

Boletín **RAMÓN**

número 15



primavera (de **Buenos Aires**)

2007

SUMARIO

portada

RAMÓN (detalle)

Archivo General de la Administración del Estado

página 2

SUMARIO, AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES

página 3

ANÁLISIS DE LOS CAMPOS SEMÁNTICOS DE LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: EL TEATRO EN SOLEDAD

Jesús Cárdenas Sánchez

página 23

LA LUNA È UNA BANCA DI METAFORE IN ROVINA

UNA GOLOSITÀ E UN CAPRICCIO

Ramón Gómez de la Serna

(Traducción de Riccardo Boglione)

página 24

BREVE PRÓLOGO

Ramón Gómez de la Serna

(prólogo a *Caprichos*, AHR, 1956)

página 25

RAMÓN

José Le Pera

(prólogo a *Capricci*, Tirrena, 1930)

página 28

LOS DOMICILIOS DE RAMÓN EN MADRID (y II)

Juan Carlos Albert

página 37

RAMÓN Y EMILIO PETTORUTI (1926)

Carlos García

página 39

MATHILDE POMÉS SOBRE RAMÓN (1926)

Carlos García

página 41

LIBROS DE RAMÓN EN LA BIBLIOTECA DE ORTEGA

Carlos García

página 48

PRIMAVERA DE RAMÓN EN MADRID
BoletínRAMÓN

página 49

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LA GENERACIÓN DEL 27

Rafael Climent Espino

página 59

RAMÓN Y VIGHI, UNA AMISTAD MÁS ALLÁ DE POMBO

Juan Enrique García Sánchez

página 64

TALLER DE GREGUERÍAS ILUSTRADAS

Isabel F. Echeverría

página 74

RAMÓN Y LA ALIMENTACIÓN: SU HISTORIA DIETÉTICA

Isabel Aranceta Bartrina

(de La alimentación en la obra de Ramón Gómez de la Serna, CantArabia, 2004)

páginas 80-83 y 84

LIBROS Y PROYECTOS NUEVOS
BoletínRAMÓN

AGRADECIMIENTOS

Agradecimiento de siempre a Gladys Dalmau de Ghioldi, por su apoyo.

Al Archivo General de la Administración del Estado. A la editorial CantArabia.

Y a todos los lectores.

COLABORADORES

Jesús Cárdenas Sánchez, profesor de Instituto en Alcalá de Guadaíra (Sevilla); estudioso de la poesía española del último cuarto del s. XX.

Riccardo Boglione, Ph. D. en Lenguas Romances (University of Pennsylvania). Vive en Montevideo y se ocupa de literatura experimental y arte de vanguardia.

José Le Pera, escritor nacido en Buenos Aires; autor de varios libros sobre Carlos Gardel.

Juan Carlos Albert, (Madrid 1953), coordinador del BoletínRAMÓN.

Carlos García, (Buenos Aires 1953), autor de diversos estudios sobre la vanguardia literaria latinoamericana y Borges; coordinador del BoletínRAMÓN.

Rafael Climent Espejo licenciado en Filología Hispánica e Inglesa por la Universidad de Granada, es estudiante de doctorado en dicha Universidad. Actividad docente en diversos países, entre ellos Hungría, Portugal y EEUU.

Juan Enrique García Sánchez (1973) licenciado en Filología Hispánica y doctorando en edición de textos por la UAH. Escritor, profesor y colaborador en publicaciones literarias.

Isabel F. Echeverría, pintora, grabadora e ilustradora.

Isabel Aranceta Bartrina licenciada en Medicina y Cirugía por la Universidad del País Vasco. Máster en Nutrición Clínica y Comunitaria. Apasionada por la obra literaria de Ramón.

BoletínRAMÓN

Es una publicación semestral coordinada por:

Juan Carlos Albert

juan.juancarlos@gmail.com

Carlos García

Carlos.Garcia-HH@t-online.de

y Martín Greco

gretin@yahoo.com

El BoletínRAMÓN se envía quien lo solicita:

BoletínRAMÓN, c/ Estrella Polar 22, 9º-B.
28007 Madrid (España)

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

NOTA:

De ahora en adelante, el BoletínRAMÓN se instala en la primavera perenne, caiga donde caiga.

**ANÁLISIS DE LOS CAMPOS SEMÁNTICOS DE
LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA:
EL TEATRO EN SOLEDAD**
JESÚS CÁRDENAS SÁNCHEZ

jamesnegro@hotmail.com

PRÓLOGO

Cuando se habla de ciertos autores, que poseen un aura de marginados, desamparados de la historia de la literatura, de los manuales, de los estudios críticos, de los mismos libros de texto -apenas si son unas escasas palabras las que sirven para ordenar su obrera, vista con desgana y de manera fugaz- parece que hay que justificarse y pedir perdón por ello. De una manera más resumida, diremos que hay autores cuyas obras son tratadas injustamente, y ello viene provocado porque estos autores rompieron de alguna manera en el panorama literario de la época y, en consecuencia, no entraron en el canon que unos críticos se empeñaron en ignorar tal o cual obra, porque, seguramente, les sería francamente difícil acuñar nuevos términos, definir sus características, de estrujarse la cabeza para señalar esas novedades. Así pues, vamos a hablar de un escritor que no entra en programaciones, en manuales, pero que tampoco entra en generaciones, y, como ya veremos, su obra no puede ser ubicada en ninguna de las casillas correspondientes al panorama literario de la época.

Uno de esos escritores que suelen quedar apartados de los programas de Literatura, o, tal vez con suerte son tratados de una manera anodina e incompleta, es Ramón Gómez de la Serna. La lista de escritores condenados a la injusticia de ser maltratados por el canon literario podría ser larguísima: Benjamín Jarnés, Max Aub, Juan Chabás, Ernesto Giménez Caballero, Edgar Neville, Juan José Domenchina

—escritores llamados a pertenecer a la otra Generación del 27-, etc. Nuestro interés consistirá en rescatarlos del olvido y de la marginación injusta. Ahí va residir la cabezonería de nuestro trabajo por estudiar a un escritor tratado de modo injusto, pues en nuestro trabajo proponemos su importancia en la literatura de la época, debido a la calidad de las obras que escribió.

Quizás el pecado de Ramón es haber nacido en una época en la que hay tanto que tratar: el período de entreguerras. En ese período: queda presidido en la programación de Literatura por atrás, por la Generación del 98 y por delante, por la Generación del 27. A Ramón se le encasilla indiscutiblemente en la época de las vanguardias. De hecho, fue el generador de las vanguardias en la segunda década del siglo XX en España.

Los vanguardistas de los años 20 han sido considerados como escritores evasivos —otra prueba más para aquellos que quieren evitar estudiarlos-, amantes de los placeres mundanales y enemigos de todo compromiso; sólo dedicados al arte. En principio, nos encontramos con un arte deshumanizado porque se ha apartado de todo humanismo (léase sentimientos, afectividad). Los jóvenes vanguardistas buscan soluciones artísticas y literarias y, por esto, se oponen a todo lo heredado; es su forma de rechazar una estética que había acabado en una guerra mundial.

De Ramón se repite casi siempre lo mismo: fue autor de las greguerías —¡y mira que se comentó en el ambiente intelectual de su época la profusión y el ingenio para escribir tan raro artificio!-. Rara vez se comenta la variedad y amplitud de su obra. Escribió biografías (*Quevedo, Goya, Valle-Inclán...*), memorias (*Automoribundia...*), ensayos (*El Rastro, Ismos...*), libros de relatos (*Senos...*) o novelas (*El torero Caracho, El Novelista, El doctor inverosímil ...*)

Formalmente, sus novelas se caracterizan por su fragmentación -totalmente abierta- y su virtuosismo estilístico. El ingrediente esencial en sus novelas es lo onírico, el análisis de conciencias y la introspección intelectual. Lo que importa es el tiempo subjetivo del individuo. La determinación temporal suele ser imprecisa.

Y si hablamos del teatro que escribió, lo mismo descubrimos el mundo. Al margen de ironía, la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna fue relevante por lo original de sus propuestas. Compuso entre 1909 y 1912, una gran parte de sus obras juveniles como *La Utopía* (I), *Beatriz*, *El drama del palacio deshabitado*, *El Lunático*, o *El teatro en soledad*, verdaderamente insólitas.

En 1929 estrenó *Los medios seres*, diferente de su obra juvenil. Fue compuesta por encargo. Sus personajes presentan una mitad del cuerpo, la otra mitad del cuerpo se confunde en la oscuridad del escenario, como símbolo de la personalidad incompleta, parcialmente realizada y parcialmente frustrada.

En el teatro de Ramón placer y muerte van de la mano, el goce corporal y lo espiritual, lo inmediato y lo trascendente, y donde lo sagrado se emplea para expresar la intensidad y la trascendencia del amor físico, también del erotismo y del sexo. Esta es una faceta más, el “Eros negro”, perteneciente al simbolismo decadentista.

Ramón se mueve por las aguas revueltas de lo irreverente, lo provocativo, en el límite de los improprios, de la insolencia, incluso del descaro, de la desvergüenza, también de lo políticamente incorrecto que diríamos hoy. Sus ideas hallan cobijo en los idearios vanguardistas: el anarquismo político, el escepticismo y la crítica a la mentira de la religión, la libertad en cualquiera de sus aspectos, la defensa de la propia identidad personal, etc. Pensamientos atrevidos, pero también llamados, por qué no, modernos, libertarios.

ÍNDICE

0

INTRODUCCIÓN

1

EL TEATRO DE RAMÓN O UNA NUEVA SENSIBILIDAD

2

EL CONCEPTO DE TEATRO EN EL RAMÓN JUVENIL

3

LA EXPLORACIÓN DE LA ESCRITURA. ANÁLISIS DE LOS CAMPOS SEMÁNTICOS EN EL TEATRO EN SOLEDAD

4

A MODO DE CODA

5

BIBLIOGRAFÍA

0

INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, la escena española del primer tercio del siglo XX seguía, con algunas variantes, un esquema tradicional. De ahí que se entienda por teatro comercial o triunfante -según Lázaro Carreter- aquel que maneja las técnicas dramáticas con pocas novedades formales o técnicas, siquiera escenográficas. Con este membrete se designaba casi todas las obras que se representaban en España. Dentro de esta línea de teatro, dispuesta a recibir la ovación del público, se encontraban dos tendencias heredadas del realismo de la centuria anterior: el teatro en verso y el teatro cómico y popular.

Basta comprobar el fracaso que acompañó a experiencias de indudable interés, para admitir que el panorama teatral era desalentador. Con todo, una serie de autores se propusieron cambiarlo aportando distintas teorías y creaciones. Así, teatro innovador se define como una línea teatral cuyo interés radica

en sorprender al público, empleando una multiplicidad de medios escénicos: danza, mimo, música, pintura, etc. En consecuencia se trata de un teatro provocador, crítico, antiburgués, vanguardista... De hecho la multiplicidad de fórmulas nos impide escoger el calificativo más adecuado. Sin embargo, presenta una serie de condicionantes comunes: sus autores se encuentran infinidad de problemas a la hora de la representación -pues, resulta poco comercial- y, además, su público es minoritario, sólo una elite intelectual de "elegidos" es capaz de apreciarlo. Se entiende que las obras pertenecientes a este signo eran minoritarias. A este tipo de teatro pertenecen autores que marginalmente trataron su renovación, tan rompedora que gran parte de sus obras no se llevaron a las tablas, así ocurrió con varias obras de Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, Grau, Baroja o Gómez de la Serna.

Uno de los escritores preocupados por la innovación del teatro en España fue Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963), representante de la segunda generación del siglo. Su pretensión era, en suma, dignificar y reconstruir el teatro desde el texto hasta su representación. Dentro de su ideal de un "arte arbitrario", escribió piezas polarmente distantes de lo que se podía ver en las tablas y que, en su mayoría, se quedaron sin representar, como él mismo dejó asentado una y otra vez. De acuerdo con esta ausencia, cabría esperar el ánimo del autor mellado. Más bien al contrario: le quitó toda importancia, según se desprende de sus memorias¹. Era, como él mismo dijo, un teatro escrito "para el que no quiere ir al teatro". Anticipándose en muchos años, habló de un "anhelo antiteatral" (lo que nos hace pensar en el "antiteatro" de Ionesco).

1 En *Automoribundia*, tomo I, Madrid, Guadarrama, 1974 (2ª edic.). Pág 206: "No eran representables, ni audibles, ni escribibles, aquellos dramas; pero se publicaban en mi revista".

No es casualidad que un autor en sus años mozos coquetee con un género literario y vuelva sobre él en sus años maduros. Tampoco lo es en el caso concreto de Ramón que comenzara escribiendo teatro y confiese en sus memorias que seguía escribiendo "dramas como un loco"². Esto nos da la pauta de que Ramón se movía como pececillo por las aguas escénicas.

El teatro será, entonces, la forma artística elegida por Ramón en su primera época para expresar sus inquietudes intelectuales y vitales. Éstas se encarnan en una serie de personajes y en los conflictos dramáticos. Sus inquietudes vitales tienen que ver con la libertad del individuo en todas sus acepciones y en todos sus ámbitos, la plena autonomía de sus sentimientos, la absoluta independencia de los estadios emocionales, la liberación de los sentidos, la emancipación de lo corporal frente a la espiritualidad renacentista.

1 EL TEATRO DE RAMÓN O UNA NUEVA SENSIBILIDAD

A menudo nos hemos encontrado ante una oposición radical entre dos concepciones distintas de la literatura: la que cree en la trascendencia del discurso literario y la que descrece de ella. La primera actitud, emparentada con la modernidad, caracterizaría al arte auténtico según el crítico, mientras que la segunda, lastrada por el empleo de la ingeniosidad y el juego, sería una manifestación de la levedad posmoderna. Sin embargo, también se manifiestan concepciones limítrofes que amplían el significado de literatura.

2 Idem. Idem.

Desde muy pronto, los críticos justificaron a Ramón como “precursor evidente” del movimiento ultraísta³. Su contacto con el futurismo italiano a través de la revista *Prometeo*, su apertura al cubismo, etc., y sobre todo, su obsesión por la novedad, llevaron a algunos críticos, de entre ellos García de la Concha, a considerar la misma intención estética en el maestro que en sus discípulos. Sin embargo, no siempre sucedió esto, cuando los límites eran más de fondo que de formas. Los medios estaban en el ambiente.

A principios de este siglo ante el asombro de los avances científicos, el hombre se encontró frente a nuevos procesos tecnológicos. Sintió que la materia inerte se ofrecía para inéditas experiencias. El arte se vuelve experimentador. El producto los ismos que florecieron en Europa para la joven sensibilidad. Se expresaban fórmulas con caracteres muy propios.

