se recupera [8]; aunque un momento, al amoroso o amorosa Eco de su potente narcisismo quiere atraerle con cautelas, quiere ponerle trampas: aunque habitual cazador de ferocidades en intrincamientos fervorosos de selva se haya puesto ahora a echarle miguitas de pan a los gorriones. Esto no tiene para él –y es claro, para nadie- importancia ninguna. Y los gorriones, tan contentos (si no se atragantan).

---

7 Bergamín dibuja las reglas del teatro, reprocha a Ramón que no las respete y , sobre todo, que no se respete a sí mismo y a sus fieles seguidores, que quedan desatendidos de su genio. Por eso sale ahora en su defensa: Ramón puede llevar su poética greguería al teatro, ¿por qué no?

8 Como en la carta que dirigió a Ramón tras conocer su salida de Madrid en agosto de 1936 (reproducida en BoletinRAMÓN nº2), Bergamín le reprocha –amistosamente, eso sí- que no haya querido dar el paso decisivo: aquí es la exigencia que le plantea de enmascararse en lo grotesco, como hizo encima del elefante del circo de invierno en París, como máxima fidelidad a su papel de agitador y pionero en el panorama literario español, y allí será su renuncia a interpretar el momento como Bergamín hubiese querido, sublimando una vocación de intervención y representación en y de la sociedad que Ramón nunca quiso –ni pudo- sentir y encarnar.
La deriva de Ramón hacia la soledad y el aislamiento había comenzado ya.

INFIERNOS DIFERENTES. A PROPÓSITO DE *CINELANDIA*, DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

FRANCISCO JAVIER ORTIZ HERNÁNDEZ
Alicante, junio 2003
fjortiz515e@cv.gva.es

El autor quiere expresar su agradecimiento al profesor D. Luis López Molina por su amabilidad y sus enseñanzas, así como a Sergio Galindo y Jorge Villar por su amistad durante tantas desventuras, académicas o no.

"Mientras este film se proyecte, mientras exista una copia de él -parecía decirla su conciencia- gozarás infiernos diferentes, y sobre tu arrepentimiento y la absolución final en que te puedan envolver, permanecerá el pecado."
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Cinelandia*

RAMÓN Y EL CINEMATÓGRAFO (UNA INTRODUCCIÓN)

Ramón Gómez de la Serna no fue ni mucho menos el único escritor de su generación que se sintió atraído por el cinematógrafo, un invento que desde su alumbramiento en 1895 (e inmediata difusión por multitud de países, entre ellos España) experimentó un culto de crecimiento imparable.

No obstante, y como se ha señalado en más de una ocasión[1], no todos los intelectuales estuvieron a favor del aparato de los hermanos Lumière:

> algunos de los que al principio se mostraron reticentes ante el nuevo invento fueron personalidades tan relevantes como Edgar Neville[2], Jacinto Benavente o Guillermo Díaz-Plaja.

En cambio, otros escritores (entre ellos, como es fácil de adivinar, los más afines a los movimientos de vanguardia) se sintieron inmediatamente vinculados al nuevo medio:

> (...) escritores como Gómez de la Serna en *Cinelandia* (1923), Díaz Fernández en *La venus mecánica* (1929), Arconada en *Vida de Greta Garbo* (1928), Ayala en *Polar Estrella* (1928), Carranque de Ríos en *Cinematógrafo* (1936), Porlán Merlo en *Primera y segunda parte de Olive Borden* (1930), García Lorca en *Muerte de la madre de Charlot* (1928), etc., utilizaron el entrecruzamiento de figuras literarias con cinematográficas conformando un trenzado de posibilidades que hasta entonces la Literatura española no había ofrecido tan intensamente.[3]

En esta retahíla de intelectuales destaca la figura de Ramón Gómez de la Serna, la cual se vio influida por el cinematógrafo desde muy temprano.

El interés de Ramón por las nuevas tecnologías quedó ya patente en las páginas de su revista *Prometeo*: en el número 6 (abril de 1909) aparece la traducción del "Manifiesto Futurista" de Marinetti

---

1 Para ampliar información acerca de la posición de los escritores españoles ante el cine (ya fuese a favor o en contra) puede consultarse buena parte de la bibliografía de Rafael Utrera Macías sobre las relaciones entre cine y literatura en España (Ver *INTERNET*); o el capítulo X (dedicado a "El cine") de AMORÓS, 1991, pp. 187-216.

2 Paradójicamente, años después Neville desarrollaría de forma paralela a su producción literaria una carrera como director de cine, con títulos como *La torre de los siete jorobados*, *La vida en un hilo* o *El baile*.

3 UTRERA MACÍAS, 2002, p. 52.

llevada a cabo por el propio Ramón; y en el número 20 (publicado en 1910) ve la luz la "Proclama futurista a los españoles", escrita por el italiano a petición del autor de *El hombre perdido*. Hay que tener en cuenta que una de las bifurcaciones del futurismo, frente a la modalidad fascista-mussoliniana de Marinetti, fue la vertiente revolucionaria-soviética, representada en buena parte por cineastas tan prestigiosos hoy día como Sergei M. Eisenstein o Dziga Vertov.

Pero volvamos con el autor de *El Rastro* y su vinculación al séptimo arte: en 1928 (año en que Buñuel -con la colaboración de Salvador Dalí- alumbra *Un perro andaluz*, cinta considerada en la actualidad paradigma del surrealismo cinematográfico) Ramón protagoniza el breve monólogo filmado *El orador*, que se proyectaría tiempo después en la decimoquinta sesión del Cineclub Español de Ernesto Giménez Caballero.[4]

Al año siguiente, concretamente el 26 de enero, un Ramón de rostro embadurnado de negro presenta en el Cine Palacio de la Prensa la segunda sesión de dicho Cineclub. Se proyectaba *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), protagonizada por Al Jolson, y primer film sonoro de la historia.

A esto podemos añadir que nueve meses más tarde, en una de las tertulias de Pombo, el autor de *Senos* defiende con entusiasmo el nuevo medio como un arte más completo, que "se va a apoyar en todo, se va a servir de todo. De la pintura, de la fotografía, de la plasticidad, de la literatura, de la voz, de la naturaleza..." [5]

Sin lugar a dudas así ocurriría respecto de la literatura -si hacemos caso a Luis Buñuel y a su divertida *boutade*-, ya que en ese caso Ramón habría inventado el primer plano en sus greguerías, y David W. Griffith sólo se habría apropiado de dicha técnica:

> No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aún ahora, Ramón será uno de tantos Ramones como andan por el mundo.[6]

Por supuesto, esta fascinación que por el cine sentía Ramón se manifestó igualmente en su producción literaria[7], y lo hizo desde muy temprano: ya en los *Diálogos triviales* (de 1911) o en *Muestrario* (de 1918) encontramos referencias más o menos explícitas al séptimo arte, que se repetirán posteriormente y con asiduidad en el resto de su obra, incluyendo sus populares greguerías.

Pero la primera obra "mayor" de Gómez de la Serna en la que el cine tiene una presencia incontestable es su novela *El incongruente*, aparecida en 1922.

En el último episodio del libro, el personaje central, Gustavo, tras un viaje a París, entra en una sala de cine para descubrir que él es el protagonista de la película que se proyecta. A continuación descubre que a su lado está sentada la chica que aparece igualmente en la pantalla. Finalmente, ambos deciden casarse.

---

4 Ramón también participaría como actor en el film más popular de Giménez Caballero: *Esencia de verbena*.

5 PIQUERAS, Juan, "Ramón habla en Pombo del film sonoro", en *Popular Film*, n.º 168, 17-X-29. *Cit.* en GUBERN, 1999, p. 16.

6 BUÑUEL, 1982, p. 157.

7 Para ampliar información sobre la presencia del cine en la obra de Ramón, *vid.* MAINER, José-Carlos, "El espejo inquietante: Ramón y el cine". (*Cit.* en GUBERN, 1999, p. 27, n. 13).

Pero será al año siguiente cuando verá la luz *Cinelandia*, el que es, sin lugar a dudas y como veremos, el libro de Ramón donde la presencia del cinematógrafo es más fundamental.

A su estudio están consagradas las páginas que siguen.

CINELANDIA O EL LADO OSCURO DEL CINEMATÓGRAFO

> *Tenemos violada el alma por los grandes focos.*
> RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Cinelandia*

La novela capital de Ramón sobre el mundo del cine ha sido entendida de muchas formas diferentes. Carolyn Richmond la ha definido escuetamente como un "homenaje literario al séptimo arte". [8]

Por su parte, en su estudio introductorio para la Editorial Valdemar, Francisco Gutiérrez Carbajo la considera de la siguiente manera:

> *Cinelandia* es, en un primer estadio, la visión particular del mundo de Hollywood a través de la lente prodigiosa de Ramón. Pero junto a la descripción del famoso arrabal de los Ángeles *(sic)*, la novela es también un símbolo de su época, la representación de un mundo heterogéneo y caótico, la imagen de un universo fragmentado y abierto. [9]

Dejando a un lado otras posibles definiciones, sobre lo que no cabe discusión alguna es que en *Cinelandia* apenas existe un hilo argumental que vertebre la novela, siendo un perfecto ejemplo de la mirada fragmentaria, cubista, tan característica de su autor.

En muchas ocasiones, el lector percibe la obra como una sucesión de piezas inconexas, algunas de ellas verdaderas greguerías al más puro estilo ramoniano. A este respecto, el mismo Gutiérrez Carbajo señala:

> La técnica narrativa de Ramón (...) es fundamentalmente visual; describe todo desde todos los ángulos y el resultado en muchos casos es una constelación de greguerías que sorprende y deleita (...) Los personajes nos ofrecen con frecuencia su propia visión y esta multiplicación de miradas enriquece la diversidad de planteamientos. Estas focalizaciones que se cruzan y se entrecruzan producen otras veces una sensación de separación, de distanciamiento entre la persona que mira y el objeto de su mirada. (...) Los lectores de Ramón, practicando el simple acto de lectura (...) nos convertimos en amistosos *voyeurs* conducidos por la mano del narrador.[10]

A esto se suma que incluso nos encontremos con cinco capítulos cuyos títulos confiesan abiertamente el estar constituidos por fragmentos, conformando una suerte de atrevido *collage* literario: así, el capítulo XXII [11] -el más extenso del libro- se titula "Mujeres, divorcios, osos, bañistas, un fox-terrier, lluvia de loros; el caimán"; el capítulo

---

8 Prólogo a GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, tomo X, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 27. *Cit.* en GUBERN, 1999, p. 19.

9 "Introducción", de Francisco Gutiérrez Carbajo, en GÓMEZ DE LA SERNA, 1995, p. 25.

10 *Op. cit.*, pp. 13-14.

11 *Op. cit.*, pp. 114-125.

XXVIII[12] recibe por título "Los falsos toreros, la sombra de frac, el visionario, el que desapareció"; el XXXV[13] se denomina "Noticiario, películas en el campo, los hombres guapos y los hombres feos, Virginia se hincha, los ladrones de 'glándulas'"; el XXXIX[14] presenta el encabezado "Lifeña, el bizco, la novia que no quiso nadie, el psicoanalista, el barrio judío, detalles"; y finalmente, el capítulo XLI[15] lleva por título "Las princesas rusas, el hombre de los puentes, el que se parece a Ravarol, el rey que buscan, los falsos marinos".

Debido a este fragmentarismo, *Cinelandia* no puede tener uno o más personajes que ejerzan como protagonista(s) de la obra al estilo de las novelas de corte clásico. Resulta indudable que la verdadera protagonista del libro es la ciudad cuyo nombre le da título; la cual viene a ser, claro está, una metáfora literaria que remite a Hollywood. Una ciudad que, como veremos, centra la atención del lector desde el primer capítulo (titulado precisamente "La gran urbe") y en la que, paradójicamente, Ramón no estuvo nunca.

Cinelandia es, pues, la capital del cine. Una ciudad "en la que la convivencia se ha establecido sobre leyes ajenas y alejadas de la naturaleza del hombre" [16], dominada por dos grandes productoras, "El Círculo" y "Cosmogónica", y por un presidente de carácter despótico, el señor Emerson. A ella llega Jacobo Estruk, figura que en los primeros capítulos se presenta al lector como posible protagonista del lbro, y que vive un romance con Mary, alias "Venus de Plata".

No obstante, el personaje de Jacobo pierde a continuación presencia en favor de otros personajes, la mayoría de ellos femeninos, rasgo que respondería al habitual fetichismo de índole sexual de Ramón.[17]

Así pues, la atención del lector se concentra sucesivamente en personajes como Virginia Coper, "la mujer luminosa"; Elsa Broters (que comienza a destacar tras la muerte de Mary); y, finalmente, Carlota Bray, protagonista femenina de los últimos capítulos del libro, con cuya defunción se clausura el mismo.

Hablando de la muerte, lo que resulta más curioso de una obra como *Cinelandia* -y que no ha sido muy considerado por la crítica que se ha acercado a ella- es la visión profundamente pesimista y decadente que del séptimo arte nos da su autor. Y es éste un rasgo que llama la atención porque, como ya hemos señalado, Ramón siempre manifestó un interés positivo por el ingenioso mecanismo de los Lumière.

El primer rasgo del que Ramón dota a la ciudad de Cinelandia es el de la *falsedad*. La novela empieza así:

El aspecto de Cinelandia, desde lejos, tenía algo de Constantinopla, mezclada de Tokio, con algo de Florencia y con bastante de Nueva York. No eran grandes pedazos de esas poblaciones los que se congregaban en su perímetro, pero sí un barrio de cada clase.[18]

---

12 *Op. cit.*, pp. 147-152.
13 *Op. cit.*, pp. 178-183.
14 *Op. cit.*, pp. 198-201.
15 *Op. cit.*, pp. 205-209.
16 PONCE, 1968, p. 96.

17 A este tema está dedicado por entero el reciente estudio de Rafael Cabañas Alamán *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna* (Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002).
18 GÓMEZ DE LA SERNA, 1995, p. 35.

A lo largo de sus páginas, Ramón se refiere a la capital del cine como "una ciudad falsa" o "la falsa ciudad" en multitud de ocasiones. Y sin ánimo de ser exhaustivos, señalaremos que el autor atribuye dicha cualidad a: *reyes* representados en pinturas, *un film de Cléo de Merode*, *viejos* que aparecen en películas, la propia *Cléo*, *doctores*, *lágrimas de glicerina*, *doncellas*, *toreros*, *uniformes* de (igualmente falsos) *militares*, *joyas*, *crímenes*, una *isla*, *marinos* u *oficiales de Marina*, *financieros*, etc.

Asimismo, Ramón habla del séptimo arte como "la gran simulación" [19], "el marrullero cine" [20] o "la gran farsa, (...) el arte más artificial del mundo" [21], y destaca continuamente la falsedad de los elementos que lo integran. Esta condición atribuida a la Meca del cine es el precio que ha de pagar para que el Hombre pueda disponer de todo lo que necesita o anhela:

¿Que hace falta un hipopótamo? Pues sale un hipopótamo. ¿Que se necesita una mariposa? Pues revolotea una mariposa. ¿Que la escena requiere un quinqué? Pues ya está aquí el quinqué con su luz encendida y sobre una mesita cubierta de terciopelo hasta los pies. [22]

Resulta paradójico que dicha falsedad sea, necesariamente, un elemento constituyente del cinematógrafo. Téngase en cuenta que, por ejemplo, en el cine se emplea la lluvia artificial porque la lluvia real (aparte de que no pueda preverse con total seguridad) no es captada de forma precisa por el objetivo de la cámara. Por no hablar de la necesidad de simular el ambiente nocturno mediante la técnica del "day by night" o "noche americana".