Alude Ramón a las muchas dificultades que acechaban a la nueva literatura. Ésta se expresaba en revistas creadoras, financiadas por ellas mismas y de discreta distribución. La nueva literatura que preconizaba Ramón nace de la experiencia creadora y del distanciamiento didáctico del crítico. Todavía era muy joven cuando se ejercitaba en la revista *Prometeo* -una de las revistas importantes de la vanguardia española-. En realidad, constituía un cenáculo artístico donde se reunieron, además de escritores y literatos, pintores, escultores, músicos...

Allí venían a cobijarse las artes, en un intento de sincretismo. Al principio sus colaboraciones eran de carácter político y sociológico. En algunos escritos se notan las lecturas de Marx y Nietzsche, de los socialistas utópicos, de Stirner. Con el tiempo se iría

3 BARRERA LÓPEZ, José María: Afinidades y diferencias: Ramón y el “ultra” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 461, 1988. Págs. 29-37.

distanciando de estas posturas extremas, pero jamás se borraría en él un fondo de anarquismo iconoclasta, un nihilismo salvado por el humorismo. Varios números de *Prometeo* nos ofrecen la mayor parte de sus textos dramáticos y otras reflexiones suyas sobre el arte escénico.

Empujado por un afán de novedad, de nueva estética, de nueva sensibilidad, ve las posibilidades de crear lo nuevo. La fuerza juvenil es el primer presupuesto de la transformación literaria. Juventud real y vital. “La primera influencia de la literatura es la vida”, dice taxativamente Ramón, “esta vida de hoy desvelada, contundente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz”.

La nueva literatura “corregida de esta intemperancia aparece con un criterio sincrético y sereno completamente inédito”. Recoge toda clase de influencias, de las que no reniega; las transforma y renueva el antiguo significado. Para distinguir la esencia entre la nueva y la vieja literatura, afirma que sus predecesores hacían una literatura esencialmente sentimental y la literatura nueva participaba más de la idea de una literatura ideísta.

Otro estudio subraya el peso que los objetos tenían en Buñuel, fuera de contexto al responder al impulso del surrealismo (Bonet) a “la estética de rastro que preludia el collage buñuelesco”. El viejo estudio de Soldevila-Durante revela mediante un análisis cuidadoso de la “hiperrealidad” como Gómez de la Serna se anticipaba a las técnicas del surrealismo.

En esto se ve una vez más su individualidad, y es esa singularidad la que tratan C. Nicolás (1984) y Sabugo Abril (1988) en dos estudios complementarios que indagan en la novedad de Ramón. El ensayo panorámico de Nicolás incluye, dentro de “lo fantástico nuevo” del lenguaje, la greguería, las novelas y los caprichos.

Toda la crítica concuerda en que la clave del interés de Ramón radica en su peculiar escritura: “El gran escritor español; el escritor, o mejor, la escritura”, dice Octavio Paz. Francisco Ynduráin, ha visto con acierto que en la base se halla una particular manera de mirar. Es la superación de la perspectiva tradicional. El propio Ramón lo explicó en el Prólogo a *Ismos* (1931), donde, con formidable capacidad de síntesis, formula el nuevo planteamiento de aprehensión, común a toda la vanguardia, y en el que antepuso a la 6ª edición de *Greguerías* (1960): “un mundo incoherente no puede tener otra expresión que la de la fragmentación y la incoherencia; el hombre, debe, además, convencerse de que es un ser marginal y, más que referir las cosas a sí, debe buscarse a sí mismo en las cosas”.

Basta repasar los prólogos o los ensayos publicados en la ya aludida *Revista de Occidente* “Las palabras y lo indecible” (1936), o en *Cruz y Raya* “Ensayo sobre lo cursi” (1934)- para percatarse de que es un nuevo modo de mirar, lo que él llama “el punto de vista de la esponja”, que trasciende la perspectiva unilateral mimética del realismo, se proyecta desde una filosofía del mundo como caos, y de la vida como entreverada de muerte.

Como principio de la nueva literatura y visión de la realidad, realidad literaria, suprarrealidad proclama Ramón: todo fuera de nuestra consideración personal, es lo invisible, lo intrascendente, lo sibilesco sin secreto, lo abstruso sin escabrosidades, lo que no está ni más allá ni más cerca del pensamiento, lo impersonal, lo impensable. Podría haber, al principio, una intencionalidad de simbolismo trascendente, pero Ramón en una temprana pirueta de circo, hace añicos todo deseo de profundidad para caer en el juego de los propósitos, en la nadería. Rechaza lo trascendente, por su pesado aburrimiento. Ama la contradicción, la paradoja eterna, que es juego de palabras sin

sustancia. Proclama como lema: “Ir por la significación intelectual de la vida misma es un error”.

Según él, el nuevo estilo no se fundamenta ni en la vista, ni en el corazón, ni en el sentimiento religioso, compromete a toda la realidad del ser en una exaltación. Define y defiende, siempre por contrastes.

La nueva literatura proclamada por Ramón busca el verdadero concepto de la vida y huye de lo aparente, de lo usual y manido. Defiende el mundo de lo pequeño, el cotidianismo de la vida -que para él es lo supremo- y hasta la trivialidad. El acto de la creación está ligado al gesto de lo cotidiano, acorde con la intencionalidad vanguardista de fusionar las artes y de la praxis vital.

Frente a las grandes concepciones, los discursos altisonantes, la épica íntima, la sencillez. La vieja literatura era celibataria y misogénica. La nueva descubre a la mujer. Frente al estudio sistemático, la corazonada de la inspiración. La sensación puntual, en lugar del perspectivismo dilatado. Frente al discurrir del libro, se anuncia aquí, lo que será la esencia de la greguería, la fragmentación de la realidad.

El estudio de la metáfora, de la estructuración del léxico y de muchos de los procedimientos lingüísticos que dan lugar al humor, cimentando su creación más célebre. Inmediatamente surge una pregunta: ¿cuáles son los mecanismos que producen el humor en las greguerías y en parte de su obra? Pues bien, la respuesta la encontramos por extenso en el trabajo explorador de Serrano Vázquez⁴.

4 SERRANO VÁZQUEZ, María del Carmen: *El humor en las Greguerías de Ramón: recursos lingüísticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991.

Su concepción del humor: el aislamiento, el temor, el contacto con los ismos, el arte acumulativo y la cosificación son los puntos básicos que nos permitirán explicar el sentido y estas características de la gracia en Ramón:

el humor como actitud vital
el humor como disfraz
el humor en la humanización de las cosas
el humor en la trastocación de los valores

En cualquier caso, no se trata de un humor fácilón. Por esto no se pueden tildar sus obras de cómicas, sino de un humor inteligente que conecta con una doctrina filosófica (que existe desde el XIX inglés). La gracia pretende la desrealización y la fragmentación para poder mirar la realidad con otros ojos. Así, los cambios de registros continuos suponen una forma de aproximarse a la realidad, como una forma de conocimiento.

Pese al fin lúdico, en las primeras muestras dramáticas escasamente -o al menos de forma no tan explícita como en las greguerías- encuentra cabida, en cambio se tornará mayoritario de nuevo en Los medios seres. Conocimiento del mundo por medio de la visión en profundidad, o si se quiere, visión poética de la realidad, es lo que le caracteriza.

El juego ramoniano hay que leerlo en el contexto de la creación incesante, un acto vital frente a la nada de la página en blanco, frente a la muerte. Se nota una nueva actitud humana: la crisis del signo es sustituida por el gesto.

En el fondo de su actitud se agazapa la denuncia de una realidad histórica por falta de una vida auténtica y de consecuente caducidad para negar absolutamente los preceptos del mundo convencional. La forma general resultante es la caricatura de la realidad, cristalizada en las comparaciones, anti-

tesis, la inversión de valores, la sátira directa, las hipérboles, la desacralización, las desmitificaciones, las paradojas; formas que carecían de valor literario si no fuera por la posición artística del poeta ante el mundo real. Una posición de rechazo total a las formas de arte, ya desfasadas y arcaicas. Pensaba de la anterior literatura que era una literatura varada. Había que escribir contra las reglas del Arte, por esto sus obras son transgresoras.

Ramón, en general, no está por lo sentimental. Por ello, su obra es útil para la teoría de Ortega sobre la deshumanización del arte. No hay nada más que ver cuando se dispone a greguerizar sobre los cementerios y la muerte. Por ejemplo: "Que tienen los picados de viruela que parecen calaveras?" (greguería, 35), o este otro: "Corrió las cortinillas moradas y quedó declarado el Viernes Santo en el vagón" (greguería, 38).

2

EL CONCEPTO DE TEATRO EN EL RAMÓN JUVENIL

El primer Ramón fue socialista, feminista, ácrata, libertario. Hasta hace poco tiempo sus primeras obras eran desconocidas. Su teatro replicaba inteligentemente al teatro burgués predominante. Hay que resaltar la decidida participación del madrileño en actividades renovadoras durante el segundo decenio del siglo XX como escritor y además como actor y director. Así que el teatro será, por tanto, su primera vocación literaria, exceptuando unos pocos relatos breves. Ramón comparte su estilo ensayístico con la forma dramática como forma de expresión de sus preocupaciones esenciales. Esta interrelación entre obras teóricas y dramas es señalada explícitamente por el autor.

El propio Ramón definió su primer teatro en el prólogo a El drama del palacio deshabitado como

una “síntesis gráfica de sus ideas”. Aquí, hallamos, por tanto, una de las peculiaridades del concepto de teatro para Ramón: formar un drama de ideas, es decir, la búsqueda de la idea no absorbe todo. De ahí que su trascendencia busque y plantee un concepto de verdad.

La línea de teatro sobre la que Ramón incansablemente enarbolaba era la del teatro artístico: informando sobre actividades teatrales, editando textos dramáticos y ensayos sobre el arte escénico; tarea digna de mención. Vemos un Ramón que rompe con la dicción, la dicción y la estructura al uso, para crear un teatro a contracorriente del gusto imperante en su época. Si a un autor, que escapa al etiquetado, tuviéramos que encasillarlo sólo nos valdría una expresión que contuviera palabras compuestas: Simbolismo-Vanguardismo-Decadentismo-Cubismo.

Todos estos ismos y, quizás, alguno más: Neoespiritualismo, Prerrafaelismo, Futurismo, etc. Con todo, como hemos anunciado en nuestra introducción, lo tratamos dentro del teatro innovador de base simbolista como una propuesta vanguardista, puesto que las construcciones verbales empleadas están próximas a las utilizadas por la vanguardia más emergente. A ello habría que objetar que asignar el término de vanguardista a la dramaturgia inicial de Ramón sería caer en exageraciones o apropiaciones indebidas. Más aceptable es, en cambio, la expresión simbolismo-decadentista porque sugiere que la base de su teatro corresponde a las exigencias del simbolismo; y su léxico a los supuestos decadentistas. A este respecto, recordemos que el decadentismo hace de las figuras fuentes de perversión. Hallamos en el teatro ramoniano otros rasgos que pertenecen a otras tantas líneas artísticas. La fragmentación y la disgregación, procedentes de la yuxtaposición que se somete en las obras cubistas, son patentes en la obra de Ramón, de modo más descarado, a partir de

1912, momento en que organiza su discurso a partir del humor, originando así un sentido nuevo. Un refinamiento perverso provocado por el gusto por el sueño, que responde así a una inquietud de la época, sin duda, influida por los estudios del psicoanálisis de Freud, que llegó a estar en boca de grandes escritores intelectuales europeos.

El primer Ramón es el *enfant terrible* de la literatura española de los primeros años del segundo decenio del siglo XX por su modo de entender la literatura, por ese despropósito de descreer de lo ya escrito y renovar el panorama, aunque, desde luego, con todo el conocimiento de la literatura hispánica y, porque no decirlo, de las literaturas europeas.

Para comprender en toda su amplitud el concepto que Ramón tenía del teatro, tenemos que prestar atención a sus propios pensamientos sobre las artes escénicas, recogidos en varios artículos, desparrramados en prólogos, epílogos..., de sus obras teatrales⁵.

Su ruptura es estética y también ideológica. Puede comprobarse cómo existe claramente la deconstrucción, la negación de una literatura anquilosada y la construcción de otra nueva. Pretende un teatro autosuficiente por la palabra, exigente con la modernidad. Se trata de una dramaturgia pura, verdadera, algo tan alejado del teatro “primitivo”, para que a su vez sea teatralidad pura y pura contemplación de la realidad.

Partimos desde el presupuesto de que el teatro para Ramón era la vida misma. Por este motivo su concepto de teatro es intrínseco a la acción. Con todo, se le ha reprochado de carecer de acción

5 Nos interesa el prólogo de *Prometeo*, núm.1, Madrid, 1908, “El concepto de la nueva literatura”, en *Prometeo*, núm.6, Madrid, 1909 [dentro de las *Obras completas I*, Madrid, Círculo de lectores /Galaxia Gutenberg, 1996. Págs. 149-168]; “Mis siete palabras (pastoral)”, en *Prometeo*, núm. 13, Madrid, 1910.

dramática, de cierto inmovilismo incompatible con su puesta en escena. Sin embargo, para trazar su estética teatral, de acuerdo con Herrero Vecino⁶, señalemos cómo su firme propósito de romper la convencional técnica dramática se plasmaba en concentrar toda su atención en un momento climático, desentendiéndose del resto de la obra y, por tanto, de la acción. Además, la exploración de la sencillez le obliga a huir de los efectismos tan manidos en el teatro comercial de la época. No obstante, en honor a la verdad, observamos parlamentos larguísimos, muy difíciles de conceptualizar al modo de verdaderas disquisiciones filosóficas, llenos de claroscuros. Desde el punto de vista lingüístico son abundantes los esdrújulos, los saltos mentales, incluso algunas incongruencias; largas acotaciones con estructura rítmica... Además, no existe progresión temática⁷ y tiende a la concretización del teatro en un acto. Considerando todos estos aspectos, nos referimos en particular a El teatro en soledad, como una obra muy densa. Después de todo esto, cabe preguntarse si es posible montar este tipo de teatro y si es así, cómo hacerlo.

El género teatral más idóneo para su expresión rupturista era el DRAMA. Esto quería decir que cuando escribía teatro se sometía al acatamiento de ciertos esquemas formales.

Entre los escritores admirados por Gómez de la Serna se encontraban los europeos Maeterlink, Ibsen y Wilde, pero también Poe, Verlaine, Baudelaire o Mallarmé. Puede advertirse, entonces,

6 HERRERO VECINO, Carmen: *La Utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, (Boulder) Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1995. Págs.255-258.