Esta paradoja también aparece reflejada en la novela:

> Sus mismas joyas eran falsas, pues estaba demostrado que los brillantes verdaderos eran demasiado sosos en el artificio del cinematógrafo. [23]

Dejando a un lado la impostura del cine, podemos señalar otros rasgos que pueden considerarse -al menos para la época en la que fue publicada- como negativos (si bien algunos son de menor gravedad) y que Ramón atribuye a Cinelandia y a sus habitantes. Estos son:

LA POLIGAMIA

> *J.-* ¿Por qué temes sufrir queriéndome?
> *M.-* Todas las consecuencias del dominio... ¡Así puedo salir con tanta gente al campo!... Es muy monótono salir con un solo hombre.[24]

EL DESPILFARRO

> Junto al edificio del gran estudio se levantaba la enorme fábrica de luz eléctrica que subvenía al enorme despilfarro luminoso de Cinelandia.[25]
> Embriagadas por el deseo de hacer compras, de malgastar, de triturar el oro cuyos dramas acaban de mimar, seguían su visión de los escaparates después de la gran tienda.[26]

---

19 *Op. cit.*, p. 60.
20 *Op. cit.*, p. 165.
21 *Op. cit.*, p. 180.
22 Ramón atribuye estas cualidades al Teatro de las Sábanas Blancas en el capítulo X de su *Automoribundia*, en el que denomina a dicho espectáculo como *precursor del cine* y al que dota, por lo tanto, de algunas de sus características. *Vid.* pp. 68-71.

23 GÓMEZ DE LA SERNA, 1995, p. 159.
24 *Op. cit.*, p. 55.
25 *Op. cit.*, p. 59.
26 *Op. cit.*, p. 66.

LA DROGADICCIÓN

(...) ella se refugia en los paraísos artificiales, llenando de voluptuosidad sus venas, sintiéndose enervada como si el corazón, durmiéndose también, se pusiese a soñar.[27]

(...) se entrega al opio y a la morfina, echada en su *chaise-longue* como en la mesa de operaciones en que los placeres fuertes van disecando a la deleitada con los deleites prohibidos.[28]

Para conseguir mayor tipo cinemático tomaban cocaína. Sus papeles, inmensos y dilatados, ponían en la película un alma mayor, pero la cocaína las iba pudriendo, dejándolas un poco destrozadas.[29]

LA VANIDAD

"- Toda ella está vuelta de espaldas a sí misma y está pensando siempre que su lunar de la espalda luce más que ningún faro del mundo." [30]

LA LOCURA

(...) antiguos actores de cinematógrafo que enloquecieron en medio de las extrañas y violentas aventuras del cine y por causa también del vicio que anda suelto por Cinelandia. (...)

El manicomio del cinematógrafo está lleno de gente que se había quedado en un papel.[31]

EL RACISMO

A los negros generalmente se les ponía el pie en la frente y se les aplastaba como a sapos de ojos blancos y repugnantes.[32]

LA PORNOGRAFÍA

Sus quejas íntimas eran siempre esas, temor de su prodigalidad y el arrepentimiento de aquella película pornográfica que guardaban como oro en paño los ricachos del mundo, aquella película en que ella repetía los mismos gestos obscenos frente a aquel perro pachón feroz con los ojos revertidos y retorcidos hasta el último cielo del abismo y la abyección.[33]

LA PEDOFILIA

Carlota ponía en las películas la alegría y el encapullamiento de la nueva minoridad del mundo.

(...)

Era la menor por la que se cometieron los estupros lejanos que mantendrán en el pijama del insomnio durante quince o veinte años a los que los cometieron y cayeron en presidio.[34]

Pero no son estos los aspectos más oscuros del cinematógrafo expuestos en las páginas de *Cinelandia*, y que -como veremos después- responden en muchas ocasiones a la realidad de la historia de Hollywood.

Ya en el capítulo VI ("La ciudad que va a arder mañana") el lector asiste a los tempranos

---

27 *Op. cit.*, p. 74.
28 *Op. cit.*, p. 75.
29 *Op. cit.*, p. 119.
30 *Op. cit.*, p. 78.
31 *Op. cit.*, p. 94.
32 *Op. cit.*, p. 106.
33 *Op. cit.*, p. 111.
34 *Op. cit.*, p. 165.

escarceos sentimentales entre Jacobo y Mary, a las primeras manifestaciones de promiscuidad por parte de ésta y a los consiguientes celos del primero.
En un momento de su conversación, la joven llega a manifestar:

> - No hay cosa que dé más aburrimiento de la vida que el cine (...). Los empresarios ocultan la mayor parte de los suicidios, aunque no pueden evitar que se sepan los que sucedieron en viaje de los artistas y que delató la imprudencia de un hostelero.[35]

Ante la incomprensión de su interlocutor, que no comprende el interés por ocultar dichos suicidios, Mary afirma:

> - Pues para que no se sospeche lo que es la primera materia de las películas, lo que las inspira... [36]

Así pues, el suicidio es materia prima del cinematógrafo, y por tanto elemento muy presente en *Cinelandia*. Véase al respecto el capítulo X, protagonizado por "la mujer aburrida", una antigua estrella sepultada en el tiempo, "olvidada en los gabinetes del tedio", que "va muriendo poco a poco, porque ella es incapaz de suicidarse de una vez" [37]; o el capítulo XII, donde se destaca, entre los "cocktails absurdos" que le dan título, "el cocktail del sucidio" [38], y donde se habla de "los jugadores que no se suicidaron, pero que se debieron suicidar".[39]

La mencionada hipocresía que Jacobo -como recién llegado a Cinelandia y por tanto personaje todavía cándido, inocente- no puede comprender aparece reflejada prístinamente en el capítulo XIII:

> ¿Y la muerte? ¿La muerte les preocupa mucho?
> A veces. ¡Pero la tienen tan disimulada!
> No podía estar prohibido morirse en Cinelandia, pero se podía incomunicar al moribundo, llevándole primero a los grandes hospitales blancos y si no daba tiempo y moría en una de las calles alegres evitar que nadie se diese cuenta de ello.
> Los sepelios eran disimulados. Hubo muerto que fue sacado en el carro de la leche y otros que salieron en carros de mudanza o en la alegre tartana de las campanillas.[40]

Es de sobra sabido que la verdadera historia de Hollywood está trufada de historias de estas características, más allá de la exageración irónica que Ramón aplica en su obra. La lectura de los volúmenes que conforman *Hollywood Babilonia* de Kenneth Anger [41] puede resultar bastante ilustrativa al respecto, y demuestra que la imaginación del autor de *Cinelandia* se circunscribe en esta ocasión no a lo que cuenta, sino solamente a cómo lo cuenta.

De esta forma, en los capítulos "El encantador Wally" [42] o "Heroínas heroinómanas" [43], Anger recoge casos de estrellas del séptimo arte adictas a

---

35 *Op. cit.*, p. 57.
36 *Vid.* nota 35.
37 *Op. cit.*, p. 75.
38 *Op. cit.*, p. 81.
39 *Vid.* nota 38.

40 *Op. cit.*, p. 85.
41 Hijo de actores y nacido en Hollywood, Anger participó en *Sueño de una noche de verano* (Max Reinhardt, 1932) y ha dirigido varias películas, entre ellas el mediometraje *Scorpio rising* (1964), considerada hoy un clásico del cine independiente *underground*.
42 ANGER, 2002, vol. I, pp. 78-87.
43 *Op. cit.*, vol. I, pp. 96-105.

los narcóticos: Wallace Reid, Barbara La Marr, Alma Rubens, Juanita Hansen, etc.

A lo largo de sus páginas podemos llegar a conocer también la predilección sexual de Charles Chaplin por las menores de edad, el fetichismo de Erich Von Stroheim, la promiscuidad de Clara Bow, los escarceos de Robert Mitchum con las drogas, la propagación del racismo por parte del Ku Klux Klan ("la legión blanca"), el suicidio de Lupe Vélez o la (todavía hoy) misteriosa muerte de Marilyn Monroe... Todos ellos aspectos que -como ya hemos destacado- están presentes en la "ficción" de *Cinelandia*.

Además de lo señalado hasta ahora, hay otros casos concretos en los que algún aspecto de la "trama" de *Cinelandia* remite inevitablemente a hechos reales, como es el caso del niño prodigio que protagoniza el capítulo XVIII ("El niño pervertido"). En él se cuenta la historia de Tommy, "el niño que ganaba miles de dólares al mes".[44]

Pero como suele ocurrir con los niños prodigio del Hollywood real, el final de su carrera no es tan gozoso como el arranque:

> El fuerte contrato con el infantil Tonny *(sic)* era por tres años, pues después, el niño crecido, no le quedaría sino la espantosa huella del niño explotado, o sea un gesto aterrorizado, barbarizante, de lagrimales enormes.[45]

Como ha señalado Román Gubern[46], este personaje de *Cinelandia* podría remitir a Jackie Coogan, el protagonista infantil de *El chico* (Charles Chaplin, 1921), fallecido en 1984 y cuya carrera como actor adulto no fue precisamente admirable. Igualmente, y pese a que es un hecho posterior, en la obra de Anger encontramos el texto "Un niño descarriado"[47], relato pormenorizado del caso de Bobby Driscoll, que sin duda recuerda al Tomy de la novela de Ramón. Driscoll protagonizó con tan sólo doce años el film *La ventana* (Ted Tezlaff, 1949) y trabajó después en la compañía Disney... para acabar enterrado en una fosa común y siendo identificado un año después.

Por otro lado, el episodio de la novela que sí remite de forma indiscutible a un capítulo de la crónica negra de Hollywood es el intento de violación de Carlota Bray por parte de Carlos Wilh, narrado en el capítulo XLII y penúltimo.

El personaje de Carlos Wilh, paradigma de la figura del "gordo cómico" (de los cuales se dice en el capítulo XXVII que "Toda una flora corrompida de estanque viejo había en aquellas barrigas ignominiosas de las que subía la corrupción a sus pensamientos" [48]) es presentado en dicho capítulo de la siguiente forma:

> (...) alto, enorme, siempre con soñadoras expresiones de quien ganó los premios infantiles en las ferias del niño relleno.
> Carlos Wilh no tenía consideración a nada ni a nadie y se refocilaba siempre ante todas las cosas. Con hoyuelos de monería comentaba todo lo que sucedía a su alrededor. (...)
> El gordo Wilh no se privaba de nada y su bock de cerveza espumaba siempre fuera de sí. (...)

44 GÓMEZ DE LA SERNA, 1995, p. 101.
45 *Op. cit.*, p. 178.
46 GUBERN, 1999, p. 20.
47 ANGER, 2002, vol. II, pp. 240-246.
48 GÓMEZ DE LA SERNA, 1995, p. 145.

> Tenía la absorbente procacidad de la vista baja y sufría en sus ojos el resol interior de sus instintos.[49]

Carlos Wilh es el trasunto literario de Roscoe "Fatty" Arbuckle, cuyo lamentable caso es estudiado por Kenneth Anger en el capítulo "Gordo al agua" de su libro.[50]

En el transcurso de una fiesta donde el consumo de alcohol fue considerable, un beodo Arbuckle violó con una botella de *champagne* a Virginia Rappe[51], una joven modelo de veinticinco años que acabaría falleciendo tras el duro trance. Obvia decir que Carlota Bray desempeña el papel de la joven en la novela de Ramón.

Podrían destacarse muchos más ejemplos -si bien no todos tan obvios como el último- de esta índole. No obstante, consideramos que ya ha quedado demostrada con creces la vinculación de *Cinelandia*, novela de Ramón Gómez de la Serna, con la realidad del cinematógrafo. Concretamente, con el lado más oscuro del mismo.

Respecto al tema que nos ocupa, resulta harto curioso que en una reciente crítica cinematográfica referida al film *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), el crítico Jordi Costa llevara a cabo unas afirmaciones que podrían trasladarse sin apenas variación alguna al contenido de la novela que comentamos. De la película de Lynch, Costa afirma que es

> (...) una aproximación en clave alucinatoria a una fábrica de sueños que, en realidad, envasa pesadillas al vacío. La película describe un descenso, en espiral, hacia esa manifestación sumamente terrena del Infierno, disfrazada de espejismo pseudorreligioso, que llamamos Hollywood.
> En su libro *The Death of Cinema*, Paolo Cherchi Usai escribe que el cine es el arte de la destrucción de la imagen en movimiento. De alguna manera, toda película es un frustrado intento de trascendencia: el espejismo de un sueño esculpido sobre material perecedero.[52]

A este *material perecedero* remite la precognición de la muerte de Carlota, uno de los párrafos más bellos de la novela de Ramón:

> Hacía un gesto de dolor plácido que sólo se volvería tempestuoso en una ocasión, en una noche difícil en que sería asesinada contra la pared de la vida.
> ¡Pero todos los días el preámbulo de ese gesto! [53]

Como hemos podido ver, si hay algo que exprese con rotundidad las páginas de *Cinelandia*, es lo perecedero del (verdadero) Hombre frente a lo eterno del (falso) cine.

---

49 *Vid.* nota 48.
50 ANGER, 2002, vol. I, pp. 42-57.
51 Precisamente, como ya hemos visto, *Virginia* es el nombre de una de las protagonistas femeninas de *Cinelandia*.
52 COSTA, Jordi, 2002, p. 15.
53 GÓMEZ DE LA SERNA, 1995, p. 154.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Boletín Ramón*, n.ºs. 1 a 6, Madrid, otoño 2000 - primavera 2003.

AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

ANGER, Kenneth, *Hollywood Babilonia*, 2 vols., Barcelona, Tusquets, 1996-2002[2.ª ed.]

BUÑUEL, Luis, "Del plano fotogénico", en *Obra literaria*, (ed. de A. Sánchez Vidal), Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, pp. 154-157.

COSTA, Jordi, "Mulholland Drive", en *Fotogramas*, n.º 1.901, Barcelona, marzo 2002, p. 15.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (1923), *Cinelandia*, (ed. de F. Gutiérrez Carbajo), Madrid, Valdemar, 1995.

————— , *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931. [Edición facsímil de 2002].

————— , *Automoribundia (1888-1948)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.

GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

MORELLI, Gabriele, (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

PONCE, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968.

SERRANO ASENJO, José Enrique, *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*, Granada, Caja de Ahorros, 1992.

UTRERA MACÍAS, Rafael, "Cine y literatura", en R. Utrera Macías, (ed.), *Cine, arte y artilugios en el panorama español*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002, pp.31-62.

INTERNET

http://www.ramongomezdelaserna.net
Web no oficial de Ramón Gómez de la Serna. Coordinada por Juan Carlos Albert (editor del *Boletín Ramón*).

http://www.geocities.com/greguerias
Web no oficial de Ramón Gómez de la Serna. Coordinada por Martín Greco.

http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=3652
Ficha de autor "Utrera Macías, Rafael" en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Incluye numerosas obras sobre la relación entre cine y literatura en España.

http://www.uk.imdb.com/
INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). Base de datos cinematográficos más completa de Internet.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y F. T. MARINETTI: SUS CONTACTOS EPISTOLARES Y LA GÉNESIS DE UNA PROCLAMA

ANDREW A. ANDERSON
Universidad de Virginia (EEUU)
aaa8n@virginia.edu

En los estudios críticos sobre la vanguardia histórica española, parece que existe un consenso bastante amplio en que cualquier aproximación deba empezar con una referencia, más o menos obligatoria, a la revista *Prometeo*, dirigida por Ramón Gómez de la Serna.[1] Entre varios rasgos de importancia, casi siempre se destaca la publicación en tal revista, en traducción española, de dos manifiestos futuristas de Marinetti –uno en 1909 y el otro en 1910–, además de unos textos introductorios, escritos todos por el mismo Ramón.

El primer texto de Marinetti, que es, efectivamente, el manifiesto fundacional del movimiento, apareció en francés en el periódico parisiense *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, en italiano en la revista milanesa *Poesia. Rassegna Internazionale* en su número de febrero/marzo de 1909 (año V, nos. 1-2), y luego en español en *Prometeo*, en el número 6 correspondiente a abril de 1909, en una versión hecha por Gómez de la Serna.[2] Hasta la fecha, la mayoría de los críticos han insinuado o sencillamente han dado por sentado que Ramón recogió el texto, o bien el francés de *Le Figaro*, o bien el italiano de *Poesia*, y de allí lo tradujo al español. Pero en esta suposición olvidan o pasan por alto el testimonio de uno de los hermanos menores de Ramón, Julio, quien, en una evocación biográfica, menciona que "el primer manifiesto del Futurismo, matriz de tantos *ismos* posteriores, [fue] enviado directamente por Marinetti, jefe de aquel movimiento, a Ramón".[3] Tal envío no debe sorprendernos sobremanera, ya que, a lo largo de su vida, Marinetti realizó muchísimos actos de auto-propaganda, y sabemos concretamente del recibo del mismo manifiesto por parte de Unamuno, acompañado de una tarjeta postal de Marinetti pidiendo la opinión de don Miguel sobre dicho documento (probablemente en su versión italiana).[4]

Es posible que fuera en este momento cuando se estableciera el contacto epistolar entre Marinetti y Ramón, contacto que se acrecentó con la publicación del segundo manifiesto en *Prometeo* año y medio más tarde.[5] Pero antes de entrar en la

---

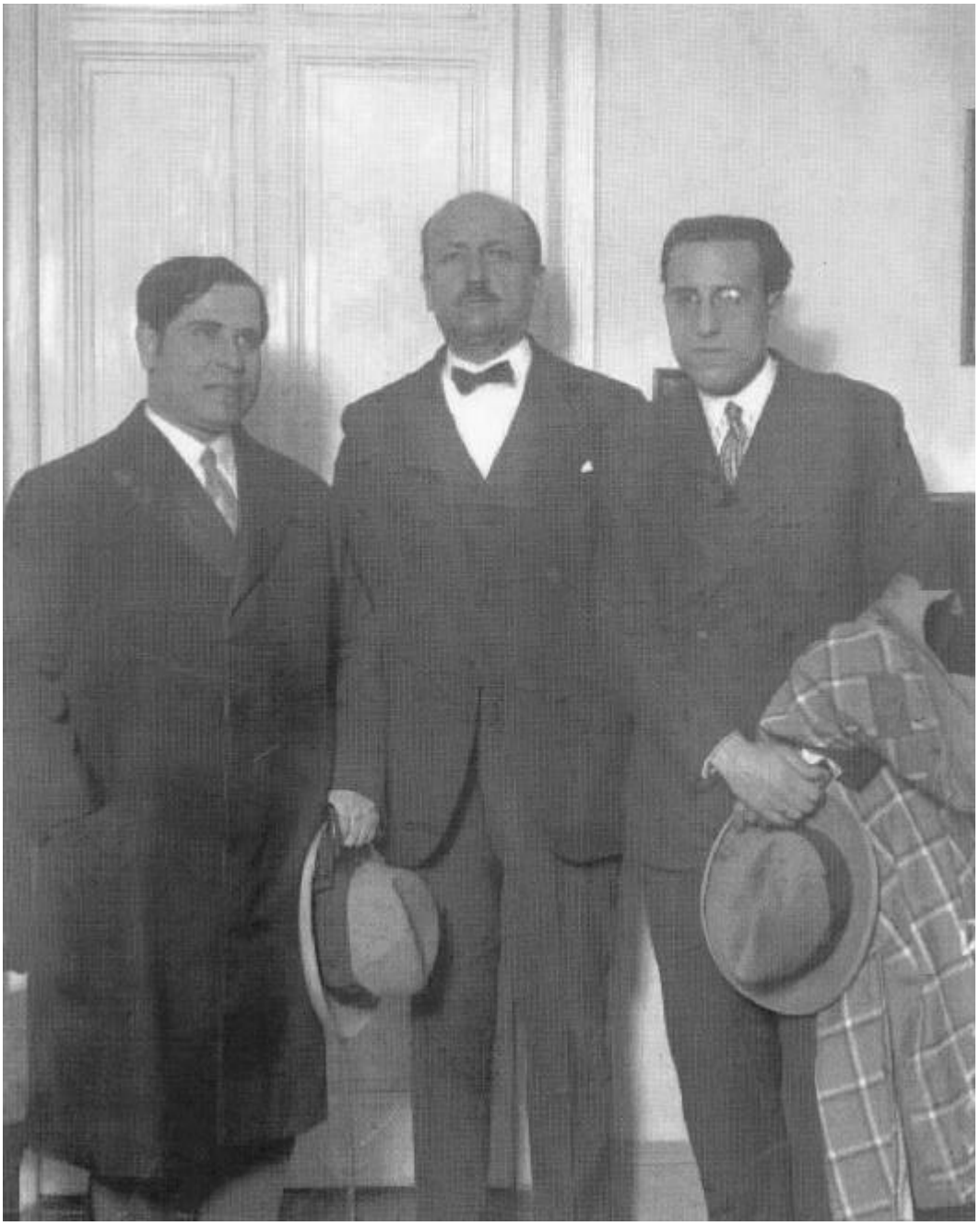
1 Véanse, por ejemplo, la antología de Ilie (1969), las monografías de Videla (1971) y Soria Olmedo (1988), o el artículo de Brihuega (1992).

2 Mitchell, pp. 103-108; Marinetti (1968), pp. 7-13; Marinetti (1909), pp. 65-73.

3 Julio Gómez de la Serna, p. xi.

4 Unamuno, "El trashumanismo", *Los Lunes de "El Imparcial"*, 29 mayo 1909, en *Obras completas*, V, pp. 877-884; "Sobre la continuidad histórica", *La Nación* (Buenos Aires), 24 octubre 1913, en *Obras completas*, VIII, pp. 474-481. Un poema de Unamuno, "Nubes de ocaso", apareció en traducción italiana en *Poesia*, nos. 1-2 (febrero-marzo 1909), el mismo número que acogió el manifiesto de Marinetti, así que es plausible pensar que Unamuno hubiera recibido un ejemplar íntegro de la revista italiana. Sobre la relación entre Marinetti y Unamuno, que empezara alrededor de 1905, véanse Ilie (1964), Bartol Hernández, p. 23, y González Martín, pp. 215-219 y 304-305.
En efecto Marinetti se mantuvo en contacto bastante estrecho con el mundillo literario español de la época, como demuestra la frecuente aparición en *Poesia* de reseñas de libros españoles y cartas y textos de diversos escritores españoles: véase el artículo de Litvak, p. 586 y n. 16. Por ejemplo, precisamente el número 1-2, donde aparecía el poema de Unamuno, también contenía un artículo de Rubén Darío.

5 En el libro *Ismos*, cuya primera edición es de 1931, Gómez de la Serna aseveraba que "Marinetti es mi antiguo amigo" (1943, p. 109); cf. Bartol Hernández, p. 24.



Ramón, Marinetti y Giménez Caballero

documentación detenida de la "Proclama futurista a los españoles", hace falta un breve paréntesis. Con certeza se ha afirmado que *Prometeo* era la revista de Gómez de la Serna, puesto que él la dirigía, cuidaba de la impresión y de la distribución, solicitaba las colaboraciones y contestaba la correspondencia, todo esto aparte del hecho de que cada número contenía varios trabajos suyos.[6] Si Ramón o su *alter ego* Tristán estaban siempre presentes y en tal o cual número casi inundaban la revista, no obstante ésta se mantenía al mismo tiempo muy abierta a sus correligionarios españoles y a los autores extranjeros. De esta manera, si la firma de Gómez de la Serna es, sin duda alguna, la más frecuente en *Prometeo*, la que le sigue, en segundo lugar numérico, es la de un traductor, Ricardo Baeza, quien publicó 36 traducciones en 25 números distintos de la revista, además de 8 textos originales o críticos.

Baeza, dos años más joven que Ramón, era un amigo estudiantil; coincidieron en el Instituto Cardenal Cisneros y luego en cursos de la Universidad Central en la calle de San Bernardo.[7] Baeza había preparado parte del bachillerato en Francia y su familia en aquella época vivía en Tánger. De su calidad de políglota son elocuente testimonio las susodichas traducciones publicadas en *Prometeo*, las cuales ofrecen una gama de textos vertidos del inglés, francés, italiano, portugués y árabe.[8] Baeza pasaba las vacaciones y a veces otros períodos del año en Tánger, e hizo una visita a París en el invierno 1909-10, mientras que Gómez de la Serna también se desplazó a la capital francesa en otro momento. A causa de este desfase geográfico, solían mantenerse en contacto y proyectar las nuevas traducciones por correo.

Gracias a una serie de cartas ramonianas conservadas por Baeza que datan de esta época,[9] podemos reconstruir con bastante mayor detalle la génesis de ese segundo manifiesto, es decir la proclama futurista dirigida expresamente a los españoles.

El primer dato de interés, y quizás también motivo de sorpresa, es que Gómez de la Serna se comunicara con Marinetti, por lo menos a veces, a través de traducciones hechas por Baeza sobre cartas originales suyas redactadas en español. Así, al final de una carta de Ramón dirigida a Baeza con matasellos madrileño del 19 del julio de 1910, le escribe: "Al reverso lo que quiero decirle a Marinetti, ese hombre a quien execras";[10] al principio de una carta sin sobre pero verosímilmente del verano del mismo año, Ramón apunta: "¿Me quieres hacer el favor, mi amigo Ricardo, de poner en italiano esta carta? O en francés"; y en una tercera carta, de finales del verano o principios del otoño, siempre de 1910, vuelve a hacer su ruego de ayuda: "A continuación escribo a Marinetti [...] ¿Querrás volverte a molestar poniéndome en francés la carta para enviársela lo más pronto?"

Como Marinetti era bilingüe en italiano y francés, y como Baeza dominaba el italiano tan bien como, o incluso mejor que, el francés, no había obstáculo alguno en esta vía indirecta de comunicación.

---

6 Gaspar Gómez de la Serna; Granjel (1963a, 1963b, 1963c); Paniagua (1962, 1964).

7 Baeza (1955); Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, pp. 182, 244.

8 Para algunos detalles biográficos suplementarios, véase mi artículo de 1994.

9 Archivo particular de la familia Baeza.

10 Como atestiguan las traducciones hechas por Baeza, él tenía mucha más afición por les escritores "decadentes" o del fin de siglo, muchos de ellos vinculados con la *Mercure de France*.

Afortunadamente, los borradores castellanos de las cartas originales de Gómez de la Serna a Marinetti se conservaron con el epistolario baeziano, y de esta manera podemos seguir, si sólo indirectamente, las gestiones ramonianas.
La primera carta conservada, la que Ramón manda a Baeza el 19 de julio de 1910 para que se la traduzca, empieza así: "Querido amigo Marinetti: perdone no contestara su última carta, pero esperaba decirle algo que no me atrevía a decir. Deseo uno de esos vivos, atroces y demoledores manifiestos", y a continuación pasa a asegurarle que: "Yo la traduciré con el mismo escrúpulo que traduje la otra para mi revista".

La mención de la "última carta" de Marinetti no contestada por Ramón implica un previo intercambio epistolar bastante nutrido, rastro del cual no hemos podido localizar, y que, como ya se ha conjeturado, quizás tomara su punto de origen del envío, la primavera anterior, del primer manifiesto futurista.

A pesar de la fuerza de las líneas que cierran esta primera carta conservada: "Tengo la fiera esperanza de recibir esas cuartillas", Gómez de la Serna no debe de haber recibido una respuesta inmediata, y por eso volvió al ataque unas semanas después con una segunda carta de reiterada petición: "Querido y admirado amigo Marinetti: sería un rasgo de uvicuidad [*sic*] extraordinaria que Vd. me enviase para *Prometeo* una [proclama]". En la misma misiva le aseguraba de nuevo que: "Yo traduje su [primera] proclama no como objeto de curiosidad como los rastacueros, sino como modelo de efusión y de modernidad y de *Napolonismo* [*sic*]"; y terminaba con estas palabras de estímulo: "¿Espero una proclama a España machacadora y flajelante que sea una lección y un ideal? La espero. No contradiga Vd. la fe de un buen amigo y admirador".

En esta segunda ocasión la contestación no se hizo esperar; a principios del otoño Ramón ya podía informar entusiastamente a Baeza que: "tengo un manifiesto a los españoles muy largo y muy lírico de Marinetti. Lo estoy traduciendo. Haré una tirada especial porque no deja de ser –¡exquisito Ricardo!– una cosa de novedad y de fanfarronería". Dieciocho años después, y desde las páginas del periódico *El Sol*, Gómez de la Serna había de recordar que Marinetti "me envió una proclama inédita a los españoles en su letra combativa como trazada con una astilla más que con una pluma".[11]
En efecto, tal era su entusiasmo que insertó en el número 19 de *Prometeo* una especie de nota propagandística que anunciaba la publicación del manifiesto en el número siguiente, número correspondiente a agosto de 1910 pero seguramente un poco retrasado.[12] Dentro de esta nota Gómez de la Serna incorporó su traducción de parte de la carta de Marinetti donde éste había aceptado la comisión:

> «Escribiré gustoso ese manifiesto [...] contra todo lo que muere muy lentamente en vuestra tierra.
> »Resumiré en ese manifiesto, de una manera violenta y decisiva, todas mis angustiosas observaciones, hechas por mí mismo en una excursión que hice en auto a través de España, fijándose más que nada en la aridez trágica de vuestra meseta central, de Castilla. [13]
> »Se lo enviaré dentro de una semana, tal vez antes.

---

11 Ramón Gómez de la Serna (1928).
12 Ramón Gómez de la Serna (1910a).
13 Esta visita y este viaje, no documentados, serían pues muy anteriores a la visita a España de 1928, con otro viaje en coche, desde Barcelona hasta Madrid, que inspiró el texto de Marinetti *Spagna veloce e toro futurista* (1931).

»Exprese toda mi calurosa simpatía a los redactores de su bella y potente revista *Prometeo*...»

Tras el recibo y poco antes de la publicación de la "Proclama futurista a los españoles por F.T. Marinetti. Escrita expresamente para *Prometeo*", Ramón se le dirigió una vez más, ahora para darle las gracias, y siempre en términos más que efusivos:

> Mi admirado y querido compañero: Agradezco con todo mi fervor juvenil esa fuerte y abanderada proclama, abanderada de la más alta bandera... Su tono heroico conmoverá a este pueblo del que ha notado Vd. la sanguinidad y la viveza bajo todas las aberraciones que le ha impuesto la historia. Pues toda ella ha sido una desviación de sus fuerzas; un cambio de tendencias.
> Pero en toda ella, en su baldío espectáculo, ha habido una vigorosa y extraordinaria consumación pues tan suntuaria es la víctima en su propiciación que si se piensa en ella salvada a sus tradicionalismos victimarios, se la ve en una fiera y espléndida actitud creadora y locomotriz.
> Su manifiesto que llega en circunstancias críticas y decisivas hará un saludable y entusiasta efecto en las juventudes y en los ploretariados [*sic*].
> Yo no sé cómo expresarle a Vd. mi agradecimiento y el de todos estos amigos por esa brava versificación del problema español, esa arenga guerrera [...][14]

Ahora bien, hasta aquí se ha visto que hay constancia de tres cartas de Gómez de la Serna a Marinetti, redactadas durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1910, más una respuesta de Marinetti, que probablemente puede fecharse a mediados de agosto, y que aparte de estas misivas documentadas, deben de haberse intercambiado entre los dos escritores varias cartas más, aparentemente no conservadas.