7 El propio Ramón sentenciaba: "Yo me muero por encontrar el momento central o lateral, pero mediano al que deben servir el principio y el final del drama".

las relaciones de los dramas de Ramón con la tradición simbolista y decadente, y cierta atracción por la literatura francesa moderna.

El teatro tiene, entonces, que recuperar aspectos olvidados, como por ejemplo la luz y la música que tanto inspirarán en la corriente de teatro simbolista, y que tanto influencia ha ejercido sobre el teatro moderno o posmoderno. Sobre tres andamiajes se alza el simbolismo: Hegel, Baudelaire y Wagner. Con Wagner se inicia el concepto de "espectáculo total", cuyo fin no era otro que "despertar en el espectador modos y ámbitos de percepción muchas veces dormidos" -según advierten César Oliva y Francisco Torres Monreal⁸.

Resaltemos -sintetizando los puntos de los autores arriba señalados⁹- las siguientes constantes del teatro simbolista que adquieren en El teatro en soledad considerable significación:

- La agrupación de diferentes lenguajes escénicos: conjunción de música y palabra; modos especiales de movimientos escénicos; empleos múltiples de la iluminación, particularmente en su dimensión psicológica y mágica, a fin de crear climas y ambientes de ensueño y misterio;
- Los desdoblamientos y metamorfosis de un mismo personaje con el propósito de mostrar sus diferentes caras; o enfrentar su realidad con sus dimensiones más trascendentes;
- Los contrastes del lenguaje, originados por las asociaciones oníricas o los presupuestos desmitificadores del dramaturgo. El gusto por las percepciones inconscientes se plasma en una escritura poética intensa, de procedencia psicoanalítica. Esta escritura se encuentra muy cerca del onirismo, de las fantasías de los sueños, como

8 OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990. P. 289.

9 Idem. Págs. 292-293.

podemos ver explícitamente en algunos personajes como el lunático. Los personajes, las palabras, las imágenes se asocian multiplicando sus posibilidades combinatorias.

Indicadores inequívocos de la voluntad de Ramón por integrarse en la tradición simbolista son los cuidados que presta a las acotaciones y a la luminotecnia. De acuerdo con la nueva concepción del teatro simbolista, recrea en sus acotaciones los múltiples matices que deberían tenerse en cuenta en la hipotética puesta en escena. En estas referencias concretas los efectos de luz y música, así como el sentido misterioso del silencio, alcanzan gran preponderancia. Sin duda, estaba pensando en la virtualidad escénica, claro que sin desatender su expresión, llena de matices descriptivos, narrativos; cargada de elementos líricos.

El silencio viene a ser una necesidad expresiva, más aún cuando se quiere representar. Viene determinado por las pausas, que saltan a la vista consecuencia de la contención verbal. Pausas que se hacen necesarias por la gran acumulación de estructuras verbales cortas y larguísimos períodos.

Leyendo las primeras obras teatrales, advertimos facciones comunes:

- Los prólogos y epílogos funcionan en los textos como complemento que da sentido y aclara el drama; o llega a convertirse en declaración de intenciones en el drama que analizamos.
- La tendencia a los monólogos, ya directos ya en forma de diálogos encubiertos.

En general, se aprecia el intento continuo de renovar el lenguaje.

En aras de lograr esta renovación lingüística, Ramón, entre otras cosas, compone neologismos, tiende a “trasladar” el sentido de las palabras

(sustantivos que se refieren a raras realidades, verbos que indican acciones inusuales, adjetivos aplicados a realidades con las que no se asocian, expresiones singulares al desarticular las estereotipadas, expresiones y refranes que se rompen, la preferencia por usar esdrújulos, el esmerado tratamiento del ritmo, etc.) y dota sus escritos de una gran carga de lirismo y plasticidad y juego constante, creando sinestesias, metáforas, metonimias. Existe, en suma, un deseo evidente de imprimir originalidad a la palabra, tal como defendía en sus ensayos sobre el lenguaje. Una originalidad que se basa en la lucha contra el lenguaje convencional que le llevará a emparejar formas insólitas, en busca de nuevas asociaciones y a intentar nuevas creaciones verbales.

En su propuesta dramática convergían espiritualidad y erotismo, doblete muchas veces asignado por los críticos a ciertos intelectuales de fin de siglo. Ha de ser un teatro por exceso porque tiene que estar presente la pasión y desprenderla a los espectadores, además de ser verdaderamente trágico y completamente libre.

No obstante, existen dramas que muestran una complejidad en la acción que, pese a algunos defectos en la construcción, son un claro ejemplo de su capacidad. El teatro en soledad es uno de ellos.

En lo referente a la estructura externa, existe una tendencia a la brevedad y la no división en escenas.

Los personajes frecuentemente son tipos o prototipos que representan una clases social o un modelo determinando (la burguesía, los marginados, los actores...). Se erigen en símbolos, únicamente definidos por un rasgo físico (el alto, la de la boca violeta, el de barba nazarena...) o por una prenda (la descotada, la de los aretes...). Ramón muestra en ellos un afán depurador. Los personajes femeninos

recuerdan la iconografía femenina propia de los prerrafaelistas. La mejor prueba son los personajes que actúan en El teatro en soledad.

En literatura permanece la antigua filosofía, donde los personajes viven los eternos problemas del hombre, que lo son porque nunca tendrán respuesta.

3

LA EXPLORACIÓN DE LA ESCRITURA. ANÁLISIS DE LOS CAMPOS SEMÁNTICOS EN EL TEATRO EN SOLEDAD

Para dar sentido a lo dicho en los puntos anteriores, el estudio en campos semánticos del drama El teatro en soledad nos proporcionará el apoyo y las marcas necesarias para captar el concepto que tenía Gómez de la Serna del teatro en su primera época (1909-1912). Hemos elegido este drama por considerar que estamos ante el texto más maduro de esta dramaturgia púber, y porque en nada desmerece los posteriores dramas. Se advierte la utilización consciente del concepto de metateatro puesto en escena. Considerando la facundia y verborrea lingüística que muestra en esta obra, así como en los dramas anteriores, resulta bastante lógica dada la edad del autor: veinte años. Su ingenio se encaramaba a las nubes.

Para el grueso del trabajo hemos decidido concederle atención suprema al plano lingüístico, en conexión con el semiótico. Iconoclasta ante las viejas imágenes y las anticuadas palabras. No cabe duda que la revolución estética comienza por el vocabulario. Frente a la nominación objetiva, la subjetividad del adjetivo. Advertimos una marcada tendencia a la cuantificación del adjetivo. En vez de la esencialidad del nombre, la fragmentación de la realidad, el mosaico de adjetivos que recomponen caóticamente -como las mismas greguerías- la

unidad del texto -del universo-. Anarquía, subjetividad, juego, provocación.

El nuevo estilo según palabras del madrileño pierde lo que tenía de decoroso, pero haciéndose más complejo: “desconcertante y complicado para el que no sabe leer”. El viejo estilo enmascaraba la verdad, el nuevo ayudaba a revelar el concepto. Frente al orden del texto, a la careta de carnaval que se coloca sobre la escritura, Ramón defiende el desarreglo, la asimetría del estilo. En una definición, tan cerca de los conceptistas Quevedo y Gracián, dice: “sí el concepto es el estilo y recíprocamente el estilo es el concepto”. Pero que se diferencia de ellos en la falta de formalismo y de esquemas retóricos, ya envejecidos en su juventud. Ramón suele ser mucho más libre y muchísimo menos convencional. Además se separa de ellos en que a Gómez de la Serna le interesan las cosas, incluso las más humildes, y un uso del lenguaje renovado, insistiendo en los valores sugestivos de la palabra, de una vez liberada para siempre.

Se resume así el Ramón neoconceptista. Su espíritu barroco olvidado por aquellos que no ven en él sino al saltimbanqui de las metáforas, malabarista de palabras, artífice de circo y entretenimiento en la literatura.

Se podría afirmar que el conjunto de la obra de Gómez de la Serna¹⁰ está suscitado por la preocupación por la palabra. Sus obras se sustentan en la palabra, y claro, el teatro no iba a ser menos. Deformaciones, paronomasias, dilogías y procedimientos análogos se van agrupando. Ramón se coloca en ocasiones frente a las palabras como ante una nueva y maravillosa realidad. Es una actitud ingenua que establece inmediatamente

10 SENABRE, Ricardo: “Ramón en pugna con el lenguaje”, *Ínsula*, 502, 1988. Págs.15.

relación lógica entre el significante del vocablo y el concepto por él designado. El choque se producirá porque la correspondencia no se da en la realidad. Esto se produce normalmente en un nivel fónico, en la periferia de la palabra, tal como conviene a la mirada de asombro del iniciado.

Es un tipo de construcción que traduce una específica actitud del autor ante el lenguaje. La lengua se le presenta a Ramón como una avalancha de vocablos y expresiones cuyo sentido se le impone. Pero el escritor se salva ejercitando un acto de íntima libertad al rebelarse contra los significados y enfrentarse con el lenguaje adoptando la mirada primeriza e incontaminada de un niño.

El procedimiento es casi siempre el mismo: un jugueteo verbal en el que sólo a veces se traspasa la corteza fónica de las palabras combinadas. Volviendo al comienzo, diremos es un típico juego de ingenio de clara filiación barroca. Estas fórmulas fijas, que han venido a desembocar en la parodia o en la desarticulación de los clichés y locuciones hechas, se puede decir que es el último reducto de la tentativa innovadora del autor.

La trasgresión metafórica en sus frases focalizan un problema central para el trabajo: la renovación del lenguaje por destrucción, el quebrantamiento de las leyes del lenguaje.

Ramón, después de construir o deshacer frases hechas y refranes, da un paso adelante hasta inventar él mismo fórmulas paremiológicas que, naturalmente, no sería posible hallar registradas en ningún refranero. Se trata de hábiles falsificaciones en que se imita el mecanismo externo -brevedad, forma elíptica, rima, etc.-, e incluso sus pretensiones con validez universal: "Grupo bien cenado, grupo descarado". Todo esto nos hace recordar el carácter barroco de estos juegos lingüísticos.

No hay que olvidar que también la actitud lúdica descifra un comportamiento ante la realidad. El análisis detenido de las greguerías -incluso las más banales- aportaría muchos datos acerca del mundo espiritual del escritor. Detrás de las concepciones lingüísticas de Ramón hay algo más: si el lenguaje es ambiguo y engañoso, es porque la realidad también lo es. Y la greguería comparte estas creencias -el lenguaje es objeto de continuo experimento-. Con todo Ramón no es un teórico, sino que es capaz de conferir a algunas de sus ideas contextura literaria. Por ejemplo, si el lenguaje es insuficiente es porque se halla desgastado y es preciso manipular en él para poder remozarlo. De ahí la lucha constante contra el cliché lingüístico, la desarticulación de formas usuales, el emparejamiento de otras insólitas y nuevas asociaciones. Concebida así, es, sin embargo, un arma de doble filo. Permite plasmar artísticamente unas ideas, pero de tal modo que el lector no pierde en ningún momento la sensación de jugueteo; de esta manera superficial e injusta se convierte a menudo en la más conocida y valorada de la obra ramoniana. Es absolutamente indispensable, al estudiar a Ramón, ir más allá de la piel, porque lo gustoso se encuentra en el interior.

A través de imágenes novedosas, introduce el feísmo, la fragmentación, la hipérbole; por una parte la animación o la antropomorfización de los seres inanimados, y por otra, la cosificación o muñequización. Ambos recursos también muy utilizados por Ramón.

La relación de los mecanismos que producen el humor en las greguerías son: la paradoja basada en la antonimia, la designación, los acertijos, la impresión visual producida por la tipografía, la inversión, la creación léxica, las siglas y las abreviaturas.

No teme incorporar a su visión lo que un lirismo acaramelado considera feo. Pero ese feísmo no es otra cosa que amar todas las formas del mundo, fuera de sus connotaciones humanas, en su pureza primordial.

La escritura de Ramón era muy artificiosa, de un barroco exterior -no interior y trágico- como el conceptismo quevediano y gracianesco.

Digamos que su expresión artística necesita como en el teatro simbolista buscar la idea bien mediante la depuración o bien mediante la prolijidad. Ramón opta por esta segunda, aun no descartando, a veces, la anterior. La prolijidad o acumulación de asociaciones de ideas, de símbolos, imágenes, etc., tiene su correspondencia en las pinturas de Gustave Moreau. De ahí que se haya hecho referencia a un cierto barroquismo decadente.

Podemos distinguir en esta obra cuatro grandes campos semánticos:

- A. EL LÉXICO DEL TEATRO -El lenguaje gestual-
- B. EL VESTUARIO
- C. EL CUERPO HUMANO
- D. LENGUAJE ERÓTICO-SEXUAL

Además de éstos, también aparecen campos semánticos menos amplios como son, que igualmente atraviesan sus obras:

- E. LA MUERTE
- F. LA RELIGIÓN

A continuación veremos cómo se estructuran dichos campos semánticos y señalaremos la proporción en la que aparecen unas palabras con respecto a otras, situándolas en una escala de mayor a menor presencia en el texto.

Sabemos por el propio Ramón que el campo semántico que debemos conceder más importancia

debe ser el del teatro, no sólo en esta obra, sino también en parte de su dramaturgia y, por extensión, en su obra creativa y crítica.

A. EL LÉXICO DEL TEATRO

- Obra, teatro, drama, melodrama, tragedia, farsa, espectáculo, estreno, ensayo, efectos, escena, acto, entreacto

- Autor, actor, actriz, intérpretes, personaje, papel, protagonista, apuntador, tramoyistas, críticos, espectador, público

- Sala, butacas, anfiteatro, palco, patio de butacas

- Escenario, decorado, tablado, bastidor, telares, bambalina, bambalinón, candilejas, telón, tablilla...

El uso de estas palabras tiene su correspondencia en el cambio de decorado, que tiene lugar en el acto tercero, y que, quizás se presencia como un dislate entre un grupo de actores y otro. el decorado adquiere un carácter simplemente funcional, dentro de un ambiente cotidiano y doméstico.

El motivo por el cual predomina el clasicismo de teatro es porque los mismos protagonistas representan los personajes en una obra teatral, esto es, el teatro dentro del teatro o metateatro. El marco espacial donde se mueven los personajes es -como señalan los editores del teatro de Ramón¹¹- "un escenario vacío, símbolo tanto de la estrechez en que transcurre la existencia de los que escogen como norma de vida los convencionalismos morales y sociales cuyo paródico reflejo aparece en las vulgares obras teatrales al uso, como del estrecho marco en el que se ven obligados a imponer sus convicciones los que pretenden vivir de forma auténtica. Los que buscan en la unión sincera con

11 Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio Jiménez (Edit.): "Prólogo" de *Teatro muerto (Antología)*, de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Cátedra, 1995. Pág. 112.

otro ser su propia plenitud y pretenden superar con el amor y el deseo el drama real que el paso inevitable del tiempo interpone entre hombre y mujer”.