Pero más allá del indudable interés histórico de estos datos concretos, el contenido de las dos cartas solicitando un escrito de Marinetti ofrece más puntos de relieve dignos de atención y comentario.

En efecto, al cotejar estas cartas ramonianas y el texto castellano del "Manifiesto futurista a los españoles", surge una sugestiva serie de coincidencias y similaridades. La primera carta reza así:

> Deseo uno de esos vivos, atroces y demoledores manifiestos con que Vd. hace algo más perfecto que ciertas estatuarias, *las ruinas*.
> Aquí en nuestra España se necesitan muchas ruinas porque monumentos sobran. Sería un éxito el manifiesto.
> Vd. conocerá esa Andalucía apestada de vida mujeriega, esta Castilla medianizada por su legendarismo y todo este ambiente de *toreros*, de políticos, y de amigos de lo antiguo, aquí más enjuto que en ninguna parte y sobre todo más enclavado en una tierra árida, porque nuestra meseta central, la que dominó a la raza es absurdamente árida.
> Se necesita un manifiesto sobre España. Una cosa levantisca y tan gallarda como las otras cosas que Vd. ha hecho.

En la segunda, Gómez de la Serna vuelve sobre algunos de los mismos temas, pidiendo:

---

14 La carta original queda trunca aquí.

> ...una excitación contra esta España feudal de Manolas, de toreros y de frailes y de monumentos góticos. En ninguna parte más que aquí se haría *luminaria* su proclama. Se necesita.
> Su juventud y su jupitarismo y su electricidad ¡quién sabe de cuantísimos *volts*! me enamora.

Por su lado, Marinetti abre su proclama identificando algunos de los obstáculos que impiden una actitud plenamente futurista en España:

> Os he visto, trabajadores y soldados construir ciudades y caminar con tan firme paso, que con vuestra huella construíais los caminos, llevando una extensa retaguardia de mujeres y de frailes.
> Esa retaguardia era y sigue siendo por lo visto la que os ha traicionado,... [15] (519)

y más adelante acusa a los españoles de ser:

> Culpables de haber apagado en vosotros el espíritu, la voluntad y el orgullo conquistador, bajo tristes molicies acolchadas, de amor, de nostalgia, de lujuria y de oración!... (523)

Al desarrollar en su texto esta idea de la plaga de las mujeres y la sexualidad, Marinetti parece tener presente la alusión de Ramón a "esa Andalucía apestada de vida mujeriega". A continuación el italiano hace referencia a "voluptuosidad", "lujuria", "los hombres [que] se destruían dando besos á las mujeres coritas en sus brazos" (520), "las andaluzas [que] mecen sus mórbidas caderas", "los claveles rojos en la dentadura de vuestras mujeres" (521), y "vuestros Don Juanes" (529), para concluir que:

> 7.º Deben combatir la tiranía del amor, la obsesión de la mujer ideal, los alcoholes del sentimentalismo y las monótonas batallas del adulterio, que extenúan á los hombres de veinticinco años. (529)

Igualmente, la mención de "frailes" en la segunda carta ramoniana parece desencadenar toda una racha de referencias negativas en el texto marinettiano, no sólo específicamente a "frailes", nombrados tres veces (519, 520, 523), sino también a "cabildos" (523), "diáconos [...] subdiáconos, [...] cardenales y [...] arzobispos" (523), "confesores" (525), "la clericalla" (525), el "clero" (528), y "sacerdotes" (530).

Correspondiente a la frase de Gómez de la Serna sobre "esta España feudal [...] de monumentos góticos", encontramos la imagen de "la vieja Catedral, toda negra" (525), la cual casi domina el manifiesto. La palabra "catedral" se utiliza siete veces a lo largo del texto (521, 521, 521, 522, 522, 525, 531), frecuentemente en combinación con la mención de algun clérigo, y al mismo tiempo abre el camino a toda una gama de vocabulario arquitectónico eclesiástico: "órgano" (521), "claustro" (521), "losas" (522), "vitrales" (522, 522, 523, 525), "gárgolas" (522), "vírgenes pintadas" (522), "abovedados" (523), "ábsides" (523), "nave"

---

15 Marinetti (1910), con el número de página entre paréntesis. Como Ramón hacía con muchas obras suyas publicadas en *Prometeo*, se hizo una separata en tirada aparte, hecha en la Imprenta de J. Fernández Arias, Carrera de San Francisco, 1, Madrid, con el mismo texto introductorio de Gómez de la Serna seguido por el manifiesto, y numerado 1-2, 3-9, 11-15. En la cubierta de la separata hay un texto que reza: "La revista social y literaria PROMETEO publica esta PROCLAMA A LOS ESPAÑOLES, que ha escrito expresamente para ella el escritor F.T. Marinetti, insurrecto de renombre universal, por ser el creador del FUTURISMO"; en la contracubierta hay una lista detallada de las "Obras de F.T. Marinetti / Director de la Revista Internacional POESIA", con lugar de publicación, editor, y precio.

(523), “cuadros sagrados” (524), “reclinatorios” (525), “lienzo” (525), “bóveda” (525), y “vidrieras” (530). De manera parecida, la preferencia expresada por Ramón por las “ruinas” sobre “estatuarias” o “monumentos”, también halla su resonancia en Marinetti, quien desdeña las “estatuas inmortales” (524) mientras que elogia los “tabiques [...] [que] caen ruinosos” (521) y las “ruinas” (525, 531).

En su primera carta, Gómez de la Serna se refiere despectivamente a “todo este ambiente de toreros, de políticos, y de amigos de lo antiguo”, y en la segunda vuelve sobre “esta España [...] de toreros”. La alusión no debe de haberse perdido para Marinetti, ya que éste arremete contra “el círculo vicioso de sacerdotes, de toreros y de caciques en que vivís aún” (530), contra “vuestros matadores” (529), y sobre todo contra “el *arcaísmo*, es decir, el culto metódico y estúpido del pasado” (529).

Según Ramón este “ambiente” de que habla se encuentra “aquí más enjuto que en ninguna parte”, y lo localiza “enclavado en una tierra árida, porque nuestra meseta central, la que dominó a la raza es absurdamente árida”. Dichas frases tuvieron un eco directo e inequívoco en el italiano, quien invoca “la bella tierra española [que] está tendida ante vosotros, supina, toda abrasada de sed y el vientre maltratado, sequerizo, por la ferocidad de un sol dictatorial” (523-524), para luego destacar, muy particularmente, “la sequedad de vuestra gran meseta central” (525).

Los comentarios críticos emitidos sobre esta “Proclama futurista a los españoles” no escasean. Por ejemplo, en uno de los mejores estudios hasta la fecha de la presencia del futurismo en la literatura española, Jaime Brihuega señala lo siguiente:

> En cuanto a la proclama de Marinetti, está resuelta en su mayor parte con un manifiesto cargado de imprecaciones contra los lugares comunes de la imagen de España: curas, frailes, catedrales, ardor sexual, etc., y de sus típicas invectivas antitradicionalistas,... [16]

De manera igual, en su documentado libro sobre el vanguardismo en España, Andrés Soria Olmedo apunta que:

> Por su parte, el texto de Marinetti, aunque repite ciertos lugares comunes sobre España como país de la superstición, acierta en su designio provocador y malévolo:... [17]

A la luz de los nuevos datos presentados aquí, podemos apreciar y aquilatar mejor los diversos elementos incorporados en esta proclama para los españoles. Algunos, evidentemente, se derivan del pensamiento marinettiano de la época, y podemos observarlos en otros manifiestos futuristas escritos durante los mismos años pero no traducidos al español. Por otro lado, hay una serie de rasgos, conceptos e ideas –entre ellos, estos “lugares comunes” que mencionan Brihuega y Soria Olmedo– que aparecen ya en las cartas de Gómez de la Serna, y que tienen que haber estimulado y orientado a Marinetti en la redacción de su manifiesto.

Al trazar todos los eslabones de esta concatenación, cabe preguntar si, a su vez, algunos de los elementos identificados en las cartas de Ramón deben su presencia allí a su

---

16 Brihuega (1992), p. 34; García de la Concha lo llama “una soflama anticlerical y machista” (p. 75).
17 Soria Olmedo, p. 37.

lectura de otros manifiestos anteriores del mismo Marinetti. Por ejemplo, en el manifiesto fundacional, el padre del futurismo critica o ataca lo viejo y la mujer y elogia la electricidad. Entre la publicación de esta proclama y la redacción de la dirigida a los españoles, Marinetti compuso cuatro otros textos,[18] pero sospechamos que probablemente Ramón sólo pudiera haber tenido acceso a uno de éstos, el famoso "Uccidiamo il Chiaro di Luna".[19] Aquí se recomienda hacer saltar todas las tradiciones "como puentes podridos", mientras que se vuelve a expresar vivo desdén por lo viejo, todo lo consagrado por el tiempo, las calles ancianas, y las estatuas.[20]

Según lo comprobado, es bien posible que Gómez de la Serna se haya inspirado, en parte, en algunos manifiestos de Marinetti que ya conocía cuando le escribió las dos cartas de 1910 antes citadas. Por otro lado, y a pesar de esta posible fuente parcial, hay todavía un grupo de motivos, la mayoría de ellos característica o exclusivamente españoles, que no se pueden rastrear en textos marinettianos anteriores y, por ende, parecen derivarse directamente del ideario de Gómez de la Serna.[21] Si tal es, en efecto, el caso, entonces hay, de manera algo irónica y bastante curiosa, una buena e insospechada dosis de Ramón entreverada en el texto de la "Proclama a los españoles", ese manifiesto que él mismo había encargado al maestro futurista.

---

18 Según la cronología ofrecida por la edición de las obras de Marinetti, los textos en cuestión son: "Uccidiamo il Chiaro di Luna"; "'Prefazione futurista' a *Revolverate*, di Gian Pietro Lucini"; "Contro Venezia passatista"; y "Discorso futurista agli Inglesi".
"Uccidiamo il Chiaro di Luna", fechado en abril de 1909, apareció en *Poesia*, año V, nos. 7-8-9 (agosto-septiembre-octubre 1909) (Marinetti [1968], pp. 13-24); el "Prefazione futurista", se publicó en la colección de poesía de Gian Pietro Lucini, *Revolverate* (Milano: Edizioni di 'Poesia', 1909), pp. 7-18 (Marinetti [1968], pp. 24-30); "Contro Venezia passatista" tiene como fecha de composición el 27 de abril de 1910, se distribuyó, impreso en una hoja suelta, el 8 de julio de 1910, pero no se recogió en libro hasta 1914 (Marinetti [1968], pp. 30-33); y "Discorso futurista agli Inglesi" se dictó en junio de 1910 en Londres, pero no se recogió en libro hasta 1915 (Marinetti [1968], pp. 240-245).

19 Brihuega (1992, p. 34) encuentra varios ecos de este último manifiesto en las dos páginas (1910b) que Gómez de la Serna puso como prefacio a la "Proclama futurista a los españoles"; evidentemente, el mismo título está aludido en la frase de Ramón, "¡Pedrada en un ojo de la luna!" (517).

20 Marinetti (1968), pp. 13-24, *passim*; hay una traducción inglesa en Marinetti (1991), pp. 53-62.

21 Refiriéndose a las palabras introductorias que "Tristán" puso a la proclama de Marinetti (Gómez de la Serna, 1910b), Brihuega opina que el texto es "uno de los productos típicos del autor en el que mezcla los elementos de su propia fauna imaginativa con pequeñas teselas extraídas directamente de los primeros escritos marinettianos" (1992, p. 34); cf. Soria Olmedo, p. 36 y Lentzen, p. 310.

OBRAS CITADAS

Anderson, Andrew A., "Ricardo Baeza y el teatro," *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XIX, no. 3 (1994), 229-240.

Baeza, Ricardo, "En el Prado. Recuerdos de infancia", *Índice de Artes y Letras*, año X, no. 76 (febrero 1955), 3.

Bartol Hernández, José Antonio, "Ramón Gómez de la Serna y el futurismo marinettiano", *Studia Philologica Salmanticensia*, no. 5 (1980), 21-35.

Bonet, Juan Manuel, ed., *Ramón en cuatro entregas*, vol. II: *"Prometeo": Entrando en fuego. La sagrada cripta de Pombo*, 4 vols (Madrid: Museo Municipal, 1980-81).

Brihuega, Jaime, ed., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)* (Madrid: Cátedra, 1979).

____, "El Futurismo y España. Vanguardia y política (?)", en *Treinta años de vanguardia española*, ed. Gabriele Morelli (Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1992), pp. 29-54.

García de la Concha, Víctor, "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de Investigación Filológica*, III, nos. 1-2 (mayo-diciembre 1977), 63-86.

Gómez de la Serna, Gaspar, *Ramón. (Obra y vida)* (Madrid: Taurus, 1963).

Gómez de la Serna, Julio, "Mi hermano Ramón y yo", prólogo de Ramón Gómez de la Serna, *El circo*, col. "Al monigote de papel" (Barcelona: Ediciones Lauro, 1943), pp. i-xxiii.

Gómez de la Serna, Ramón [Anon.], "Movimiento intelectual. El Futurismo", *Prometeo*, año II, no. 6 (abril 1909), 90-96; reimpreso en *Una teoría personal...*, pp. 79-83.

____ [Anon.], "Un manifiesto futurista sobre España por F.T. Marinetti", *Prometeo*, año III, no. 19 (1910), 473-476.

____ [Tristán], "Proclama futurista a los españoles por F.T. Marinetti. Escrita expresamente para *Prometeo*", *Prometeo*, año III, no. 20 (1910), 517-518; reimpreso en Ilie (1969), pp. 73-74; Videla, pp. 175-176; Brihuega (1979), pp. 89-90; Bonet, II, p. 27; y *Una teoría personal...*, pp. 95-96.

____, *El cubismo y todos los ismos* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1921).

____, "Variaciones. El héroe Felipe Marinetti", *El Sol*, 11 febrero 1928, p. 1.

____, *Ismos* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1931); colección Aristarco (Buenos Aires: Poseidon, 1943); (Buenos Aires: Brújula, 1968); (Madrid: Guadarrama, 1975).

____, *Automoribundia (1888-1948)* (Buenos Aires: Sudamericana, 1948).

____, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. Ana Martínez-Collado (Madrid: Tecnos, 1988).

González Martín, Vicente, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Acta Salmanticensia–Filosofía y Letras 106 (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1978).

Granjel, Luis S., "*Prometeo* (1908-1912), I. Biografía de *Prometeo*", *Ínsula*, XVIII, no. 195 (febrero 1963), 6, 10.

____, "*Prometeo* (1908-1912), II. Ramón en *Prometeo*", *Ínsula*, XVIII, no. 196 (marzo 1963), 3, 10.

____, *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna* (Madrid: Guadarrama, 1963).

Ilie, Paul, "Futurism in Spain", *Criticism*, VI, no. 3 (summer 1964), 201-211.

____, ed., *Documents of the Spanish Vanguard* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969).

Lentzen, Manfred, "Marinetti y el futurismo en España", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, 2 vols (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989), II, pp. 309-318.

Litvak, Lily, "Alomar and Marinetti: Catalan and Italian Futurism", *Revue des Langues Vivantes*, XXXVIII, no. 6 (1972), 585-603.

Marinetti, F.T., "Fundación y manifiesto del Futurismo", [traducción de R.G.S.], *Prometeo*, año II, no. 6 (abril 1909), 65-73; reimpreso en Sarmiento, pp. 189-194.