Sin duda alguna, el vocablo más reiterado a lo largo de toda la obra es el vocablo drama. Su importancia tiene, pues Ramón puso este término al frente de sus obras, aunque sin pretensiones de utilizar un significado preciso. En *El teatro en soledad*, la mayor complejidad estructural únicamente se justifica por el cambio de escenario entre los actos. Tras el aparente descuido de no señalar específicamente la división en escenas, se encuentra una cuidada construcción dramática enmascarada tras los extensos parlamentos de los personajes y la mínima acción.

Ramón todo lo apostaba a un momento determinado. En el texto el término drama equivale a veces a la incomunicación que se interpone entre hombre y mujer. Ese sería el drama cuya aparición conlleva la soledad y la imposibilidad de alcanzar la plenitud; pero también significa el paso del tiempo que destruye las ilusiones y pone un muro de incompreensión entre el hombre y la mujer que sólo la voluntad de seguir adelante en la búsqueda de la común felicidad puede hacer superar. El drama fundamental se concreta en las páginas 427-429¹². Por este motivo, los personajes no hablan de otra cosa que no sea el teatro, porque éste es su habitat, su vida. El teatro se convierte así en un verdadero espejo.

Son muchas las obras donde no se encuentra el personaje central, “el personaje que sostiene el drama”. En la obra analizada, así como en otras obras: *El drama del palacio deshabitado*, *Utopía* (II) o *Los Unánimes*, se trata propiamente de un personaje colectivo, de gusto francés como ya

indicara Cansinos Asséns. En *El teatro en soledad* intervienen dos grupos de once personajes. Los grupos están formados, como se indica en la lista inicial en “Accidentales” y “protagonistas”. Son personajes que salen ya anunciando a voces desde el principio lo que son, como en busca de un cierto efecto previo panorámico y tácito, que anticipe al espectador lo que cada uno va a decir. Participan en una acción cuyo último sentido no depende del conflicto que entre ellos se establece, sino más bien de la complementariedad de sus diferentes puntos de vista. El desenlace no supone modificación sustancial de su personalidad y la tensión dramática surge en el momento en que descubren ante sí mismos, gracias a los interlocutores que los complementan, lo que desconocían de sí mismos, la razón y la esencia de su existencia. En último término, se trataría pues del problema de la identidad personal.

De las cinco parejas que se agrupan en el segundo acto, dejando al lado la intervención mínima de *El del pelo crespo*, el papel principal es desempeñado por la pareja formada por *La de la frente lunar* y *El descarnado*. Su relación sustenta lo que estos personajes representan en la obra: el deseo y el ansia de plenitud, el rechazo de los convencionalismos que reprimen la obtención del placer, fin último que sólo es posible hallar en la total compenetración con la persona del otro sexo. Se trata, pues, de un teatro donde los protagonistas están viviendo su propia vida, y como tales están siendo corporeizados, de ahí que Ramón emplee el campo semántico del cuerpo un significado especial.

Según Marta Palenque, “no son personajes realistas, son símbolos [de carácter cultural]. Los rasgos físicos o gestuales que se ofrecen de ellos siempre indican una valoración moral y poseen, a su vez, carácter simbólico: su ropa, sus ojos, sus gestos;

12 Idem.

Ramón adjetiva en todo momento de manera que no nos podemos inventar a un personaje”¹³.

Veamos la frecuencia con la que aparecen dichas palabras:

(6 – 10)

Teatro, tragedia, telón, escena, público, escenario, tramoyistas, bastidor.

(2 – 5)

Efectos, ensayo, papel, candilejas, personajes, protagonista, telares, decoración, apuntador, espectador.

El resto de las palabras aparecen tan sólo en una ocasión. **CONCLUSIÓN:** un léxico muy variado y rico en términos parateatrales y metateatrales. Gómez de la Serna demuestra desde el uso del léxico que era una gran conocedor del teatro “espectacular”, o dicho con otras palabras, del teatro por dentro.

B. EL VESTUARIO

Es el clasema de las notas apelativas que sirven para matizar a los personajes, así: El de la charliña, El de las gafas, La del gran boa, El de la chistera...

- Sombrero, sombrerón, chistera,
- Gabán, traje, ropa, vestido, frac, capa, bata, manteleta,
- Corsé, falda, enagua, medias, pantalones, maillot,
- Manga, guantes, gemelos, botón de la pechera, oreja de la camisa, cuello de tirilla, descote, antifaz, pañuelo,
- Paraguas, bastón de puño de ave, abanico
- Sortijas, joyas, alhajas, pendientes, anillos, pulsera, collar
- Tela

13 PALENQUE, Marta: El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis, Universidad de Sevilla, Alfar, 1992, Alfar. Pág. 14.

En este campo semántico la palabra más empleada es traje con nueve apariciones. Comprobamos visto este amplio campo semántico la importancia que adquiere la vestimenta en la caracterización de los personajes, de forma más concreta en la obra de El teatro en soledad.

Veamos la frecuencia de los términos:

(6 – 10)

Sortija, descote

(2 – 5)

Guantes, joyas, corsé, chistera, gabán, sombrero, gemelos, pantalones, frac, ropa.

El resto de las palabras aparece en una ocasión.

HIPERÓNIMOS e **HIPÓNIMOS:** joyas y alhajas con respecto a sortijas, anillos, pendientes, pulsera, collar.

SINÓNIMOS: joyas–alhajas; sortijas–anillos

Curiosidad: predomina más el vestuario de mujer, como impera las partes corporales de la mujer.

C. EL CUERPO HUMANO

En primer lugar tratamos el **LENGUAJE CORPORAL** de los personajes, es decir sus movimientos:

- Movimientos viciados de tablado, guiños, pose, ademán
- Gesto de rana, gesto de trágica, gesto femenino, gesto involuntario, gesto pueril y nimio, gesto voluptuoso y convulsivo, gesto sin brazos, gesto avezado y soberano.

Este tipo de léxico es muy significativo sobre todo en las acotaciones. Sirve además de complemento al lenguaje teatral que está empleando el autor en boca de sus personajes.

El primer grupo de actores está formado por aquellos personajes que pertenecen al mundo teatral. Intervienen en la primera parte del primer

acto y la falsedad y pobreza de las obras que representan contagian sus propias vidas. Digamos que formarían una parte más del decorado. Son generalmente denominados por apelativos que los caracterizan individualizándolos en acotaciones que matizan las sugerencias que de ellos se desprenden y en cuya adjetivación radica una parte importante de su escritura. Así, La delgadita tiene “la ropa ceñida a sus caderas, ostensiblemente desgraciada, dolida de trasnochar”. El guapo es “de esos cómicos con los pantalones muy ajustados a sus piernas en comba, que por no tener voz no es el perfecto cómico de ópera y sólo vivirá de su agudeza en los teatros de verso...”. El resto (El de la nariz virtuosa, La de los guiños, La rubia lasciva...) están también brevemente caracterizados con notas que acentúan el rasgo que los designa. Y así lo comprobamos al detenernos en el léxico correspondiente al cuerpo humano como en su ocultamiento. Las caracterizaciones más expresionistas toman la vestimenta (una parte exterior, no física), hasta llegar a cosificarlo. También la caracterización se reitera la deformación típica del expresionismo, común a todos los del grupo: “el rostro amarillento, iluminado de luz de petróleo, con los ojos mirones y los labios blancos y con un diente”.

Ramón supera el concepto de personaje en España. Ahora, roto, disgregado. Sus personajes se presentan desvaídos. No se crea un carácter en profundidad. Están definidos de antemano, hechos de una sola pieza. Por medio de una serie de personajes “ausentes” se trata, en fin, el problema de la personalidad, tan patente en la obra dramática de Ramón y, por extensión, en su época.

D. LENGUAJE ERÓTICO- SEXUAL

Estrechamente unido al campo semántico corporal se encuentra el erótico-sexual. En la obra que analizamos el tema central dominante es el erótico, como arroja el estudio de los campos semánticos.

Más aún: la insinuación, la sensualidad. A este respecto, era un motivo inmerso en la atmósfera finisecular, especialmente, en la actitud bohemia de nuestra España. Sobre los años veinte se subrayó en gran medida el aspecto sexual. De hecho, como advierten los editores de la Antología Teatro muerto: “En el teatro de Ramón es posible encontrar los mismos ecos de ese “Eros negro” del Valle-Inclán de las *Sonatas* o *Flor de Santidad* en el que se refleja parte de la corriente decadentista”¹⁴.

Recordemos que el escritor madrileño colaboró en revistas eróticas, como en *Flirt*. Aquí se puede hablar de la importancia del sentido de la vista y del tacto, debido a la conexión con el plano erótico, ya se sabe, el tacto en estado puro.

- Cuerpo, silueta, figura,
- Caderas, cintura, manos, piernas, brazos, patonas, pies, empeine, hombros, muslos, espalda, dorso, cuello, costado, esternón, sienes, uñas
- Rostro, cabeza, cara, nariz, boca, labios, diente, frente, facciones, pómulos, ojos, córnea, pupila, ojeras, cejas, orejas, mejillas, párpados, pestañas, bello, nuca
- Corazón, garganta, sangre, barriga, barriguita
- Pelo, bigotes, barbas, cabellos, vello, piel
- Busto, pecho, senos, pezones, sexo, vientre, nalgas, carne.

Con esta serie de términos busto, pecho, senos, pezones, sexo, vientre, nalgas, carne se acentúan los rasgos de la mujer, pero también con los cabellos y la carnalidad de la obra, además nos dan varias pautas. La principal es la columna sobre la que vertebra Ramón su teatro -que como bien señalan los editores de Teatro muerto es-: “la búsqueda de la autenticidad existencial, en conflicto con las convenciones establecidas por la autoridad, los

14 MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín y RUBIO JIMÉNEZ Jesús (Edit.): "Prólogo". Pág. 71.

prejuicios y costumbres”¹⁵, que descansa sobre dos grandes materias: la esencialidad del impulso erótico y la crítica de las convenciones sociales. Otra de las pautas que nos da este análisis es la transposición artística de tan fuerte raigambre del simbolismo decadente, sobre todo en la carga erótica de estas partes corporales: los cabellos, las manos, la boca, etc. que ya había sido destacado por Baudelaire o Rubén Darío por nombrar algunos poetas. Y no digamos el empleo de anglicismos modernos como corsé, que dan la misma carga.

En el campo semántico de las partes del cuerpo destacan dos palabras sobre el resto: ojos y manos. Hemos de señalar que ambas aparecen tanto en singular, ojo y mano como en plural, ojos y manos.

Con estos términos podemos referirnos a la poética de la sensación como principio filosófico -nunca como sistema- de la nueva literatura. Una filosofía primaria de los sentidos y no de la inteligencia. En el drama de Ramón hemos encontrado abundantes términos que se refieren a sensaciones visuales, olfativas y táctiles, además de fónicas. Para ello parte de culpa han tenido recursos en que un significante se apodera de dos significados: la polisemia y la homonimia. Ramón era un poeta de los sentidos, con muchos prosaísmos a lo Campoamor, más que un hondo poeta sensitivo. En el fondo de estas construcciones dialógicas -el vocablo tiene en ese momento dos sentidos al mismo tiempo- se esconde la misma búsqueda consciente del primitivismo, el deseo de contemplar las cosas con ojos aún sin empañar.

(21 – 25)

Ojo(s), mano(s)

(11 – 15)

Rostro, brazos, carne, pechos

(6 – 10)

Labios, cabeza, corazón, cuerpo, boca, senos, barba(s), cuello, piernas

(2 – 5)

Nariz, caderas, pelo, cintura, barriga, patonas, pies, garganta, frente, silueta, figura, hombros, cara, cejas, busto, mejillas, párpados, cabello(s), nuca, muslos.

Del resto de las palabras tan sólo encontramos un único caso.

Comentar ciertos órganos o partes del cuerpo para destacar la intención de Ramón. Es interesante reseñar el gusto por la palabra rostro en lugar de cara.

SINONIMIA: senos-pechos-busto; pelo-cabello-vello; cara-rostro; piernas-patonas; sexo-ventre; espalda-dorso; figura-silueta-cuerpo.

ANTONIMIA: carne / espíritu. Una dualidad resuelta por el primer término que puede leerse en su “Depuración preliminar”: “La labor presente sólo debe dar fuerza de belleza, de variedad, y de carnalidad al *leit motiv* de la desesperación bajo la crueldad, esa desesperación ardiente de placer...”.

Todo este léxico en torno a la mujer tiene su significado. Las mujeres son el lazo de unión indispensable para reintegrarse plenamente con la Naturaleza. Esta unión supone la propia identidad.

Se advierte la recreación en las descripciones morosas del cuerpo femenino en esta obra, y no hablemos de su presencia en las pantomimas.

Ramón apuesta por el tratamiento igualitario entre personajes masculinos y femeninos, más allá del teatro supone una actitud feminista que en vida del propio autor pudo haberle influido *Colombine* -Carmen de Burgos-. Destaquemos el tratamiento de las figuras femeninas, en las que Ramón supo recrear su imagen ideal de mujer capaz de sacar al

15 Idem. Pág. 59.

hombre de la desgracia. Mostró a la vieja mujer, sometida a la voluntad del hombre, frente a la nueva mujer, cargada de rasgos monódicos, que debería dar sentido a la existencia del varón, condenado por la idea del fluir inexorable del tiempo. En este enclave, la búsqueda de la plenitud viene a conformar el motivo principal. Insistamos sobre lo dicho anteriormente, la vieja literatura consideraba a la mujer, mojugatera y circunspecta, una mujer metafísica. Era una mujer-objeto. Ramón, en cambio, ha creado a la mujer, con todos sus determinantes específicos y verdaderos.

Destacamos aquí la polisemia de cuello, empleado como cuello de tirilla (postizo) y cuello (parte del cuerpo). El primer uso es metafórico. Sobre este aspecto nos hemos referido brevemente en el apartado que se refiere a la renovación lingüística, que por cuestiones de espacio nos es imposible ahora desarrollar.

Todavía es más explícito Ramón con esta serie de términos. Especial interés muestran al final de la obra:

- Beso, besar, desnuda, desnudar, placer, pasión, goce, desear, caricias, actos privados de amancebamiento, lívido, sadismo, pederastia, pervertido, prostitutas, buscones y busconas...
- Descote, pechos, senos, pezones, sexo, vientre, nalgas, carne, labios, boca.

Las palabras de mayor frecuencia son besar, caricias, desnudar.

Habiendo visto cuáles son los términos que empleaba Ramón, es indudable que el erotismo era su gran obsesión artística, tanto que es el tema principal de gran parte de sus obras dramáticas y de sus novelas.

No obstante, en dramas como *Los sonámbulos* el consuelo erótico parece elevarse sobre ese pesimismo existencial y borrar la angustia de la muerte cunado trasciende en amor la experiencia sexual. Es el drama que están dispuestos a afrontar el hombre y la mujer de *El teatro en soledad* para vencer el desengaño que acecha tras la cotidiana convivencia: "El drama, en fin, nada más que el drama, sin ningún argumento pequeño ni grande...". Esto es elevar la anécdota erótica o sensual a un universo cosmogónico, a una actitud ante la vida, a una filosofía.

No se trata, por tanto, de un "pansexualismo", reflejo de acuciantes necesidades biológicas, sino de una nueva sensibilidad -hoy día vista con gran modernidad- que considera la asimilación de una serie de influencias compartidas con otros autores y matizadas en su reflejo literario por su propia concepción, intuitivamente sentida, de la existencia. Entre sus influencias ocupa un buen lugar las lecturas de Nietzsche que conecta con los próximos dos campos semánticos.

E. LA MUERTE

El tema de la muerte es fundamental en la obra de Ramón. Sabido es por todos, el alcance que consigue la cuestión religiosa en su primera época, precisamente por sus aspectos negativos, puesto que si concibe la vida del hombre como algo trágico y absurdo, como algo intrascendente, es que ha llegado a planteárselo y, además en varias ocasiones, por lo que daría coherencia a su visión existencial con la que responde la autenticidad vital de sus dramas.

Advierten Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez que "tanto el erotismo como la muerte serán constantes en toda la obra de Ramón, pero en estos dramas

aún no tienen el distanciamiento, a veces irónico, que les aporta el humor característico de las obras de plenitud del autor”¹⁶. Recordemos el momento en que El de los ojos blancos y El recio de pómulos saben cómo “el olor de mujer es el único olor ocre, duro y dominante que triunfa del olor a cadáver...”. Esto es, el sexo como única salida que hace olvidar la muerte y que en todo caso la justificaría.

Así encontramos los términos:

- Muerte, morir, inerte, muerto, cadáver, difunto, viuda,
- Velatorio, funerarias, enterrar, exhumar,
- Matar, herido, lapidar, ahogar, estrangular, crucificar
- Dolor, doloroso, sufrir, desconsuelo, angustia, enfermedad, raquítico, pulmonía, enfermería, hospital, llorar, lágrimas.

Los términos más usados son: muerto y cadáver. También insiste en la idea de dolor y sufrimiento. Aquí como se puede observar hemos incluido palabras que acercan a la antesala de la muerte (hospital, enfermedad, sufrir, enfermería, dolor) o que relacionamos directamente como efecto (llorar, lágrimas, desconsuelo, pánico).

Hemos dicho anteriormente que el amor surge como un vano ensayo, de anhelos y esperanzas ante la desmedida desilusión de la muerte. El individuo queda cara a cara, en una actitud de rebeldía, con el vacío de la existencia y la presencia abominable de la muerte.

F. LA RELIGIÓN

Un aspecto relevante de la literatura decadentista es la utilización de elementos religiosos superpuestos a

¹⁶ MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín y RUBIO JIMÉNEZ Jesús (Edit.): "Prólogo". Pág. 65.

situaciones o descripciones eróticas. Es el placer de lo sacrílego.

La declaración de amor de El descarnado funde las más sagradas imágenes del cristianismo con la expresión del deseo erótico: “Te quiero, porque sin tu solidez el Cristo que sufre en mí, moriría sin gloria y sin voluptuosidad...”.

Es quizás más sacrílego cuando La de la frente lunar teme haber perdido a su hombre por no haber llegado a la perfecta unión con él, una unión que sí consiguen las prostitutas al entregarse de forma semejante a la de la comunión cristiana: “¡Qué más grande eucaristía que la de las prostitutas, tan pródigas de claridad con su acto supremo, aún siendo tan asiduo y tan menesteroso!”.

- Blasfemar, bendición, profanador, absuelto,
- Cristo, ojo de Dios, Dios, diablo, Adam y Eva, Paraíso, gloria, Judas

SINONIMIA: crucificar y morir clavado.

El bloque lo he incluido porque me ha llamado la atención. Puede tener una visión transgresora.

Están los opuestos Dios / diablo,

SINÓNIMOS: paraíso – gloria, Cristo –Dios.

Simbología: Adam y Eva (el pecado), los orígenes...; Judas (la traición), el ojo de Dios que todo lo ve (la conciencia suprema que juzga).

En este apartado no se repiten los términos, única mención, salvo en el caso de Dios que aparece dos veces.

Como puede comprobarse Ramón es un intelectual que maneja los términos con gran conocimiento. Sin duda, el que es escéptico y crítico de la mentira de la religión, lo hace porque ha leído, ha conocido y ha reflexionado. Y Ramón esto lo hacía a la perfección.

TÉRMINOS SIGNIFICATIVOS

Aquí hemos situado palabras que sin incluirse en un campo semántico concreto aparecen con una frecuencia digna de ser tratada. Estas palabras dan juego por su repetición e insistencia. Son clasemas dentro de campos semánticos que cruzan toda la obra de RAMÓN:

Éxito / fracaso

Optimismo

Luz / oscuridad

Belleza, hermosura

Tiempo

Morfológicamente señalamos el empleo de un mismo sustantivo en singular y plural. Sirvan de ejemplos los siguientes casos: espectador, espectadores, tramoyista, tramoyistas, drama, dramas, personaje, personajes, actriz, actrices, palco, palcos, joya, joyas, rostro, rostros, pecho, pechos, barba, barbas, carne, carnes, ceja, cejas, cabello, cabellos, luz, luces, tiempo, tiempos...

4

A MODO DE CODA

Tras el análisis de varios textos dramáticos y, de manera especial, El teatro en soledad, desde un punto de vista lingüístico-semiótico, hemos mostrado la riqueza y variedad de vocabulario empleado por Ramón que se manifiesta en el uso metafórico de palabras, ofreciendo en ocasiones una extraordinaria verborrea. Por otra parte, las relaciones más significativas entre los términos como la sinonimia, la hiponimia y la hiperonimia, la polisemia y la repetición léxica, nos dan buena cuenta de los recursos más elementales y más eficazmente utilizados por un escritor con una especial intuición y con un gran cuidado puesto sobre las palabras, las frases, el lenguaje.

En definitiva, el teatro de Ramón placer y muerte funciona como doblete de miembros indisolubles, y donde lo sagrado se emplea para expresar la intensidad y la trascendencia del amor físico, también del erotismo y del sexo. Esta es una faceta más, el “Eros negro”, perteneciente al simbolismo decadentista.

Si algún rasgo define la primera época de Ramón este puede ser el rechazo radical a todo tipo de encasillamiento, tanto ideológico como estético. No obstante, podemos delimitar una concepción aproximativa de la vida. El entramado ideológico que subyace en la producción literaria de la primera época de Ramón obedece casi exclusivamente a la forma dramática, que pretende la ruptura del orden establecido, promovido por su radical escepticismo. Aunque no faltan el sello político anarquista, la crítica a la mentira de la religión y, el aspecto que hemos desarrollado más ampliamente, la reivindicación de los derechos de la mujer, sometida al hombre hasta el punto de impedirle adquirir su verdadera personalidad, aspectos que tienen que ver, en último término, con la libertad y con la propia identidad personal.

El intelectualismo de Ramón era mayúsculo, a la altura del poeta Juan Ramón Jiménez o del ensayista José Ortega y Gasset. Sus indagaciones en el lenguaje obtienen unos frutos nunca vistos antes. El modo de relacionar las palabras, de construir las oraciones representa un vuelco al uso de la sintaxis normativa española. El uso de ciertos campos léxicos, de determinados términos, de algunas expresiones contrastan con la monotonía, con la inseguridad y la precariedad que muchos escritores llevan a la práctica en la lengua escrita. Todo esto hace de Ramón un científico en la materia de la lengua, un investigador en el campo de las letras, o, al menos, un escritor de flechas certeras, infalible en el uso del idioma, de genio incues-

tionable en el estudio de la metáfora, de creatividad desbordante, talentoso en el uso de los procedimientos lingüísticos al servicio del humor, de la ironía casi siempre.

Finalicemos nuestro trabajo del análisis del teatro de Gómez de la Serna, ofreciendo una de las declaraciones en boca de un personaje masculino, en este caso, el Descarnado, que ejemplifica muy bien el uso de Ramón por las máximas y el gusto por el empleo de los sustantivos abstractos: "El placer no necesita ser absuelto, necesita penarse en sí mismo, y anonadarse de gloria al final...".



portada de la separata (Rafael Smith)

5

BIBLIOGRAFÍA

TEXTO ANALIZADO

El teatro en soledad, "Drama en tres actos" (1912), recogido en Teatro muerto (Antología), de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, edic. de Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Cátedra, 1995.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

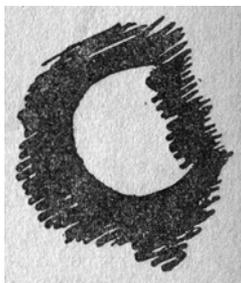
- BARRERA LÓPEZ, José María: Afinidades y diferencias: Ramón y el "ultra", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº461, 1988. Págs. 29-37.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: "Ramón y la vanguardia" en Historia y Crítica de la Literatura Española, Barcelona, Crítica, 1984, tomo VII. Págs. 205-218.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Edit.): "Prólogo" de Teatro muerto (Antología), de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Cátedra, 1995. Págs. 11-134.
- NICOLÁS, César: Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo, Publicaciones Universidad de Extremadura, 1988.
- PALENQUE, Marta: El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis, Universidad de Sevilla, Alfar, 1992, Alfar.
- SABUGO ABRIL, Amancio: "Ramón o la nueva literatura", Cuadernos Hispanoamericanos, 461, 1988. Págs.7-27.
- SENABRE, Ricardo: "Ramón en pugna con el lenguaje", Ínsula, 502, 1988. Págs.15.
- SERRANO VÁZQUEZ, María del Carmen: El humor en las Greguerías de Ramón: recursos lingüísticos, Universidad de Valladolid, 1991.

**LA LUNA È UNA BANCA DI METAFORE IN ROVINA
UNA GOLOSITÀ E UN CAPRICCIO**
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Traducción de RICCARDO BOGLIONE)
riccaboglione@gmail.com

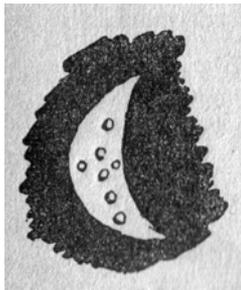
GESTI DELLA LUNA

Ogni volta che vedo un lunario mi sembra che attribuisca alla luna meno fasi di quelle che in realtà ci sono. Sembra che gli astronomi abbiano voluto risparmiare facendo solo una mezza dozzina di foto per ritrarre gli aspetti della luna, trovando così solo sei posizioni invece di seguire la stupefacente varietà dell'astro monacale, dissimile come tutte le congregazioni riunite.



Nel mio osservatorio privato ho scoperto nuovi fatti sulla luna che sto per divulgare. Certe notti la luna è uno specchio per radersi che ci è offerto da lontano. Altre volte la luna è fatta come il ripiano di marmo sporco di un comodino, macchiato dalle mediche di giorni passati.

C'è la luna di carta di seta che lascia trasparire il blu, luna fasulla che hanno collocato nel cielo per sostituire l'altra, temporaneamente assente.



La luna sdraiata che sorride a ciò che le sta sopra, e che sta pigramente stesa sui suoi cuscini blu. La luna beethoveniana che si mostra a testa bassa e meditatonda davanti al fosco piano della notte. Ci sono notti di luna da poco e



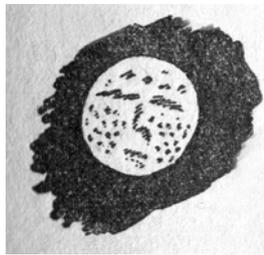
notti di luna costosa; notti di luna popolare e notti in cui la grande soprano lancia le sue note più acute.

La luna non è una e quella di sempre, come crede l'erronea astronomia; la luna è diversa alla fine di ogni rivoluzione lunare. Per questo, la prima luna del mondo fu l'EVA delle lune.

C'è una luna che ci è toccata a tutti, nella lotteria della notte.

La luna che è un aquilone, scappato dalla mani di un bambino.

La luna che è un vecchio almanacco della notte.



La luna che è una fetta di cetriolo sfuggita ai gazpachos dei mietitori.

La luna che è l'abbaino del grande cabaret stellare.

La luna dei pim-pum-pam che ci offre la bocca per lanciarle cinque palline per cinque centesimi.

La luna che ruota nel cielo come un pneumatico di scorta.



La luna che è il petardo finale esploso e frantumato nelle innumerevoli stelle delle notti senza luna, che lascia, tutta una notte, sospesi nel cielo, i suoi residui e le sue scintille.

Dopo aver scelto alcune di queste nuove immagini della luna, le ho disegnate e ho il piacere di presentare al pubblico la luna con un morso – morso al melone che è duro da rosicchiare –; la luna che



sembra un guscio d'uovo
buttato nel secchio
dell'immondizia della notte;
la luna che è una fetta di
groviera; la luna coperta di
vaiolo; la luna che si mette
un cappello di nuvole; la
luna a cui fanno male i
molari infiammati, e, infine,

la luna sporca con la faccia da carbonaio, la luna che non si lava da diversi giorni; luna lentiginosa da non poterne più.

La luna riceve tutti i complimenti, tutti i ditirambi, tutte le gaffe, tutti gli impropri, e tutte le baggianate.

La si può chiamare sponda del pozzo della notte, monocolo del cielo, ragazza pazza o lampada dell'alcova di tutti.

Non si offende mai. Prende tutto per galanteria e sorride come un'idiota serafica a ogni cosa che le si dice.

(da *Gollerías*, Buenos Aires: Losada, 1946
dibujos de Ramón Gómez de la Serna)

I BRANCHI DELLA LUNA

C'era tanta luna quella notte, che la città si era trasformata in paese, ed era triste leggere le lunghe case allunate come bozze di stampa senza testo.