____, "[Proclama futurista a los españoles] I. II. Conclusiones futuristas sobre España", [traducción literal de R.G.S.], *Prometeo*, año III, no. 20 (1910), 519-531; reimpreso en Ilie (1969), pp. 74-80, y Bonet, II, pp. 29-34.

____, *Opere*, vol. II: *Teoria e invenzione futurista*, pref. Aldo Palazzeschi, intro., ed., notas Luciano De Maria (Milano/Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1968).

____, *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*, ed. R.W. Flint, trans. R.W. Flint and Arthur A. Coppotelli, pref. Marjorie Perloff (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991).

Mitchell, Bonner, ed., *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914. Anthologie critique* (Paris: Seghers, 1966).

Paniagua, Domingo, "Ramón Gómez de la Serna y la revista *Prometeo* (1908-1912)", *La Estafeta Literaria*, 3ª época, no. 240 (1 mayo 1962), 4-5.

____, *Revistas culturales contemporáneas*, vol. I: *De "Germinal" a "Prometeo" (1897-1912)* (Madrid: Ediciones Punta Europa, 1964).

Sarmiento, José Antonio, ed., *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana* (Madrid: Hiperión, 1986).

Soria Olmedo, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)* (Madrid: Istmo, 1988).

Unamuno, Miguel de, *Obras completas*, vol. 5: *De esto y de aquello*, ed. Manuel García Blanco, 2ª ed. (Madrid: Afrodisio Aguado, 1958).

____, *Obras completas*, vol. 8: *Letras de América y otras lecturas*, ed. Manuel García Blanco, 2ª ed. (Madrid: Afrodisio Aguado, 1958).

Videla, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1971).

GREGUERÍAS DESPUÉS DE RAMÓN (d.R.)
(Retrospectiva de greguerías publicadas en
EL ADELANTADO DE SEGOVIA)

ROBERTO LUMBRERAS BLANCO
Valladolid, 2003
roberto@robertolumbreras.com

Las grutas están llenas de grifos mal cerrados.

Cuando amanece con niebla se sorprende a la ciudad entre sueños.

La rosa es un secreto rodeado de biombos.

Las tortugas nacen viejas y calvas.

La porcelana tintinea con monosílabos chinos.

Lo más muerto del pollo es la cabeza.

Las letras rusas se miran unas a otras porque no entienden nada.

Los pianistas pasan las hojas de la partitura con intriga por el final.

Bodegón de calabazas: bodegón atribuible a Rubens.

La foca se mueve con dificultad porque fue hecha para ser estático trípode.

Los paisajes ventosos se pintan en cursiva.

La escoba del jardinero no barre bien las hojas porque está hecha de ramas.

Desde que se botan los barcos con champán, las olas traen un exceso de espuma.

Las pinturas en el estuche "presentan armas".

Cena con velas: velada.

La espadaña es el campanario con voto de pobreza.

Al oriental le entornó los ojos el sol naciente.

La falda tableada nació cuando la mujer dejó el vestido sobre el biombo.

Los apagones son conatos del Día del Juicio Final.

Cuando el cura bendice el banquete parece que da instrucciones para partir la tarta.

En la vida se empieza haciendo palotes, y se acaba haciendo quinielas.

Ya en vida tenía Napoleón porte de estatua ecuestre.

Al tranvía le toca siempre viajar de pie, agarrado a la barra del techo.

En los días ventosos naufragan los paraguas.

La vida del enamorado está siempre pendiente de un hilo: el del teléfono.

El luto en la joven viuda significa: "borrón y cuenta nueva".

Aquel matrimonio de hombre bajo y mujer alta no parecía matrimonio: parecían amigos.

Fracasó como escritor porque se le ocurrían las mejores frases en plena ducha.

Parece que el sonámbulo sienta un inaplazable deseo de jugar a la "gallinita ciega".

Las espinas del pescado son los anzuelos de la venganza.

Lo misterioso del lago es esa onda que aflora sin motivo.

Los tapices son alfombras indultadas por su belleza.

El pavo real no sabe que se le ha marchado el séquito y está haciendo el ridículo.

En resumen, la teoría evolucionista viene a decir que lo que ofreció Eva a Adán no fue una manzana sino un plátano.

Las Tablas de la Ley son una especie de menú para pecar a la carta.

En los restaurantes caros los comensales leen la carta como si estuviese escrita en árabe: de derecha a izquierda.

La adolescencia es el tiempo que tarda uno en encontrar su firma.

Basta una "carrera" en las medias para que la mujer elegante parezca una desgarbada.

Noche de bodas: debut de dos actores que no se saben el guión.

La esposa "mona" es como el tatuaje: al principio se exhibe con orgullo; luego se cansa uno de mirarlo; finalmente se lamenta que aquello sea para toda la vida.

La lista de los reyes godos es la primera alineación de fútbol de la Historia.

La visualización del perfume sería una estela en forma de gancho.

Porrón y botijo: don Quijote y Sancho Panza.

El ciprés ha juntado las ramas para rezar.

La vida es como el baño del niño: se llora al entrar; después no se quiere salir.

El ciclista es un coloso con zapatitos de mujer.

En el negativo fotográfico ven los blancos lo que tienen de negros y los negros lo que tienen de blancos.

El paraguas y la sombrilla: amor imposible.

El Greco inventó el *cinemascope*.

El faro es una torre insomne.

Colonia de pingüinos: cócktail de diplomáticos.

Con la pata de palo anda el pirata como un compás.

El chistulari es flautista, pero lo han dejado al cuidado de un tambor.

Los patitos ya jugaban al tren antes de que se inventase.

La botella con barquito tiene un mensaje de náufrago muy claro: “¡manden un barco!”.

Las farolas del parque son las sucursales de la luna.

El obelisco es la pirámide gótica.

Por los platillos estornuda la orquesta.

Las boyas son notas en el pentagrama de las olas.

Los monos tienen dedos de dátil.

Via Crucis: la vía del tren jalonada de postes telefónicos.

El día más importante de la Historia es “el otro día”.

Eco: las palabras se despeñan.

Las piedras-pómez son piedras de osario.

La sirena tiene “falda de castidad”.

El colibrí roba a las flores con ganzúa.

Las letras góticas son letras con espinas.

El flexo es la más curiosa de las lámparas.

¿Qué hace la crisálida tanto tiempo en el capullo?: se prueba alas.

Nieve: lluvia en paracaídas.

El imperdible es el alfiler contorsionista.

Niebla, tiniebla blanca.

EN TORNO A RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA (UN PRÓLOGO, UNA ENTREVISTA Y OTROS RENGLONES DEL DÍA)

ANTONIO ESPEJO
Valencia, primavera 2002
ant.espejo@terra.es

Ramón y la vanguardia en América Latina. Un itinerario de relaciones estéticas, amistades y descubrimientos. El viaje, la derrota cultural, siempre de provecho para el arte. Se trata de motivos que continúan generando páginas en el ámbito de la crítica hispanista actual. Desde el ejercicio de la memoria bibliográfica, queremos alumbrar algunos textos que participan de esa dimensión plural de la obra ramoniana y su recepción literaria.[1]

El primero de ellos informa de los estrechos vínculos presentes entre Gómez de la Serna y el poeta futurista Alberto Hidalgo. El periplo del escritor por tierras del Plata [2], el mismo homenaje de *Martín Fierro*,[3] vienen precedidos de una recíproca devoción en la distancia, que degenerará por vario motivo más tarde. Antes de ello, a la altura de 1923, el peruano asentado en Buenos Aires solicita al madrileño la escritura del pórtico que debe abrir uno de sus revolucionarios libros.

He estado esperando algún tiempo antes de escribir este prólogo.

Esperaba recoger en él la noción última, poder interpretar el porvenir adivinando sus auspicios.

Es este libro de Alberto Hidalgo un libro tan nuevo, tan anunciador, tan ansioso de nueva interpretación de las cosas y del alma, que yo quería dar en él la sensación de lo que viene después, de lo que vendrá, de lo otro.

He esperado esos días clarividentes e impares en que detrás de los árboles sin hojas se ve un cielo que es como la frente pensativa y sagaz del cielo.

He esperado los días de Carnaval en que, sobre todo el Martes, se ve la verdad de la vida a través de su mascarada, precisamente en el día más hipócrita del año. El Miércoles de Ceniza he ido en la procesión del entierro simbólico, a la cabeza del que parecían ir los ministros y los presidentes, y tampoco he visto la nueva verdad que estampar a la cabeza de este libro grave, gravísimo.

¿Es que voy a aplicarle como cualquier doctor mis conocimientos endocrinios [sic]*? Nada. Hidalgo se escapa a todo eso, se queda solo y recaba todo el respeto humano con su* Química del espíritu.
"Lo siento, pero tengo más talento cada hora que pasa", me escribía hace poco Alberto Hidalgo.

Hidalgo da saltos por encima de las cosas y de las casas. Cuando le vi en Madrid no me

---

1 En el diseño de nuestro trabajo, interesa destacar la importante tarea de la revista electrónica *www.ramongomezdelaserna.net* en la elaboración de una bibliografía general sobre el escritor, inexistente hasta la fecha.
2 *Vid*. "Ramón Gómez de la Serna y Uruguay en el período de la vanguardia histórica" de Nicolás Gropp y "Ramón en Buenos Aires: la primera visita" de Carlos García, en *BoletínRAMÓN*, número tres, 2001.
3 La edición del número diecinueve (julio de 1925) incluye el "Poema a Ramón" creado por Hidalgo.

pareció que había venido en un transatlántico o en un aeroplano, sino de un salto.

Ese saltamontismo espiritual de Hidalgo da una gran variedad a su literatura y le hace asociar cosas completamente distintas y reunir palabras que sin su condición de saltador maravilloso no hubieran estado nunca reunidas tan a continuación, no se hubieran visto jamás entremezcladas.

Disimula Hidalgo esa condición divertidísima y genial de gran saltador, se pone muy serio a raíz de haber dado el salto. Yo le he visto con la cabeza baja y muy formal, como a hombre que estaba ya desde hace mucho tiempo donde había aparecido de pronto, palpitante aún en sus músculos y en sus muelles el esfuerzo recién consumado del salto del Océano.

Esa mecánica del saltamontismo imaginativo y efectivo de Hidalgo -anterior en su invención a los que vuelan sin motor o a vela- explica la rareza de este libro, su encanto impensado, imprevisto, impar.

Son mapas del verbo, mapas y gráficos de la imagen los que traza en su libro Hidalgo. Los espíritus tardos que cogen los trenes y hasta las diligencias aún, no comprenderán al pronto lo que es esto, lo que supone de movilidad, de inteligencia, de diversidad.

Pero sobre su personalidad de saltador está lo que siempre habrá en toda obra de arte, lo que la devolverá de un tiempo para otro y del otro al otro: la tragedia humana.

Él salta, tiene la alegría de los mayores saltos -nada de largos vuelos- pero cuando se hospeda en la nueva imagen, en cuanto descansa un poco en la nueva imagen distante y única, surge su tragedia humana, y la plañe y la recoge de veras, en un estilo nuevo y cada vez profundo.

Y como viene de la alegría rebelde de los saltos que entregan nuevos confines y gracias a los que se ven nuevas cúpulas en distintos parajes, Hidalgo se quiere quitar el pensamiento. Sus manos nerviosas, arpías, arañas, llameantes, manos de actor dramático, se esconden en su pelo enmarañado, hurgan y arrasan su cabeza, se clavan en su propio cráneo, y entonces aparecen en los poemas de Hidalgo las frases llenas de melancolía, las frases en que queda mejor definida que por nadie la jaqueca intelectual.

Hidalgo con sus manos de llama, con cinco lengüetas, de fuego verboso, en cada una, ha conseguido arrancarse la cabeza -¡oh, gran liberación!- y la ha levantado como en el magnífico sacrificio del suicidio, y se la ha vuelto a poner, asustado de cómo resulta de incongruente el mundo sin cabeza y cómo se justifica su incongruencia y cómo es más verdad de lo que creíamos la incongruencia universal.

Querido Hidalgo, verdadero agrimensor del horizonte, dé usted un salto pronto y aparezca de nuevo por Pombo, donde se le espera y se le reserva un sitio siempre, el sitio que ya sé yo que no podrá retenerle porque usted ¡paf! saltará por encima de la sagrada cripta y saltamontes de mar como de tierra, se dará de nuevo los cuatro saltos

con que usted pasa el Océano apoyándose en las islas de las ballenas, que son los alegres surtidores del mar.

RAMÓN Gómez de la Serna. [4]

Como apreciamos, Ramón no se detiene en la simple glosa de los méritos del prócer vanguardista. Incluso se le desliza una greguería, e intenta destacar y acuñar los principios de aquel ideario, que Hidalgo apuntala en una aclaración poética al final del volumen.

yo no tengo la culpa de ir contra la corriente, ni voy deliberadamente contra ella. lo único a que aspiro es a expresar lo que no se ha expresado, atrapando una EXPRESIÓN que contenga la inquietud del espíritu humano en la hora presente. mientras la música ha alcanzado su expresión definitiva, la poesía la está buscando infructuosamente desde hace siglos. ¿por qué no ha habido un beethoven de la poesía? ¿por qué los más grandes poetas, son, cuanto poetas, unos pigmeos al lado de beethoven, cuanto músico? no por falta de genio en los poetas, sino por ausencia, por pobreza de expresión.

intento aquí un arte mío, un arte personal, incatalogable, por la briosa independencia que le distingue, en las escuelas poéticas antiguas o modernas, aunque haya tomado elementos del "cubismo" de apollinaire, del "creacionismo" de reverdy, de otros "ismos". voy en busca de un "simplismo" -¡he ahí un título para mi manera!- artístico, libre de toda atadura, ayuno de retórica, huérfano de sonoridad, horro de giros sólitos y sobre todo de lugar común [sic]. [5]

Se conoce que Alberto Hidalgo había visitado Madrid a inicios de la década del veinte. Fruto de esta experiencia y de un ánimo profundamente iconoclasta, decide pasar factura a la actualidad literaria en un libelo furioso de semblanzas y opiniones. El carácter demoledor de la crítica se aprecia en los párrafos liminares de la obra.

Hay aquí muchas páginas agresivas, violentas, rudas. Por ellas, como insultándome, se me ha llamado panfletario. Acepto el mote y lo agradezco. Es del "panfleto" de lo que suele hablarse con más injusticia y menos conocimiento. Los jovencitos de la aristocracia, sabios en fraseología de mermelada, si por acaso inician su lectura, siéntense tímidos y pierden la cabeza; los colores huyen de sus caritas rasuradas prematuramente, los labios se les secan y los cabellos se les ponen punta al cielo. Luego podría constatarse el estado de catalepsia. Es que la frase enérgica, el concepto valiente y el vocablo agresivo no nacieron en Sodoma [...]

Por otro lado, el panfleto tiene un abolengo verdaderamente ilustre. ¿Con quién nació? Lo ignoramos. Pero ya Dante nos dio

---

4 *química del espíritu. prólogo del más grande de los grandes ramones de españa: valle inclán, pérez de ayala y gómez de la serna* [sic]. Alberto Hidalgo. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1923, pp. 7 a 12. El lema de la anteportada reza lo siguiente: "únicos libros del autor por los que debe juzgársele:/en la derecha/*Panoplia Lírica./Las Voces de Colores./*en la izquierda/*Tu libro./química del espíritu*".