La luna si inventava latrati, e gli statistici dei cani impazzivano perché volevano scoprire dove potevano essere tanti cani quanti se ne ascoltavano. Erano branchi immaginari, i veri cani affamati della luna, quelli che mordicchiano questo gran osso di un mondo morto che è la luna.

(da *Caprichos*, Barcelona: AHR, 1956)

BREVE PRÓLOGO

(a la edición de *Caprichos*, Barcelona: AHR, 1956)
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Muchos *Caprichos* y *Fantasmagorías* he publicado a través de mi larga vida literaria pero nunca los había coleccionado en un libro dedicado a ellos. Sólo aparecieron unos cuantos con el título de "CAPRICCI" en la editorial napolitana "Tirrena", traducidos admirablemente por un escritor argentino: José le Pera.

En esta recopilación y selección, además de muchas cosas inéditas figura el recuento o rezago salvador de algunos "disparates" que merecen salvarse entre los que formaron mi carpeta goyesca de otros tiempos.

Tienen que ser cosas que se le aparezcan a uno, no que uno las haga aparecer.

Esta especie de "disparate" que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida, cuadros de fantasía que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse.

No tiene que ver este libro con los titulados "Gollerías" y "Trampantojos" que son otra cosa. Este es libro de lo imaginario puro con algo de absurdo, contando con que lo absurdo no puede ser tonto, ni taimado, ni avieso.

Aquí están realizadas todas las pesadillas y venganzas ideales, después de rotos innumerables borradores de otras tantas.

Y aunque es tan diverso el resultado yo tengo que exclamar ante los antagonistas como final de este introito: "¡Amigos, se hizo lo que se pudo, no los puede hacer mejor!"

La vida son estos divertimentos y después está el Cielo, pero esa es otra inmensa cosa.

RAMÓN

(Prólogo a Capricci, editorial Tirrena, Napoli)
JOSÉ LE PERA¹, Napoli, primavera 1930

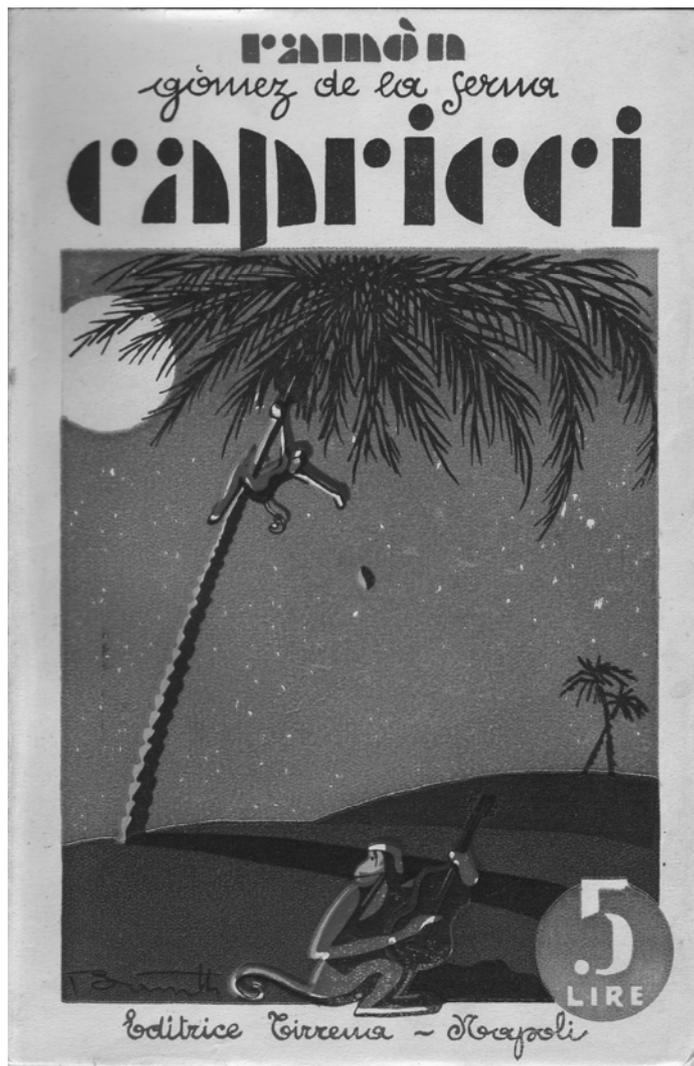
Colui che, dopo aver letto RAMÓN attraverso questa o altra traduzione dei volumi di RAMÓN in italiano o in francese o in inglese o in tedesco, lo legge poi nell'originale spagnolo si troverà inaspettatamente davanti a un altro RAMÓN; si troverà davanti al prosatore di polso, originale, arbitrario, capriccioso e ricco di fantasia che aveva già conosciuto, ma scoprirà in lui delle armonie remote e un'eleganza impareggiabile.

È, questo, certamente, un aspetto quasi sconosciuto e affatto trascurabile del nostro giovane scrittore spagnolo; che, appena diciassettenne, demolì, nell'ormai lontano millenovecentoquattro, con il suo volume *Entrando en fuego* alcuni vecchi idoli della letteratura ufficiale spagnola. Fu in realtà questo libro de RAMÓN un grido di ribellione e di liberazione dagli ingialliti schemi e modelli di quella letteratura spagnola che non aveva saputo che marciare con imperdonabile ritardo sulle orme delle esperienze francese; una letteratura micidialmente monotona, falsa, convenzionale.

E RAMÓN escogitò una nuova tecnica, uno stile e forgiò una nuova sensibilità. Impose una strana educazione letteraria: creò indomma un nuovo gusto.

Ecco perchè sbagliano, e sbagliano grossolanamente, coloro che vogliono avvicinarlo con il futurismo di Marinetti o con i cubisti francesi o con gli

1 José Le Pera, escritor nacido en Buenos Aires, hermano del músico Alfredo Le Pera y autor de varios libros sobre Gardel: *Carlos Gardel, su vida artística y anecdótica* (con Mario Battistella, 1937) y *Cardel Gardel, sus amigos, su última gira* (Corregidor 1991).



portada (Barretta) de la edición prologada por José Le Pera

espressionisti tedeschi, perchè RAMÓN non ha parentele letterarie: non ha avuto predecessori e sarà difficile che possa avere continuatori. In verità quanti hanno tentato seguirlo o imitarlo sono miserevolmente caduti.

La sua letteratura è quanto di più personale possa immaginarsi.

Però leggendo e rileggendo la sua abbondante produzione letteraria sarà facile scorgere in RAMÓN una certa simpatia per la prosa dei classici spagnoli Quevedo e Larra e una strana vicinanza (in quanto a rappresentazione ironica dei personaggi) con i “Capricci” del Goya (il Goya delle pennellate dense e pastose e violente che amava così volentieri trascurare le linee), e sarà, d'altra parte, anche facile rilevare come RAMÓN deve aver letto e riletto Villiers de L'Isle-Adam e Edgardo Poe. Un impasto addirittura sublime.

E conviene insistere sulla prosa, sullo stile di RAMÓN. Perché la sua prosa tormentata, arbitraria, apparentemente scorretta, invertebrata, ciò nonostante, merita l'attenzione degli accademici e riscuote il loro elogio: Azorín, Díez-Canedo, Gómez Barquero, Gómez Carrillo, Giménez Caballero, Benjamín Jarnés hanno consacrato a RAMÓN studi davvero significativi; e, l'accademico José María Salaverria scrive di RAMÓN: “Gómez d'ela Serna non ha le arie dello stilista né dello scrittore *castizo*, né di classico né di moderno; non cerca di sfruttare le rorse del linguaggio; però compie con il linguaggio tali prodezze, che più in là della gramatica e superando i precetti dell'aaccademia, l'idioma si arrende vinto, a questo scrittore che, indubbiamente, è il Dionisio della parola” e aggiunge: “Poche volte è stato osservato un esempio di tanto entusiasmo e furore verbale...”

Conviene dunque ritornare con RAMÓN ora che è passato qui da noi l'uragano dell'attualità *ramoniana*, e conviene ritornarvi non con racconti lunghi o romanzi, ma con quelle stupende polifonie brevi che l'autore chiama *Capricci* e *Greguerias*.

Non con un romanzo perché, come è noto, RAMÓN detesta il romanzo e la novella, giacché riesce RAMÓN a dire molte più cose –immagini, osservazioni e idee- in queste prose pausorose

mole di romanzi; anche perché queste pagine straordinariamente originali e inverosimilmente capricciose nascondono nella loro bizzarra costruzione fantastica e inarticolata profonde verità di vita. Sono di effetto addirittura scorcentante.

Questione assai dibattuta questa dei *Capricci* e delle *Greguerias* di RAMÓN. *Facili*, hanno detto alcuni; *Puerilli*, hanno scritto altri; ma la verità è che tutti coloro che queste pagine hanno letto senza preconetti di tendenza e di scuola, le hanno sempre rispettate, apprezzate e ammirate è, forse, anche amate.

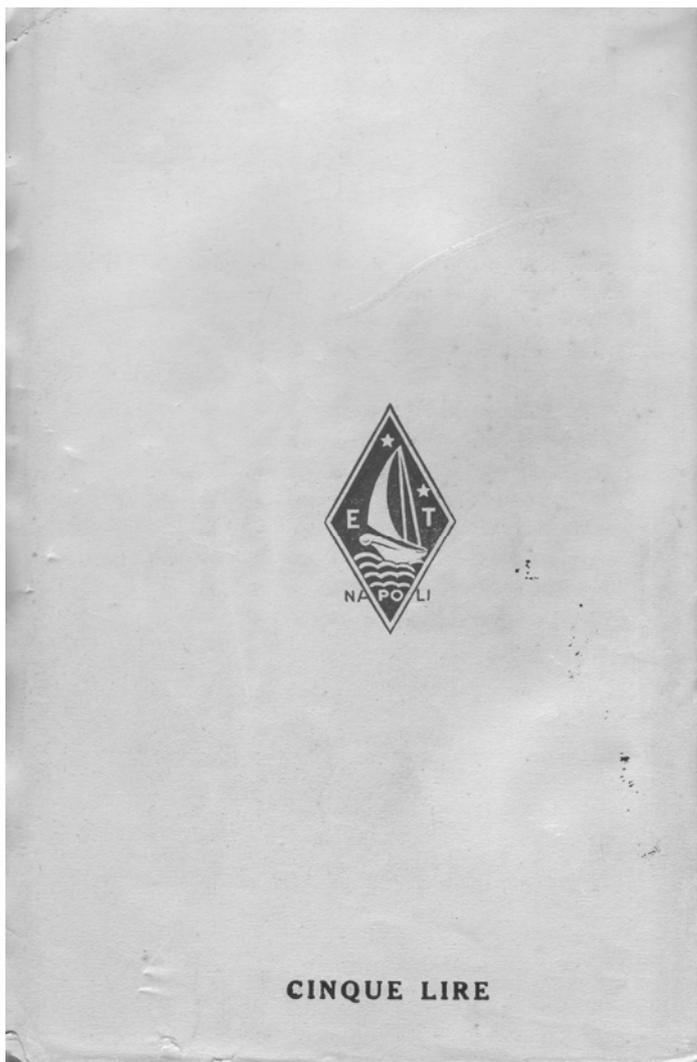
Questa dei *Capricci* e delle *Greguerias* è una faccenda come quella dell'huovo di Colombo.

È che RAMÓN è un intelligentissimo prestidigitatore psicologico che acruta angoli sconosciuti della vita ed è un ingegnoso allucinato che, aggirandosi nei cerchi incandescenti dell'irrazionalismo contemporaneo, preme tutte le leve dell'immaginazione, le valvole dell'umorismo e adopera tutte le tonalità dell'ironia per sprimere delle idee audaci, sorprendenti, profonde, curiose, impossibili.

Dopo settanta e più volumi, RAMÓN, tranquillo e imperturbabile continua ad aggredire i suoi attenti lettori. RAMÓN ha sempre per loro nuove sorprese; sorprese sbalorditive.

È che il mondo di RAMÓN è un mondo curioso, strano e caricaturale. Un mondo di *Luna Park* e *Gran Guignol*, ma che è –in fondo- il mondo di tutti i giorni, nel quale noi culliamo le nostre illusioni e pesiamo le nostre ansie.

Questo volumetto di *Capricci* e di *Greguerias* che apre diverse finestre del mondo ramoniano, lascerà molti lettori storditi, disorientati.



contraportada

Perchè è risaputo che RAMÒN non è che un curioso allucinato. La sua letteratura capricciosa e complessa non è per tutti: è per quegli spiriti eccessivamente curiosi, letterariamente prearatri, culturalmente elevati, capaci di poter affrontare l'inarticolato ghirigoro delle sue emozioni, delle sue magie, delle sue riflessioni e delle sue divagazioni.

Infatti RAMÒN della vita non coglie che gli aspetti più strani, ignorati, inosservati, insospettati, inattesi; la sua letteratura non è in realtà che una tragicomica farnadola pirotecnica scopiettante nel carnevale della vita: partono strepitosi e festosi i razzi delle *greguerias* con impeto feroce e strappano –decorandole con festoni di fantasia, con frangie di illusioni e con cornici di verità- la stupida immobilità delle cose della vita, e si ode, inoltre, un fischietto prolungato, continuo, insistente –come di verità che vuole a ogni costo essere udita,- sottile e penetrante che solletica l'attenzione e la meditazione degli spiriti curiosi e attenti.

Nei giri vertiginosi della sua prosa bruciano rapidamente le girandole e lasciano, estinguendosi, un pungente e amaro sapore di verità, un sapore solleticante e caustico.

Gli è che RAMÒN le carica queste girandole con la polvere pirica del suo umorismo e della sua atroce ironia, con capriccioso garbo e misura.

E' insomma un continuo springionarse di fugure reali in una atmosfera irreale, e viceversa.

E' una prodigiosa cateratta si scoperte sorprendenti, attraenti, sbalorditive sempre.

Scoperte che RAMÒN ama, accarezza e abbellisce con la cipria della sua immaginazione o altera con il carminio della sua ironia, della sua ironia non fraudolenta; per poi, bizzarro e malinconico, lanciarle all'avventura, però con fermo proposito.

nota:

La edición está ilustrada con dibujos de Barretta y Pansini Duprè. Consta de 132 páginas y fue impresa en el taller tipográfico F.LLI CONTE, en el Corso Vittorio Emanuele (Pazzuoli)

LOS DOMICILIOS DE RAMÓN EN MADRID (y II)

JUAN CARLOS ALBERT

Madrid, verano 2007

juan.juancarlos@gmail.com

¿En qué momento aparece el torreón de Velázquez?
El propio Ramón lo liga a la muerte de su padre y la consiguiente venta del hotelito de María de Molina:

Con mi parte adquiero el terreno soñado en el lusitano Estoril y comienza a levantarse El Ventanal, quedándome pronto sin dinero. Entonces tomo mi buhardilla de Velázquez 4, la que se llamará pomposamente en adelante "el torreón" (AUT, 335)

Su padre falleció en febrero y en septiembre documenta la venta de su parte de la herencia a su hermano Javier.

El viejo Vizconde de Matamala es el dueño, antiguo amigo de mi padre y amable lector mío. Por eso me lo concede, pues tenía decido no alquilárselo a ningún artista para que no cocinase en tan exiguo rincón.
(...)

Acordado el contrato monté mis cosas –ya trasladadas de un sitio a otro por tercera vez, y, lo más difícil de todo, claveteé en el cielo mis mil bolas de cristal (AUT, 335)

Si Ramón lleva de un sitio a otro sus cosas, sus bolas, sus espejos, su mundo del Rastro y demás sitios, como él mismo dice, no parece lógico pensar que repartiese ese espacio íntimo –único- entre María de Molina y Velázquez.

Cabe suponer, razonablemente, que Ramón alquilara el torreón en ese mismo año de 1922.



foto del torreón (GGS, 144 dos) *desaparecido ya*

Anteriormente había tenido alquilado el torreón el artista oscense Ramón Acín, amigo de Ramón¹. Sin embargo, no parece que fuera el inquilino inmediatamente anterior, porque según explica

¹ Ver "Ramón en Huesca", de Jesús Lou Royo, en *Boletín-RAMÓN* nº12

Sonya Torres Planells, Ramón Acín ocupó el cuarto mientras vivió en Madrid y hasta su traslado definitivo a Huesca para ocupar una plaza de profesor especial de Dibujo en las Escuelas Normales, lo que se produjo en 1917².

Otros puntos de no concordancia son:

- El nombre del propietario: Marqués de Zafra el de Ramón Acín y Vizconde de Matamalo el de Ramón. El primero sería Diego Rodríguez de Bahamonde y Lanz, senador por Alicante en 1916-1917, y el segundo José de Bahamonde y de Lanz, ministro de Gracia y Justicia en 1919.

- El precio del alquiler: 35 pesetas al mes para Ramón Acín³ y 25 pesetas para Ramón.

En cualquier caso, el torreón se convertirá en el centro de su mundo y su único espacio íntimo, el que le recogerá en sus estancias en Madrid y donde se rodeará de su personalísimo entorno de objetos (no hay que olvidar que se trata ya de la tercera versión, tras los despachos de las calles Puebla y María de Molina)

LA MADUREZ

Su padre ha muerto y la relación con Carmen de Burgos dura ya catorce años. Ramón ha conseguido en este tiempo hacer un hueco para sus greguerías; la tertulia de *Pombo* ha atravesado la guerra mundial y vive siempre que regresa a Madrid su creador; sus grandes libros temáticos han aparecido ya: *El Rastro*, *Senos*, *El circo*, *El Alba*; se ha descargado de la carga de juventud en *Muestrario* y *Libro Nuevo*; ha comenzado con la novela: *La viuda blanca y negra* y las novelas cortas de las colecciones populares, signo de aceptación por el público, y tiene una presencia continua en la prensa madrileña.

2 Sonya Torres Planells: *Ramón Acín (1888-1936) Una estética anarquista y de vanguardia*; Virus editorial, Barcelona 1998 (RAC, 24)

3 (RAC, 32)

El torreón es su primera casa para él solo:

En las casas en que nos sentimos más estables fue en aquellas en que nuestro padre clavó más cuadros,...

Cuando oí a mi padre más seguro de su paternidad y más amparador de la familia fue subido a una silla o a una escalera clavando un clavo más mientras gritaba:

- Ramón, alcánzame ese cuadro.

Recordaré siempre aquella ayuda como la mayor prestación al izamiento de la casa y sus enseñanzas.

La señal de que yo ya era el "capo" independizado y en casa propia me la dio sobre todo el que yo clavase mis clavos donde más me petó, colocando más arriba o más abajo, más a la derecha o más a la izquierda los objetos pendientes o pendientes de las paredes de mi casa (AUT, 500)

Desde el torreón se veía el parque de El Retiro; su ubicación era tal como si Ramón hubiese corregido discreta pero sustancialmente la de la última residencia familiar en María de Molina; el torreón está un poco más alejado del actual paseo de la Castellana -que recorre la vaguada natural norte/sur de Madrid-, pero sin embargo queda mucho más centrado, a dos pasos de El Retiro y de la calle de Alcalá y, siguiendo por ésta, de la Puerta del Sol y de *Pombo*.

El torreón representará para Ramón un espacio de transición: Es la primera casa donde vive solo, pues la alquila tras la muerte del padre y se deshace el domicilio familiar; pero también es la última, porque la dejará cuando a la vuelta de su primer viaje a Argentina regrese con Luisa Sofovich y se instalen los dos definitivamente en el piso de la calle Villanueva. Será, por tanto, una especie de punto alto en su proceso de maduración *en el mundo*.

Gastón Bachelard⁴ nos ha enseñado ya lo que representa la casa:

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término (GBA, 36)

Ya habíamos insinuado en la anterior entrega de este trabajo lo que los sucesivos despachos de Ramón tenían de refugio personal: respecto de su familia, frente al mundo y, también, ante Carmen de Burgos. El torreón será esto mismo pero llevado a su materialización casi prototípica.

Si seguimos a Bachelard, comprenderemos por qué Ramón acarrea los objetos que ya le acompañaban en sus anteriores domicilios familiares:

Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir, por el sueño en una nueva casa. La vieja expresión ‘transportamos allí nuestros dioses lares’ tiene mil variantes. Y la ensoñación se profundiza hasta el punto en que una propiedad inmemorial se abre para el soñador del hogar más allá del más antiguo recuerdo (GBA, 37)

Y más adelante:

En estas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz (GBA, 38)
Sin ella, el hombre sería un ser disperso (GBA, 39)

4 Gaston Bachelard: *La poética del espacio*; México 1965, primer edición en español (GBA, pp)

Gastón Bachelard⁵ nos sugiere que todo acercamiento al estudio íntimo de la persona debe llegar hasta “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima”, e insiste:

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva el tiempo comprimido. El espacio sirve para eso (GBA, 41)

El torreón será para Ramón el yacimiento en el que deberíamos poder entrar para comprenderle, es *el espacio de sus soledades* -para emplear la misma expresión que Bachelard- en el que “encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas” (GBA, 42)

El torreón, ante todo, es una buhardilla.

Se vuelve allí [en la buhardilla] en los sueños nocturnos. Esos reductos tienen el valor de una concha (GBA, 43)

Ramón lleva su pasado a cuevas y elige –mientras está solo⁶- un torreón donde pueda sentirse más separado de la tierra, elevado sobre ella, concentrado. No tiene vecinos, está aislado alrededor y

5 (GBA, 41)

6 Carmen forma parte de su proyecto de vida, pero de forma lateral y cada vez más marginal. Nunca pensaron que su relación llegase a ser convencional, y casi podríamos suponer que Carmen representó para Ramón una suerte de espacio sentimental protector en sus primeros años de vida en el mundo, un espacio donde le alimentaba mientras no pudiera conseguir Ramón el sustento fuera. Y esa situación estaba agotándose.

frente a él sólo el bosque (el parque de El Retiro) como imagen fuerte del campo que no existe en la ciudad. Ramón consigue en el torreón vivir como si no viviese en la ciudad, expuesto a la lluvia y al sol y a los truenos que allí asustan más que en ninguna otra morada.

Ramón se aleja del suelo -un tapizado y tembloroso ascensor le lleva hasta el último piso, de donde parte el pasillo de las buhardillas⁷ (SOF, 156)- y se instala en la noche, en ese momento en que la soledad es más sentida, en que la casa te protege más, en que estás más contigo mismo y así llega al momento del alba: cuando la ciudad tiene “rumores de concha vacía”⁸.

Nos dice Ramón, a propósito del alba⁹:

Los pisos altos son los que comienzan a ver el alba... Se vuelven ojos y se llenan de una luz del otro mundo, mientras los balcones de abajo se vuelven bocas y bostezan como con el bostezo final (ALB, 10)

Detrás de ese cristal, protegido, nos imaginamos a Ramón:

Por el oído sentimos la transición del alba. -¡Ahora!...¡ya! –nos decimos impacientes y trémulos. (Un coche ha pasado y ha sonado la calle a vacío, con esa vaciedad *sui generis* del alba.) (ALB, 10)
El aire mojado del alba (ALB, 11)

Bachelard explora la poesía de la casa en la noche:

7 Luisa Sofovich: *La vida sin Ramón*; ediciones Libertarias, Madrid 1994 (SOF, pp)

8 Yvonne Carouch, citada por Bachelard (GBA, 64)

9 RGS: *El alba y otras cosas*; editorial Saturnino Calleja, Madrid 1918 (ALB, pp)

Veré vuestras casas como luciérnagas en el hueco de las colinas¹⁰

Casi como Valéry Larbaud¹¹:

La habitación de Ramón encendida toda la noche y Ramón trabajando bajo esa luz, es seguramente algo con lo que sueñan los que le conocen cuando se desvelan, o se levantan entre dos y cinco de la madrugada. Y cuando se viaja y se llega al amanecer a una ciudad, nos imaginamos el balcón de Ramón, iluminado en el alba, allí lejos, en Madrid, como luz de navío en las avanzadas de Europa.

Si la casa protege al ser, cuando más protege es en invierno. “La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad.”¹²

El alba de invierno es de un cristal más duro y más traslúcido, un cristal tan duro, que sobre él hace palanca la fuerza de la nueva creación (ALB, 13)

El principio del alba casi todos los días es de día de lluvia... (ALB, 17)

Ramón se pone voluntariamente en el filo de la realidad, en el punto más alto (más imaginario: la torre), en el momento más silencioso (más íntimo: la noche) y en el entorno más sugerente (más evocador y lleno de imágenes: su despacho).

Me rompí el alma en una de mis contemplaciones u ojeos del alba. Todas las almas están pegadas y recompuestas. No hay ninguna entera (ALB, 78)

10 Hélène Morange, citada por Bachelard (GBA, 71)

11 *Automoribundia*; editorial Sudamericana, Buenos Aires 1948 (AUT, 812)

12 (GBA, 77)



entrada al torreón (tomada de libro de Camón Aznar¹³)

Y allí, en la soledad de la noche, va y viene Ramón de la línea de lo imaginario y nos deja lo que para otros sería lo indecible:

“Los gatos son los que pintan de negro las chimeneas”¹⁴

13 José Camón Aznar: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*; Espasa-Calpe SA, Madrid 1972 (JCA, 352 dos)

14 RGS: *Obras selectas*, AHR, Madrid 1973 (OBS, 920)



Velázquez 4-6 (1929)

Y ahora, una intuición de Bachelard, hablando del valor del cajón, del cofre... como elementos que nos permiten interpretar lo vivido:

En el cofrecillo se encuentran las cosas *inolvidables*, inolvidables para nosotros, y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial.

Si se aprovechan las imágenes para hacer psicología, se reconocerá que cada gran recuerdo está engastado en su profecía. El recuerdo puro, imagen que es sólo nuestra, no *queremos* comunicarlo. Sólo confiamos sus detalles pintorescos. Pero su ser nos pertenece y no queremos nunca decirlo todo. Nada que se parezca aquí a una frustración (GBA, 125)

¿No es esto (*un poco*) la greguería? ¿no contiene cada greguería un algo de pintoresco que enmascara la primera imagen, esa que nos pertenece a nosotros sólo y no queremos comunicar salvo de forma periférica y aparentemente tonta, como para quitarnos de encima a los no afines? Y ya puestos a ello, ¿no es el torreón el cofrecillo de donde Ramón saca su obra? La obra entera de Ramón como *cofrecillo*.

De andar por el mundo y después subir a la torre para pensar en lo visto, sale la confrontación ideal (AUT, 489)

Para concluir la caracterización fenomenológica del torreón, diremos que éste es buhardilla, refugio, cofre, concha y rincón... en definitiva, la inmensidad íntima desde la que Ramón se eleva, se protege, se repliega en su irrealidad y se refugia para salir al exterior.

Y para todo eso le sirvió, pues Ramón en los años veinte pasó largas temporadas fuera de Madrid: en Estoril, donde Carmen y él encargaron construir *El Ventanal* (vivirían allí desde finales de 1923 hasta primeros de 1926) y en Nápoles (hasta el verano de ese mismo año) En las idas y venidas, que de todo hubo, el torreón le acogía. Y le acogería como la muñeca de cera que allí vivía con él, sin reproches, en silencio, tranquilamente. Tanto, que Luisa nos cuenta lo que sintió cuando la vio:

Cuando llegué a Madrid, y entré por primera vez en la casa de Ramón saludé a una hermosa mujer que divisé en la penumbra de un rincón, con las piernas elegantemente cruzadas. Ella no me respondió. Era extraordinariamente hermosa y su cutis resaltaba como un esmalte pálido en la sombra. Cohibida, no dije nada, ya que me di cuenta de que Ramón no lo había notado, o si lo había notado, no le daba importancia (SOF, 51)



Ramón y la muñeca de cera (JCA, 352 uno)

Ramón sigue escribiendo –gratis- en *La Tribuna*, pero comienza su colaboración –ya retribuida- con *El Liberal* en 1918¹⁵. La sede de la redacción estaba en La calle del Turco –hoy Marqués de Cubas- y su solar sirvió para ampliar el Banco de España. Diario ligado a la izquierda burguesa y vinculado a Azaña, fue cerrado al término de la guerra civil.¹⁶

15 Carlos García y Martín Greco: *Escritores y naufragos. Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre. Correspondencia 1916-1963*. Iberoamericana Vervuert, Madrid 2007 (EYN, 36)

16 Ver nota en www.madridhistorico.com

Al regreso a Madrid, tras la estancia en Nápoles, Carmen de Burgos se instaló en un piso entresuelo del nº 1 de la calle Nicasio Gallego¹⁷.

¿Hasta qué fecha tuvo Ramón el torreón? ¿Cuándo alquiló el piso interior de la calle Villanueva 38? ¿Fue éste el único piso –aparte del torreón- que tuvo Ramón?