5 "Noticia", en *ibídem*, pp. 102 a 103.

pruebas de conocerlo bien. Muchos pasajes del Infierno *son panfletos terribles. Hay tercetos suyos que hieren como tres puñales. Víctor Hugo también fué maestro en eso de arrojar sobre las espaldas de los imbéciles un cargamento de gases inflamables.* Los Castigos*, aparte las bellezas subjetivas, ¿no son explosiones fulminantes de una cólera que a veces llega a lo salvaje? Son poemas empapados en fuego (¡qué bien está la metáfora!). Sus alejandrinos son como llamas que por momentos pretenden incendiar el alma de los lectores. Cuando se les lee, uno tiene necesidad de pedir agua, ¡agua!, porque siente que se quema por dentro. Aquello sí que abrasa. León Bloy, por su parte, llega a lo inaudito. Se coloca más allá de la vida. No respeta nada, ni la muerte. Es una fiera. Está al margen de todo, por encima de todo. Si Víctor Hugo aplasta, León Bloy sacude; aquél entontece, éste martiriza; el uno ahoga, el otro tritura.* [6]

En la primera sección del tomo, dedicada a los escritores latinoamericanos, se incluyen los nombres de Leopoldo Lugones, Vargas Vila y José de la Riva Agüero. El expolio de los artistas ibéricos se inaugura con el texto ocupado en Gómez de la Serna, al que siguen otros de ácido contenido (Ramón del Valle-Inclán, Ricardo León, Azorín). Más que en el tratamiento benevolente que Hidalgo otorga a la trayectoria ramoniana, la importancia del capítulo descansa en una breve entrevista que esboza algunas claves de su primera producción. La imagen de Pombo como cátedra del arte vanguardista en el foro capitalino también tiene un lugar en estas líneas.

En el número 44 de la calle María de Molina, por los quintos apurados, en las afueras de la ciudad, cerca del campo, más allá de la vida, es decir, en el infierno, vive el mejor, por no decir el único gran pensador que hoy tiene España: Ramón Gómez de la Serna. ¿Por qué no me he de permitir el lujo de dogmatizar, yo, que nunca he dogmatizado? Fíjese bien en que he dicho el único gran pensador de hoy. Baroja, Azorín, Unamuno son de ayer. Están pasando.

La primera impresión que hace Gómez de la Serna es muy desagradable. Parece un corcho de botella de champaña. Tiene la cabeza redonda como una bola de billar. La cara es un queso de Holanda. Es bajito, mofletudo y rechoncho. Ni moreno ni blanco, a simple vista tiene una traza de bodeguero, o, a lo sumo, de hijo de bodeguero. Uno no cree ni quiere creer que este cuerpo sea el de Gómez de la Serna. No, no debe ser. Será un cuerpo postizo dentro del cual ha de haberse metido para despistar a los acreedores. Sí, sí, eso es, se dice uno, en mirándole a los ojos, que no son los que corresponden a ese cuerpo. ¡Ah, los ojos de Ramón! Uno los mira fijamente, exclusivamente a ellos, y entonces tiene gana de decirles: "¿quién los ha metido a ustedes en esos inmundos agujeros? ¡salgan de ahí!" Porque eso parecen los ojos de Gómez de la Serna: los de una persona que nos estuviera mirando a través de unos agujeros hechos en la pared. Al fin acabamos creyendo la dolorosa verdad: éste es Gómez de la Serna en cuerpo y alma; éste el que ha escrito Gueguerías [sic], Muestrario, *etc.*

Gómez de la Serna ¿qué cosa es? ¿un literato? ¿un filósofo? ¿un crítico? ¿un

---

6 "Prólogo", en *Muertos, heridos y contusos*. Alberto Hidalgo. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1920, pp. 8 a 9.

periodista? [sic] *Es todo y nada. Él se llama un "mirador", es decir, un hombre que mira, y no -cual pudiera sospechar algún idiota- la galería o azotea desde la cual* se *mira. "Yo estoy -dice- entre la vida y la muerte, no tengo espalda ni cerrazón auténtica y estoy igualmente satisfecho de vivir o morir; yo estoy pasmado de "estar", y mi única superfluidad es la de inventar cosas en el sentido del capricho sincero y de hacer una justicia aventurada, leal y desapasionada, aunque jamás fría, una justicia cordial, apoyada en la observación, en lo que yo he visto y espero que se puede decir de las cosas, dispuesto a todo como en esa última hora del reo tranquilo en la capilla, como quien prefiere esperar el atentado personal, como un rey, pero sin descender a otra clase de refriegas como él no desciende. Yo lo espero todo. Yo no lo busco. Pero ha de venir. Yo sólo lo escribo y paso con la conciencia de que voy a morir y de que debo mirar las cosas con diafanidad, viéndolas perderse o continuar, pero evitando que se las pinte queriendo ser más de lo que son, evitando su dictadura y descomponiendo su sentido, siempre supuesto, lo más graciosa y paradógicamente* [sic] *que pueda. Así me entrego a mi labor, cayendo en mi cama desde hace ya muchos años después del alba, como el que entra en el sueño del yodoformo, en el carricoche de las operaciones del hospital, como el que no sabe si saldrá o no saldrá de la operación".*

Gómez de la Serna es un escritor nacido por generación espontánea. No se debe a ninguna escuela ni a ningún maestro; no está sujeto a ningún método ni a ningún código. Hace lo que le da la gana. Hoy escribe esquemáticamente, mañana se diluye; un día hace crítica, otro periodismo; ya llora, ya sonríe.

¿Escribe bien? ¿escribe mal? [sic] *Las dos cosas: bien, porque se deja entender; mal, porque con la preceptiva se limpia las asentaderas. Y en este punto yo paro mientes. Lo que se ha dicho de Baroja, puede decirse de Gómez de la Serna: su sintaxis es otra manifestación, menos rotunda y evidente que las anteriores, de su personalidad, porque es una sintaxis propia, que ha nacido en él, con él y para él.*

Más argumentos en favor suyo. Gómez de la Serna ha hecho escuela, no escuela pequeña, limitada por las fronteras de su patria. Es una escuela que cuenta con muchos discípulos, que ha traspuesto las fronteras españolas y ha atravesado el mar, como Colón hace cientos de años. En América, Gómez de la Serna tiene secuaces, amigos y entusiastas. ¿Cuántos escritores lograron eso a los treinta años?

*

Ramón, así suele firmar y así le llaman los amigos, es sencillo y aparatoso, tranquilo y arrebatado, vehemente y sereno. Quiero decir que es un hombre completo. Sincero, de una sinceridad aplastante, él, que es un exclusivista al que no le entran balas, da sus opiniones, aun las más audaces, con aplomo y desenfado tan mayúsculos que suelen desconcertar. Afirma, verbigracia, que José Gutiérrez Solana es el primer pintor, el único pintor español verdaderamente genial. A su lado, según él, Zoloaga [sic], *Sorolla y Anglada son unos bodoques. Yo no quiero ni puedo dar*

opinión sobre Solana, porque no lo he estudiado. He visto sus cuadros a simple vista, epidérmicamente. Pero desde luego me atrevo a asegurar que el nuevo dogma obedece en Gómez de la Serna a un interés bastante justificable: el de tener en su grupo un pintor de renombre, formado por él, creación suya.

- *De todos los suyos, ¿qué libro le satisface más?*

- Muestrario.

- *¿Y su teatro?*

- *Mi teatro, aun las cosas hechas con cariño y que han salido acertadas, tiene poca importancia. Yo no hago teatro por dos razones: primera, que no me gusta; y segunda, que me parece un género inferior, algo mecánico, sistemático, sin espontaneidad. Y es por esto mismo que no hago novelas. La novela siempre me parece insincera, porque se la llena de escenas y más escenas para estirarla hasta las cien, hasta las doscientas, hasta las trescientas páginas. Y aunque se escriba cosas bellísimas, eso es una estafa que se hace uno a sí mismo, una defraudación.*

- *¿Ha hecho usted su carrera con facilidad?*

- *Al contrario. He sufrido mucho. Cuando comencé a escribir y logré introducirme en un periódico, hube de librar las batallas más atroces. La gente de letras se abalanzó sobre mí para destrozarme, como si hubiera cometido un delito. Me cerraron las puertas. Hubo insultos, anónimos, infamias y calumnias. No querían reconocerme nada. Me llamaban loco, imbécil y otras barbaridades por el estilo. Luego, cuando se fijó en mí la atención del público y se dieron cuenta de que lo que yo hacía era literatura para el porvenir, lo que se está haciendo hoy -¿por qué callarlo?-, lo que se hará mañana todavía, entonces comenzaron a imitarme, aunque en forma solapada. Este fué el momento más difícil para mí, porque como ellos tenían la prensa a sus órdenes y mis cosas apenas se publicaban por conmiseración una vez al año, iba yo a aparecer ante la posteridad como imitador, como plagiario. Felizmente...*

Y Gómez de la Serna sonrió como sonríe el que llega a puerto después de muchos días de navegación. Hoy, ya es respetado, leído y, lo que es más, contado en el número de los que gozan de inmunidad. Los mismos escritores cincuentones han dejado de guiñarle el ojo. Azorín tiene por él verdadera admiración. Precisamente, hace pocas tardes, conversando con José Ortega Gasset, le oí decir que "Gómez de la Serna es uno de los pocos escritores jóvenes a quienes se debe saludar con el sombrero en la mano".

Y esto me parece que es una realidad...

*

"El Café, cualquier Café es un lugar admirable, la única asociación verdaderamente libre, igualitaria y limpia de dogmatismo y de oligarquía; la institución más independiente; los modernos senado-consultos, donde se reúnen los españoles en secciones sin presidencia ni objeto; donde viven una vida larga y suya; donde se

sienta la ciudad dejándose tratar más directamente y donde además dan café: un elixir enjundioso de fórmula secreta; un elixir espeso, acre, trascendental, especioso, que aviva la vida infundiéndola esa seguridad sin objeto, que es a lo más a que puede llegar la vida; un elixir en el que se degusta la esencia de lo exterior, de lo extraño, de lo público, de lo ambiente, de lo trashumante; algo que no es precisamente café, ya que lo que se prepara familiarmente con la certeza de que lo es, es otra cosa más casera, más líquida y más insípida por más que sea más rica; una cosa a la que falta algo que, por decirlo de algún modo, no es sabor, sino significado, significación". "El Café es el triunfo de los más ungidos en los que aviva el goce del corazón. En la calle, el olvido, el silencio; en el Café la integridad del corazón de la ciudad que vive en el interior". "El Café no es el triunfo de todos aunque lo parezca; lo es gloriosamente sólo de los que se adelantan al tiempo, de los que se anticipan, de los que ven desde fuera de todos sus intereses creados, de los que no tienen esa seguridad que sólo se adquiere estando, no seguro, sino en el seguro*". Este elogio del Café puede sorprender en América, pero no en España. Quizá por eso convendría decir el Café español, no el café, en general. En Buenos Aires, por ejemplo, existe el Café sin café. El Café donde se va a tomar cerveza exclusivamente y donde muchas veces no hay café; el Café donde se da una cita amorosa; el Café donde se descansa cinco o diez minutos; el Café, en fin, donde se va a oir música y donde si se toma café se hace sólo para justificar ante uno mismo el haber ido al Café. En España se tiene un concepto más serio del Café, un concepto religioso, ritual, litúrgico. Al Café no van los enamorados, ni los borrachos, ni los alegres. Todo ha de ser recogimiento, reverencia, introversión. Se tiene tanto respeto por él, que cuando dos personas quieren abofetearse, salen a la calle, lo cual ya es el colmo.*

Uno de estos Cafés españoles, el más solemne de todos, se llama Pombo. Pombo se ha hecho célebre literariamente porque Ramón Gómez de la Serna y más de una docena de artistas se reunen en él todos los sábados. Vamos a Pombo.

Los "pombianos", antes que de otra cosa, hacen efecto de amigos burgueses. No tienen barriga ni fuman en pipa yo no sé por qué. Algunos de ellos, según se me antoja, no saben ni por qué son "pombianos". Yo creo que hay jóvenes que van sólo por curiosidad y para darse el lujo, tirándose hacia atrás, e hinchando el cuello, de decirles a sus amigos o a sus novias: "¡Yo soy amigo de Gómez de la Serna! ¡Yo voy a Pombo!" Claro está que en cambio va gente de mucho valer y no menos prestigio. Ahí he conocido, pera [sic] *no citar sino a los más importantes, a Pedro Emilio Coll y a Bagaría.*

Pedro Emilio Coll, todo un señor escritor, gusta desde el principio, por esa línea recta que se descubre luego entre él y su obra. Los que hayan leído Palabras *y* El Castillo de Elsinor *pueden estar seguros de que ya le conocen personalmente. Es un espíritu eutrapélico, reposado, ponderado. No se arrebata, no dogmatiza, no discute. Y luego, es tan inteligente, tan elocuente, que casi no habla.*

Bagaría, al revés de Coll, habla mucho y algunas veces enérgicamente. Por cierto que me desconcertó al principio su figura de gañán, de campesino tosco. Es un hombre alto, fuerte, con una estampa de toro joven que no le sienta bien siendo como es un artista delicado, un humorista sutil, un dibujante alambicado dentro de su exquisita y rara complejidad.

Ramón Gómez de la Serna es como el jefe de este grupo. Se sienta un poco en el Café, hacia el centro de la mesa, con un aire papal. Conduce discusiones, apacigua acaloramientos y chilla de cuando en cuando. Su misma cara redonda le da cierto aspecto de Sumo Pontífice. Así nos resulta un pontífice joven y con patillas. Ya muy avanzada la mañana, se marcha, rodeado por todos, y en la calle levanta la cabeza hacia el cielo, y saluda a la aurora con una mirada fraternal... [7]

De Argentina nos llega, al tiempo, una aportación a la historia de las lecturas que la obra de Gómez de la Serna ha provocado en los intelectuales americanos. El cordobés Deodoro Roca, responsable del *Manifiesto de la Reforma Universitaria* de 1918 y figura destacada en los movimientos políticos progresistas de la época, interpreta de esta manera el volumen que Ramón publica en 1929 bajo el nombre de *Efigies*.

Está de moda el género biográfico. Pero esta vez ha tentado la pluma de los grandes escritores y lo han renovado.

Ramón Gómez de la Serna -tan atento a toda novedad-, escritor que va en "la punta" del agua, recoge hoy con sus "Efigies" la moda literaria y, como siempre, le infunde el espíritu de su poderosa y cambiante personalidad.

Ramón -como gusta de oírse llamar-, con su gran lupa, descubre, en instantes fugaces, el alma de sus biografiados y nos trasmite, inédita, la vibración de sus vidas. Traza la figura de Baudelaire, "este hombre desconcertante y enfermo, que supo condensar el dolor, la decepción y el cansancio en la frase y en el verso, en una cristalización como de siglos en la corta tregua de su vida"; la del gran mariscal Barbey d'Aurevilly, "cuya obra sigue siendo buscada para entretener, con la vida que hay en ella, el hambre de vida que se padece en la vida"; la del conde Villiers de l'Isle-Adam, "cuya obra se ha secado y convertido en tapiz, aunque en un estupendo tapiz, comparable a los de Gobelinos"; la de Gerardo de Nerval, cuyo suicidio en la calle de la Vieja Linterna inspira a Ramón páginas de agua fuerte. Y como contraste de consumado escritor, a la vida admirable de esos cuatro románticos -representativos de una gloriosa época de las letras francesas- traza al final la silueta de Ruskin, ese inglés venerable como las "piedras de Venecia", pausado y burgués, que creyó demasiado "en la vida y en el arte".

Ramón es la personalidad. Ramón es la originalidad, la facundia, la apetencia insaciada de lo inédito, la renovación, la superación, la universalidad. Su estilo sin estilo, en fuerza de ser vario, nos depara

---

7 "Ramón Gómez de la Serna", en *ibídem*, pp. 109 a 117.

una sorpresa a cada momento. Tiene ojos de lupa. Y explora, minuciosamente, lo invisible. Un rasgo imprevisto, insospechado, desconcertante, infunde pronto un aire de cosa nueva, recién nacida a cuanto toca y escudriña con su buceo genial de todos los días.

Enfoca ahora su lente y aparecen, de un modo distinto a cuantos otros habían señalado, las fisonomías espirituales, los dintornos literarios de Baudelaire, de Barbey d'Aurevilly, de Villiers de l'Isle Adam [sic]*, de Nerval, de Ruskin. Sólo Ramón sabe mirar así, desde ese ángulo. Cuando se quiera aludir a la inquietud auténtica de la época literaria en que vivimos, como siempre, unos pocos hombres quedarán para ser recordados, unas pocas obras henchidas del sentido de su tiempo darán, al ser tocadas, su peculiar perfume. Entonces no se podrá eludir el nombre de Ramón Gómez de la Serna, el de la lente genial.*

(1930) [8]

Testigos de un proceso de intercambio significativo, estos pasajes demuestran la fuerte implicación de Gómez de la Serna en el devenir literario americano y el valor que su obra adquiere para los compañeros de oficio coetáneos. Son los destellos y haces de un espejo multiforme que alberga la caleidoscópica realidad de la vanguardia internacional. Aquí permaneceremos, a la espera del desvelamiento de nuevas, olvidadas facetas.

alberto hidalgo

química del espíritu

BUENOS AIRES

suicidio

al norte
al sur,
al este,
al oeste,
siempre la cara de la vulgaridad.
mas, un día,
con pasaporte de smith wesson,

poema contenido en la sección "poemas propios" de *química del espíritu*

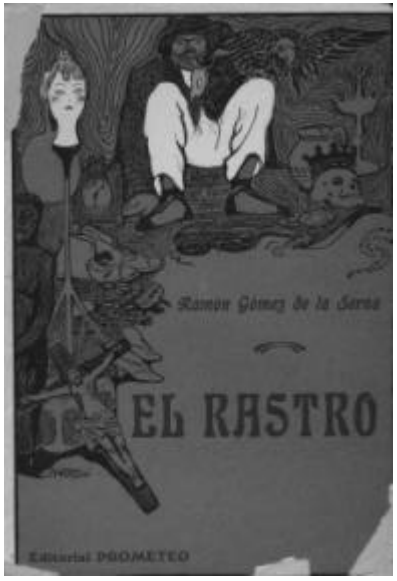
---

8 "*Efigies*", en *Las obras y los días*. Deodoro Roca. Prólogo de Saúl Taborda. Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, pp. 160 a 161.

EL RASTRO DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

PEDRO FERNÁNDEZ MELERO
Madrid, invierno 2002
plfb@hotmail.com

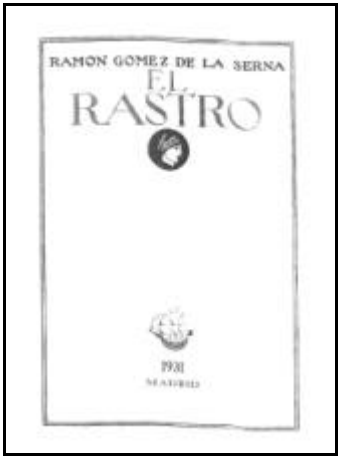
Ramón Gómez de la Serna publica la primera edición de *El Rastro* el año 1914 en la editorial Prometeo de Valencia, con portada de Bartolozzi.



La segunda edición ve la luz en 1931 en la editorial Atenea, que pone en el mercado unos bellísimos volúmenes en tela, de pequeño formato "con retrato del Autor".

Los avatares de la historia de nuestro país hacen que Gómez de la Serna se encuentre en Buenos Aires cuando la tercera edición sale en 1962, publicada en la editorial Taurus dirigida, en ese momento, por García Pavón, buen editor y mejor escritor.

En 1998 el Círculo de Lectores, dentro de la edición de obras completas de RGS, ha incluido en el tomo III, Ramonismo I, una nueva edición de *El Rastro*, edición al cuidado de Ioana Zlotescu.



portadas de la primera (Prometeo 1914)
y de la segunda (Atenea 1931) edición de *El Rastro*

En el año 2001, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores edita una nueva edición de "La Guía del Rastro" con las fotografías originales de Saura del año 1961 e incluye nuevas imágenes recuperadas y que no aparecieron en su día.

La Asociación de Libreros de Lance de Madrid publicó en el 2002 una edición conmemorativa de la XXVI Feria del Libro Antiguo y de Ocasión de Madrid, con prólogo de Andrés Trapiello. Se trata de una reproducción, a tamaño un poco mayor, de la segunda edición de Atenea del año 1931, aunque la cubierta corresponde a la primera.

Junto con estas pequeñas notas se publica la carta que Ramón dirige a su editor, Francisco garcía Pavón. Son dos cuartillas escrita la primera por ambas caras y la segunda por una de ellas, en las cuales Ramón agradece el envío de un anticipo de 10.000 pesetas. Hace referencias al envío de un ejemplar de *Pombo* a García Pavón y de un vale para que pueda retirar *Elucidario de Madrid* en la librería de Aguilar de Juan Bravo 38. En su contenido plantea nuevas ediciones y proyectos y se preocupa por la edición de *"La Guía del Rastro"*. La carta está fechada el 23 de marzo de 1961 y la edición es de mayo del mismo año.

RAMÓN
GOMEZ DE LA SERNA
HIPOLITO YRIGOYEN 1974 - 6º. PISO LL
TEL. 47-4775 (DESPUES DE LAS 3 DE LA TARDE)
BUENOS AIRES

23 Marzo 1961

Sr. D. F. García Pavón

Mi querido amigo y gran editor: no quería escribirle antes de recibir las diez mil pesetas por mi representante aquí y hoy me las ha venido a traer firmandole recibo. De nuevo muchas gracias por el noble anticipo.

Me alegra mucho que sea consejero de Tamus Don José María Tove Arechaniz pues pertenece a una familia que para mí es de recuerdo imperecedero.

Por correo ya estará para llegar a Vd. mi pesada "Autoniobrundia" y hoy le envío también por correo de barco el último ejemplar de POMBO que como Vd. no tiene que ver con el resumen breve de la editorial Catalana. Puede Vd. editarlo cuando quiera.

Adjunto un vale para que en la librería de Aguilar – Juan Bravo 38 – le entregue un "Elucidario de Madrid", también libre para Vd. si se decide a hacer contrato. Quedan pocos ejemplares y en la edición de Vd. iría al final "Nostalgias de Madrid" del cual no tengo ejemplares y que podría Vd. adquirir

V//

RAMÓN

GOMEZ DE LA SERNA

HIPOLITO YRIGOYEN 1974 - 6º. PISO LL

TEL. 47-4775 (DESPUES DE LAS 3 DE LA TARDE)

BUENOS AIRES

en cualquier librería de Madrid editado por la editorial de Aunós "Grifón".

Dígame como va la "Guía del Rastro" pues quisiera enviarle dos cuartillas como epílogo.

También tengo que agradecerle el bello libro de su editorial que acabo de recibir "La capa en la literatura".

Le abraza su muy devoto

RAMÓN Gómez de la Serna

De esta *Guía del Rastro*, de Ramón Gómez de la Serna, se ha hecho una tirada especial de 100 ejemplares en papel de hilo verjurado, numerados del 1 al 100, con el nombre del subscritor impreso, y 25, del I al XXV, destinados a cuantos han colaborado en ella.

Ejemplar propiedad de

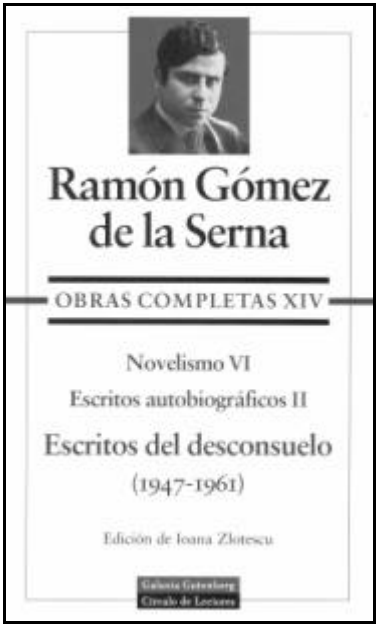
D

Cordialmente

RAMÓN Gómez de la Serna

dedicatoria de Ramón en el ejemplar de la *Guía del Rastro* en la edición de Taurus de 1961, destinado al suscriptor y tirado en papel verjurado

NOTICIA DE LIBROS



NOVELISMO VI
ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS II
ESCRITOS DEL DESCONSUELO (1947-1961)
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

EDICIÓN DE IOANA ZLOTESCU
GALAXIA GUTENBERG-CÍRCULO DE LECTORES
Barcelona 2003

Ramón aparece en este tomo retratado ya en la portada del mismo: *Escritos del desconsuelo* resume su contenido y evoca a su autor, dibujado por Ioana Zlotescu en el prólogo al tomo:

"A partir de los años treinta la vida de Ramón Gómez de la Serna se encamina por vías sombrías hasta entonces no experimentadas por él. Con el único paréntesis mágico de su encuentro con Luisa Sofovich, la realidad le muestra continuamente su cara más hostil: estrechez de la vida, pérdida de su aura de vanguardista y apagamiento progresivo de sus años de gloria, mal recibimiento por parte de la sociedad madrileña a su nueva mujer, indiferencia de la administración republicana hacia él...*'Yo quedaba como el hambriento número uno de España...'*, confiesa dolorido en Automoribundia. Le abate el sentimiento de sentirse marginado de una manera muy distinta a la de antaño, cuando su marginación procedía de sí mismo, de su exultante y combativa falta de conformidad con la sociedad establecida. El desasosiego personal se entremezcla con la inquietud general del ambiente, centrada especialmente en la posibilidad de una nueva guerra, que Ramón se resiste a aceptar: *'Las muchedumbres tienen que aprestarse a ser heroicas contra la guerra, la única heroicidad digna'*, escribe".

Ioana nos presenta a un Ramón aislado, trasterrado de su Madrid, sin vínculos con los escritores del exilio, extranjero en Buenos Aires, sin otra salida ya –son palabras de Ramón y palabras de Ioana- que seguir ahondando en su postura de toda la vida, la de vivir instalado exclusivamente en la literatura, aun cuando nadie lo acepte, aunque nadie le comprenda, aunque él no comprenda nada. Y en ese momento, cuando ya no puede huir como siempre ha hecho es cuando "más que nunca huye dentro de sí mismo", sólo que "(...) ya no encuentra consuelo. En las que fueron en tiempos pasados tranquilizantes y estimulantes profundidades del yo, tropieza ahora a cada paso, igual que en sus sueños –presa como es de una probable neurosis-, con pesadillas extrañas y con obsesiones en torno a las sospechas de un crimen posible cometido en su entorno, y además con la amenaza pendiente de que se cometa un crimen también contra él por parte de conspiradores fantasmales, escondidos quizá los asesinos en el ascensor nocturno, cuyos ruidos lo inquietan hasta el pánico."

El tomo contiene tres novelas publicadas por Ramón: *El hombre perdido* (1947), *Las Tres Gracias* (1949) y *Piso bajo* (1961); dos novelas recuperadas: *Museo de Reproducciones* (1980, edición de Francisco Induráin) y *El hombre del alambre* (1989, edición de Herlinda Charpentier Saitz). Además, recoge, dentro del espacio de Escritos Autobiográficos; *Cartas a las golondrinas* (1949), *Cartas a mí mismo* (1956), *Nuevas páginas de mi vida* (1957) y *Diario póstumo* (edición de Luisa Sofovich, 1972), junto con Preliminar a *Obras completas* (AHR, 1956 y Preámbulo a *Mis Mejores páginas literarias* (Gredos, 1957).

Del *Prólogo a las novelas de la nebulosa* (*El hombre perdido*, Espasa Calpe, Madrid, 1962), se entresacan las siguientes citas:

La vida y la novela son una ilusión, la ilusión de encontrarse uno a sí mismo.¿Pero no están en uno mismo esas cosas que se saben lo que son y que aún no son cosas ciertas y creadas porque la naturaleza inventa el árbol pero no el armario? (p.7).

Hay una realidad que no es surrealidad ni arte subreal, sino una realidad lateral. En los sindulios del beloferonte no hay más que huevos fritos y lógica bostezante (p.7).

La realidad tal cual es, cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma.
El domingo, por ejemplo, es un cementerio de plata en el que todos somos enterrados.
¿Qué resucitamos el lunes?
Casualidad. (p.8)

La puesta en fila de situaciones y desenlaces preconizados, me parece que cada vez merece menos la pena de ser vivida y ser leída.

Las cosas de la vida hay que traducirlas al otro lado del mundo y mientras no esté intentada esa traducción su lenguaje es falaz hipócrita y pretérito (p.8)

En estas novelas de la nebulosa o la nebulina –según le guste más al lector-, el orden de los capítulos no acabaría de alterar el producto aunque estén sometidos a un orden cronológico que va de la vida a la muerte en pasos vacilantes pero verdaderos, pues éstos son hechos que han ido sucediendo con lapsus de desmemoria e intermedios sin interrupción y están contados siguiendo una veracidad improbable pero verdadera, debiendo constar que yo no he puesto ni he quitado nada que no debiere ir necesariamente (p.10).

Yo sé que por el solo hecho de amontonarse las cosas como se amontonan va a hacer un efecto cruel y terrible esta novela que es un sueño real, no un sueño soñado ni recordado.
Así es la vida que por eso pide la liberación de la muerte, porque en la muerte ni habrá sueños de éstos ni de los otros, porque en la muerte no puede ya suceder nada arbitrario y criminal entre otras cosas, porque se ha sido víctima definitiva del crimen de morir (p.11).

El novelista es el que enseña a aprovecharse de la vida antes de morir.
La realidad deslumbra de contundencia y hay que buscar caminos apagados y defensivos que arreglen y curen de esa contundencia (p.12).

Mi Hombre perdido *es 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, 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* (p.14).

Yo tengo que confesar que he estado siempre esperando no una idea que me diese dinero o reputación, sino una revelación.
Eso es ser un escritor, digno de que algunas buenas almas crean en él; el que escribe y espera la aparición de la idea inconcebida e inconcebible.
Yo todos los días –sobre todo todas las noches al filo de la madrugada- creo que voy a poder cambiar mi literatura, que voy a poder hacer otra clase de literatura, algo que sin ser incomprensible sea completamente otra cosa (p.15).

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 –al que anuncia ese ángel al que se llama el genio de la muerte- y en definitiva sólo absorbido en medio de la tenaz tarea con el mismo Dios reflejado más allá de la muerte.
Esa dedicación religiosa del escritor no ha de tomar forma de predicación, sino las más estrafalarias formas de misterio (p.16).

Lo sensacional es el escritor en el laberinto de los pasillos del destino (p.17).

Estamos actuando en el misterio de la vida para conseguir la memoria inmemorial en el misterio de la muerte y eso no puede ser más que un don de Dios concedido al hombre, porque sólo es buena, entretenida y dramática la novela "Cosmos" escrita por Él.
Por eso que Dios me perdone (p.17)

Ioana Zlotescu, en las *Notas a la edición* que figuran al final del tomo, y en las referentes a *El hombre perdido*, recuerda la indiferencia general con que se recibió su publicación y recuerda las palabras privadas de Macedonio Fernández enviadas por carta a Ramón (Epistolario de Macedonio Fernández, edición y notas de Alicia Borinsky, tomo II de las Obras completas, ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1976): *"Ante todo, El Hombre Perdido es la greguería deshecha en llanto"* (carta de 30 de mayo de 1948, op. cit. p.65), y también (en carta no enviada): *"Querido Ramón. Por fin acerté*[1] *qué es lo que faltará en su gloria: falta la obra que encariña. Todo deslumbra y sólo* El Hombre Perdido *empieza a encariñar. Por favor, Ramón, que se vea el Autor el hombre que sufre y confiesa sufrir y estar acobardado, intimidado como todos los lectores suelen estar. ¿Me equivoco? Tenga usted una vez Misterio efectivo, Dolor y Duda Cósmica y Personal. Que llore otra vez la Greguería, como en* El Hombre Perdido*. Abrázalo*
Macedonio"

---

1 En una carta anterior (31 de diciembre de 1948, op.cit.p.66), Macedonio le escribe: *"Yo, estudiándolo siempre; quisiera definirlo, analizo momentos y momentos suyos: 1) Autor sin dolor, es decir sin Efusión. 2) No se ayuda de nada antiartístico; Verso, musiquita de compás, es decir de tambor, es decir de no-música; ni de sonoridades; ni de lujos, proezas sintácticas (hasta encuentro rengueras sintácticas deliberadas: hay una en su publicación última de los Menús). Apartadas esta negatividades estamos ante la Positividad de su Gloria. Ningún artista literario tuvo, en todas sus obras sumadas, las Sensibilidades de lo Posible (tierno y cómico) que nos dejan encantados de honduras, de alcanzamientos imprevisibles, en uno o dos libros de usted. Su gloria por siglos será casi única. Es la literatura estoica que da todo hecho, construido, a la fantasía, al sentimiento, y no hace pedidos de compartir penas suyas. Es la gran cortesía de no hablar de penas, es decir se priva del recurso más aprovechado de la casi literatura, y casi toda es casi literatura, Efusión; a compás y sonoridad preferentemente.*
Nos iremos del vivir sin saber esta exquisita curiosidad: su Gloria ¿cómo será, cómo sabrá, qué tonalidad, a qué sabrá?"

NOTICIA DE LIBROS

CARMEN DE BURGOS (*COLOMBINE*) Contra el silencio
BLANCA BRAVO CELA

ESPASA CALPE S.A.
Madrid 2003

Carmen de Burgos fue una periodista y escritora de importante presencia en la vida cultural y política española del primer tercio del siglo pasado. Nacida en Almería en 1867, falleció en Madrid en 1932, después de haber publicado una extensa obra periodística, política, social y literaria.

Su interés abarcó desde los aspectos más convencionalmente "femeninos", la cocina, las labores, el cuidado de la familia y de la casa, hasta los más polémicos y avanzados socialmente: su presencia como corresponsal de guerra en Marruecos, el derecho al divorcio, su entrevista con el papa Pío X, su campaña por la recuperación de la cultura sefardita, la lucha por la educación, promoción y apertura de la sociedad a la mujer, la reivindicación del sufragio femenino... todo ello sin olvidar su preocupación literaria, de creadora y de crítica y biógrafa.

Blanca Bravo recorre su vida organizándola en una serie de capítulos a través de los cuales nos va mostrando el firme carácter de Carmen de Burgos, la determinación en su lucha por la realización personal, el amor hacia su hija, el amor hacia Ramón, su pasión por la libertad y, sobre todo, su determinación en encontrar –hija de su tiempo que todavía es el de hoy- el equilibrio entre el tradicional papel de madre asignado a la mujer y la igualdad con el hombre sin renuncia alguna en cuanto a la capacidad para el desempeño de cualquier actividad en la sociedad, una sociedad que, en palabras de Concepción Arenal citadas por la autora: " (...) *reconoce a la mujer aptitud para reina y para estanquera; que pretendiese* ?la mujer] *ocupar puestos intermedios, sería absurdo".*

Respecto a la relación de Carmen con Ramón, la autora resume el encuentro y la relación: *"Era tiempo de ganancias: ella obtenía un nuevo marido con el que nunca se casó, y él, una muñeca de cera, que habló demasiado."*
Y que fue básica para el período de formación de Ramón la relación de éste con *Colombine* es un hecho fuera de cualquier duda, Blanca Bravo nos recuerda el retrato que de ella hace Ramón en *Pombo*, las repetidas tardes de amor y trabajo, el esfuerzo de mantener la estrecha vinculación a pesar de la oposición primero de la familia de Ramón y luego –siempre- de la sociedad madrileña, el alumbramiento de Lisboa a Ramón a través de la experiencia anterior de Carmen, hija del Vicecónsul de Portugal en Almería y conocedora ya en la casa familiar del mundo cultural luso y, al final, el cruel desengaño amoroso.
El libro se cierra con dos apéndices documentales: los *Diálogos Triviales* publicados en el nº15 de *Prometeo* y su cuento *El finado* (1921).

A PROPÓSITO DEL CURSO DE EL ESCORIAL
HABLANDO CON RAFAEL FLÓREZ

BoletínRAMÓN
Madrid, octubre 2003

Como se decía en el número anterior, en agosto pasado se celebró el curso dirigido por Rafael Flórez en torno a Ramón, en la sede Euroforum Felipe II, dentro de la programación de cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid, con el patrocinio de CajaMadrid.

Ahora, que casi concluye el año del Cuarentenario del fallecimiento de Ramón, hablamos con Rafael Flórez, *el Alfaqueque* (rescatador de cautivos... *del olvido*, añade él), director del curso y animador y organizador de una serie de actos y conferencias en recuerdo de Ramón a lo largo de 2003.

Consecuente con su título personal, Rafael se muestra contento de la oportunidad que el Cuarentenario ha ofrecido para el montaje del curso: *creo que ha servido para reivindicar la figura de Ramón, al menos en el mundo académico, aunque Ramón siga siendo un escritor minoritario, que no vende y que nunca ha vendido, que tiene una inmensa minoría de seguidores, que ha sido la ruina de editores, por lo que tiene más mérito todavía la empresa de las Obras Completas, empeño que servirá para sacar del purgatorio, pero del purgatorio "de verdad" a Ramón, escritor que no interesa a la industria ni aquí ni en ningún otro sitio.*
Y también tiene importancia la composición del cuadro de ponentes, en el que se podían encontrar a nuevos estudiosos ramonianos junto a los "supervivientes", y recuerda Rafael a *los desaparecidos, a los comensales de las cenas-homenaje en las que nos reuníamos evocando y recreando el espíritu de Ramón, con asistencia incluso de algunos de los contertulios de Pombo que permanecían más o menos "apartados" de la vida social.*

Comenta Rafael los proyectos del año del Cuarentenario que todavía faltan por cumplirse, *la colocación de las placas conmemorativas: una en el Café y Botillería de Pombo, cerca del bar de mi tía, doña Márgara, el bar* El Nido *en el callejón de San Ricardo, desde donde marchaba con mis amigos al café próximo para ver las figuras impresionantes del cuadro de la Tertulia, figuras severas y asustantes; otra en la calle de la Puebla, donde Ramón puso su primer despacho con objetos del Rastro, y una tercera en la fachada de Villanueva 36, el piso que cerró para marcharse fuera de España en 1936, con motivo de la Guerra Civil.*

También celebraremos el II Festival de Greguerías, que estaba pensado para este final de año en el Círculo de Bellas Artes y que habrá que pasarlo al invierno de 2004.

Pero hay más planes, éstos protagonizados por José Augusto Ventín, ponente en el curso con un trabajo en el que mostraba la relación de Ramón con la radio, la que le instaló Unión Radio en su despacho de Villanueva, planes que pasan por unas jornadas de estudio sobre el carácter de precursor de Ramón en las ondas y la publicación de un libro con sus dibujos relativos a la radio.

Sobre las memorias que está escribiendo: *"La insoportable levedad del ser Alfaqueque"*, Rafael expurga unos breves apuntes, y *recuerdo su visita en el 49, cómo se fue enfriando el recibimiento de su llegada para convertirse en una fría despedida, sin que hubiera ningún motivo especial, quizá sólo el resentimiento hacia lo que todavía se veía en él de persona de talante liberal, unido al recuerdo o a*

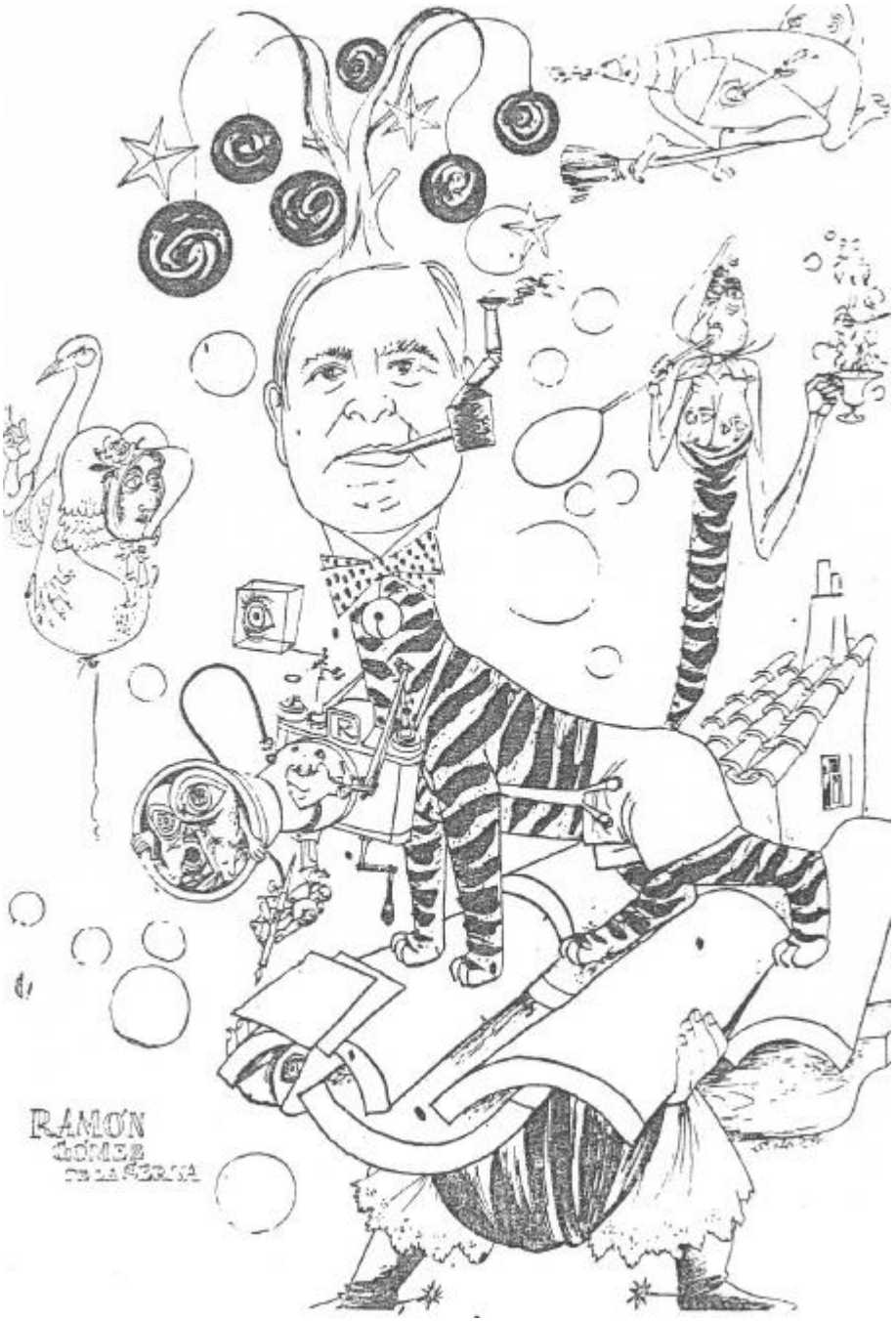
la imagen buscada de payaso, de poco serio, de ligero e inconsecuente, en definitiva, de poco de fiar, resquemor "oficial" que nunca se disipó y que quizá le hubiese llevado, de haberse quedado a vivir aquí, a tener una vida limitada, sometida a la dependencia de los amigos, de los amigos del Arriba, y de los que aquí y allí, dentro de las filas del Régimen, le rescataban de la posición oficial, siempre cicatera con él, negándole los premios de periodismo o de reconocimiento de toda su vida que podrían haberse establecido.

Yo creo que Ramón evoluciona como expuso Enrique de Aguinaga en el curso, hacia un patriotismo que identificaba con el Régimen e incluso con Franco, claramente expresado en sus cartas, hacia una postura religiosa fuerte, y todo eso reforzado por su aislamiento en Buenos Aires; quizá de haber vuelto a su Madrid esa idea que él tenía de su ciudad y de su país, y en la que bien se podía refugiar para protegerse de la soledad argentina, quizá todo ese montaje se le hubiera desmontado, por lo que decíamos antes.

Confiesa Rafael Flórez que sigue leyendo a Ramón, que cree *que hay muchos lectores, y también muchos escritores, que "siguen descubriendo" incluso hoy a Ramón, que Ramón está más allá de sus greguerías, aunque éstas sean el material con que escribe todo; de Ramón sigo leyendo todo, pero especialmente sus retratos y biografías, Valle, Lope, Quevedo, el Greco... y sus novelas, y sus greguerías.*
El Doctor Inverosímil fue la primera obra que leí suya, y en aquel tiempo, acabada recientemente la guerra, a Ramón se le veía fundamentalmente como un humorista, como un personaje que alguien había denominado como 'domador de monstruos', instalado en su café de la vanguardia exigiendo que los sábados no hubiera más tertulia vanguardista que la suya; tenía la imagen de un escritor payaso. Ni siquiera cuando volvió a Madrid, en el 49, y los escaparates de las librerías de la ciudad se llenaron de sus libros, consiguió vender aceptablemente.
El Régimen no se portó bien con él, no le ayudó, no hizo nada para atraerlo, ese esfuerzo lo hicieron algunas personas, pero no el Régimen; yo creo que puede decirse que Ramón fue un hombre que realmente tuvo poca suerte, que no entendía cómo la República ofrecía cargos públicos a personas con menos méritos que los suyos y que a él, sin embargo, ni siquiera llegaran a sugerirle ninguno, y fue evolucionando siguiendo el rastro de Ortega y de Marañón, que se fueron desencantando de la República, y que cuando volvió de visita Ramón en el 49 no hay que olvidar que ya Ortega y Marañón habían regresado, pero no de paso, sino para quedarse.

Ramón podría pertenecer a esa tercera España que no era ni una ni otra, que era de espíritu liberal y a la que la guerra dejó sin suelo y sin historia.
Confía Rafael Flórez en que salga Ramón pronto del purgatorio en el que se encuentra, pero cree que *está saliendo poco a poco, y además a trozos, con dificultad.*

Intervinieron en el curso, además de Rafael Flórez y de Juan Carlos Albert que presentó el nº 6 del BoletínRAMÓN, Eloy Navarro Domínguez (las relaciones entre el joven Ramón y Juan Ramón Jiménez); Rafael Cabañas Alamán (fetichismo y perversión en su novela); Enrique de Aguinaga (el patriotismo y la religiosidad de Ramón último); José Montero Padilla (recuerdo de Ramón); José Augusto Ventín Pereira (Ramón como precursor de la radio); Luis Prados de la Plaza (Ramón periodista); Antonio Fernández Molina (evocaciones personales de Ramón); Jerónimo López Mozo (dos obritas sobre Ramón: *A telón corrido* y *Madrid-París*) y PGarcía (el humorismo de Ramón).



Ramón Gómez de la serna visto por Lorenzo Goñi (dibujo de la colección de Enrique Laborde)