Sabemos que cuando marchó a Argentina en 1931, Ramón mantenía las dos casas¹⁸. También sabemos que cuando Unión Radio instala el micrófono para que Ramón lance su diario “Parte del día” todas las noches, lo hace ya en su domicilio de Villanueva 38, a finales de 1930¹⁹. Y, por último, porque lo menciona Luisa Sofovich, es posible que el piso de Villanueva no fuera el primero que Ramón alquilase en paralelo al torreón:

Bien pronto el estudio se volvió innecesario, porque Ramón, que había llegado a alquilar cuatro pisos distintos en diferentes barrios de Madrid, en cada uno de los cuales tenía mucho papel, mucha tinta, una gran mesa de pino [...] día, a día, encerraba más su vida de escritor y de hombre en el encerrado piso de Villanueva, liberado de esa neurosis que siempre le había querido hacer huir, estar en otra casa, inaugurando un virginal paquete de cuartillas (SOF, 158)

17 Concepción Núñez Rey: *Colombine en la Edad de Plata de la literatura española*; editorial Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2005 (CNR, 557)

18 En carta a Guillermo de Torre escrita antes de partir para Buenos Aires (mayo 1931), Ramón le explica que ha “dejado el dinero necesario para que se sostengan mis dos casas –la de Velázquez 4 y la de Villanueva 38- durante mi ausencia” (EYN, 213)

19 F. Augusto Ventín Pareira: *Radiorramonismo*; Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1987 (RRR, 195). Ramón cita la fecha del 28 de octubre (AUT, 502)



fachada actual de Villanueva 38 (esquina con Núñez de Balboa)

Luisa Sofovich (SOF, 68) menciona que cuando Alexander Calder vino a Madrid en visitó el torreón después de las dos representaciones que dio de su circo de móviles en la Residencia de Estudiantes, actuaciones que se celebraron los días 1 y 2 de febrero de 1933²⁰.

Poco tiempo más debió tenerlo Ramón alquilado, por lo que se tuvo que producir el traslado de Velázquez a Villanueva (están a dos pasos) en los primeros meses de ese año.

20 Ver <http://www.calder.org/SETS/life/life.html>, el sitio oficial en la red de Alexander Calder.

En *Automoribundia* escribe Ramón sobre el torreón:

Todo había adquirido allí una armonía a través de los años, y entre unas cosas y otras se descifraba lo que de brujería hay en la vida. No volverá a concertarse aquel desiderátum de cahivaches.

¿Es que va a ser la vida actual pura pérdida ideal?

No debe ser. Eso quiere decir que está equivocado el cálculo (AUT, 490)

Un poco más adelante, recoge la entrevista que Antonio de Obregón le hiciera con motivo de su abandono del torreón, donde menciona que lo tuvo durante catorce años, por lo que de ser este cálculo exacto, debería haberlo alquilado en 1919 y no en 1922 tras la muerte de su padre, como también afirma²¹.

Ya dijimos que desde 1918 colabora en *El Liberal*, prolongándose dicha relación hasta 1922/23, siendo este año cuando por fin atiende la invitación de Ortega para pasar a escribir en *El Sol* y en *La Voz*²². Ramón –fiel siempre a sus periódicos y sobre todo a sus directores- acompañará a Nicolás María Urgoiti en su paso a *Crisol* y en el nuevo diario *La Luz*, aun a costa de notables pérdidas económicas.

LA VIDA CON LUISA

Se conocen en el verano de 1931, en Buenos Aires, durante el primer viaje de Ramón, en una comida del PEN Club de Buenos Aires a la que asistió Ramón en calidad de huésped²³.

21 Ver en *Automoribundia* páginas 492 y 335.

22 El primer artículo en *El Sol* es de fecha 6 de marzo de 1923 (AUT, 334)

23 Se celebró la comida el sábado 13 de julio en el Plaza Hotel, y allí conoce a Luisa (EYN, 224)



Ramón en su estudio de la calle Villanueva 38 (GGs, 96 uno)

Ramón y Luisa mantendrán el domicilio de Villanueva 38 hasta la marcha definitiva a Buenos Aires tras el inicio de la guerra civil española.

De su nuevo despacho, dice a Antonio de Obregón:

- Sí, esto recuerda al torreón, pero no tiene aquel hálito de excepción, aquella huída al ideal... (AUT, 492)

Como para compensar, Ramón inicia en su nuevo domicilio una nueva forma de sentirse acompañado en la creación: forra literalmente las superficies del despacho de fotografías recortadas, sobre las que dispone los cuadros, las esferas de cristallitos suspendidas del techo y los espejos, además de repartir en estanterías y muebles cuantos objetos del torreón pudo o quiso recuperar.

El piso se encuentra en la misma manzana que el torreón y, como es interior, se divisa el jardín que hay rodeado de casas. Nos dice Luisa:

El balcón del estudio daba a un hermoso, señorial jardín, con estatuas llovidas por los

otoños, y lirios casi negros que renovaban la pasión de aquellos más amorosos. Desde la ventana de mi alcoba de Villanueva, yo no veía el estudio, pero sí el jardín (SOF, 158)

El abandono del torreón –visto ahora- representó un cambio radical en Ramón, el final de toda una época, como nos dice Luisa:

Asistía como en sueño a esa decisión cuyo trascendental, dramático alcance, se me escapaba: al quedarse sin Velázquez, Ramón rompía con una parte de su pasado literario, de escritor libre, que recibía él sólo, sin musa alguna, a esas gentes que venían de todo el mundo a saludar al joven maestro. [...]

Un día Velázquez se volcó como una cornucopia, como un fabuloso cuerno de la abundancia en las cuatro habitaciones de Villanueva (SOF, 158 y 160)

Como el propio Ramón escribió: “¡Torres más altas han caído!. Sí, pero esta torre era la mía...” (AUT, 491)

Si nos atrevemos a aventurar el sentido de la pérdida del torreón, también podremos avanzar el sentido de tener a la vez los dos pisos (no sabemos cuando alquiló Ramón Villanueva, pero tuvo que ser en algún momento entre 1926 y 1930).

¿Quizá el mantener el torreón a salvo de la vida cotidiana, ahora que no tenía ya ni la casa familiar, ni El Ventanal, ni Nápoles, ni siquiera –suponemos- la casa de Carmen?

¿Quizá poner el carro antes que los bueyes y realizar una llamada a nadie que –años más tarde- acabaría contestando Luisa, como si fuese una especie de *Rebeca*?

Si fuese lo primero, significaría que Ramón ha renunciado –no necesitaría- a su espacio propio. Si fuese lo segundo, significaría que intuía desde hace tiempo lo que iba a pasar, porque lo necesitaba, y estaba preparando el momento.

En todo caso, si la guerra supuso el hecho objetivo que marca los dos períodos más significativos de la vida de Ramón, quizá –desde un punto de vista más íntimo- ese momento pudiera adelantarse al del abandono del torreón, porque –como apuntaba Luisa- de esa forma dejaba atrás su pasado literario, su escalar continuo... y se dispondría ya a bajar la cuesta (Carmen habría sido su sherpa)

Ramón y Luisa ya no se separarían más. Durante los años treinta tuvieron oportunidad de viajar por España (gracias a las conferencias pudo Luisa conocer mejor el país), de volver a Buenos Aires en 1933 (invitado por el Gobierno español dentro de su política cultural del libro) y de viajar por Europa (París y Bruselas).

La guerra le sorprende. Si en Pombo figuraba un aviso por el que se prohibía hablar de política y de toros, el clima de Madrid no podía más que superarle.

Fue una sorpresa. Yo confundía unas cosas con otras. En la Revista de Occidente caía en grandes errores políticos. Estaba errorizado y horrorizado (AUT, 609)

Ortega y Juan Ramón Jiménez habían abandonado ya España, y él consigue unos billetes en un transatlántico que parte de Burdeos para Buenos Aires, donde llegará el 24 de septiembre, ya pasado el Congreso del PEN Club al que oficialmente iba a asistir²⁴.

24 Ver *Escritores y naufragos...*, páginas 265 y ss.

RAMÓN Y EMILIO PETTORUTI (1926)

CARLOS GARCÍA

Carlos.Garcia-HH@t-online.de
Hamburg (verano 2007)

El 30 de agosto de 1926 sale en la ciudad de Córdoba, capital de la provincia argentina del mismo nombre, el periódico “de síntesis literaria” *Clarín*, cuya aparición se preveía quincenal. Alcanzó a sacar 13 números entre el 30-VIII-26 y el 30-VI-27. Su director fue, al parecer, el escritor y filósofo argentino Carlos Astrada (1894-1970), a quien sin embargo no se menciona como tal.

En la publicación colaboraban varios escritores argentinos: el mismo Astrada, Brandán Caraffa (no Alfredo, el de las revistas *Inicial* y *Proa*, sino, verosímilmente, su hermano Carlos), Norah Lange, Juan Filloy, los arquitectos Alberto Prebisch y E. E. Vautier (que también publicaban en el más influyente periódico capitalino *Martín Fierro*), Macedonio Fernández y otros.

También colaboraron en *Clarín* los peruanos Alberto Hidalgo y Alberto Guillén (por estas fechas ya enemistados entre sí),¹ los españoles Xavier Abril y Gerardo Diego, y el chileno Gerardo Seguel.

Clarín publicó ilustraciones a cargo de diversas personas, hoy casi desconocidas; algunas de ellas, como el francés Joseph Csaky, el italiano Carlos Carrà y el lituano Jacques Lipchitz, gozaron de internacional renombre en esas épocas.

1 Sobre el primero, véase mi edición de su *España no existe* [1921]. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2007. Del segundo preparo la edición de varias correspondencias (Alfonso Reyes, Guillermo de Torre y otros).

También el pintor y escultor argentino Emilio Pettoruti, que cultivaba un futurismo y cubismo con acentos propios, publicó a menudo en *Clarín*. En sus memorias (*Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Hachette / Solar, 1968, p. 215), Pettoruti menciona de pasada al periódico:

Me hice en Córdoba de excelentes amigos, entre ellos Carlos Astrada y Oliverio de Allende.² Una noche, dando vueltas y más vueltas alrededor de la plaza, como lo hacíamos de costumbre, vimos de pronto saltar la idea de una revista artística y literaria. La planeamos al día siguiente y ellos la sacaron a luz el 30 de agosto. Se llamó *Clarín*.

Precisamente en honor de Pettoruti organizó el periódico una cena, y ya en la primera página del número inicial de *Clarín* (agosto de 1926) se publicó una carta al artista remitida por Ramón, bajo el titular “Ramón, el descubridor del alba, se dirige a Pettoruti”:

[Sello en un recuadro:]

RAMÓN / gómez de la serna / Riviera de Chiaja 185 – 1º/ NAPOLES

Sr. Emilio Pettoruti

Mi admirado compañero en el Arte: muchas gracias por el libro en que se reflejan sus cuadros y mi enhorabuena por su orientación y realización.

Ya sabe que yo estoy con ustedes en grupo compacto.

Queda su devoto admirador y amigo nuevo que es su

RAMÓN Gómez de la Serna

2 Según otros testimonios, el co-director de *Clarín* habría sido el abogado, sociólogo y docente argentino Saúl Taborda.



Extrañamente, Pettoruti no menciona a Ramón en sus memorias, ni éste al argentino en *Automoribundia*. No parecen, pues, haber tenido mucho trato en Argentina – o quizás fuera este conflictivo.

El periódico trata a Ramón de “descubridor del alba” debido a su libro *El alba y otras cosas* (Madrid: Saturnino Calleja, 1923).

Según Pura Fernández en su trabajo “En torno a la bibliografía de Ramón Gómez de la Serna” (OC I), ésta es la primera edición de *El alba*. Las otras, mencionadas en antiguas bibliografías, son espurias.

En pp. 54-55, Pura Fernández reconstruye así la historia del falso libro:

El alba, volumen ficticio del que se proporciona un completo pie de imprenta en las páginas publicitarias de los libros de nuestro autor (Madrid, Saturnino Calleja, 1918), obtuvo carta de existencia en las bibliografías de Gaspar Gómez de la Serna y J. de Entrambasaguas, en las que se reseña el precio —cinco pesetas— y el nombre del prologuista, Rafael Calleja, si bien el último crítico matiza que no ha visto ningún ejemplar. En *El Rastro* [1914], Ramón alude a *El alba*, ‘un libro que hemos ido haciendo durante mucho tiempo’, que ‘vendrá después de todos y que ha sufrido ya bastante mengua con las pérdida de las cuartillas que hicimos en París’ (271). El extravío del original se remonta a 1909, según recuerda en *Automoribundia*, pero en los anuncios insertos en *Muestrario* (1918), *El Paseo del Prado* [1920] o en *Variaciones* (1922) se ratifica la existencia del original impreso,

noticia desmentida en el prólogo de *El alba y otras cosas* (1923, 7). A pesar de publicar este tomo en 1923, el escritor no abandona la idea de un volumen sobre el alba y continúa prometiéndolo y certificando su publicación en los anuncios de *Senos* (1923), *Gollerías* (1926), *La hiperestésica* (1931) o en *Los muertos y las muertas...* (1935). En las *Obras selectas* y en las *Obras completas* incluye, como último tributo a un sueño, el fragmento ‘El alba’ perteneciente a *El alba y otras cosas*.

En el *Suplemento Literario* de *La Verdad* aparecido en Murcia el 2-XII-23, Juan Guerrero Ruiz había comentado así el libro (“Pequeñas notas literarias”):

Ramón Gómez de la Serna ha sorprendido el secreto del alba, y ya está en su poder
la terrible verdad
mucho más clara que otras veces
En su último libro han quedado perennes los fugitivos matices de la aurora
bobalicona y sonriente
con su cara de embarazada
color de agua y aguardiente³

Terrible perseguidor de sensaciones, Ramón, fecundo y generoso, nos da además “otras cosas” en este tomo reciente que no nos atrevemos a llamar el último, no vayamos a engañar al lector.

En cuanto al libro al cual alude Ramón en su misiva al pintor, debe tratarse de *Emilio Pettoruti. 13 obras*, monografía firmada por el escritor argentino Ricardo Güiraldes (Buenos Aires: G. Ricordi e C., octubre de 1924).

3 Los versos proceden de “La canción del alba”, de Manuel Machado.

MATHILDE POMÈS SOBRE RAMÓN (1931)

CARLOS GARCÍA

Carlos.Garcia-HH@t-online.de
Hamburg, verano 2007

Reproduzco a continuación un testimonio desconocido de la traductora francesa Mathilde Pomès acerca de la recepción de Ramón en Francia.¹ Procede de una carta de la hispanista a Guillermo de Torre, conservada en Madrid:

[Carta de MP a GT, 3 páginas manuscritas.
BNE: Mss 22828/91:]

[GT anotó:] Recibida / el 15-II-1923 /
Contestada

[Logo:] MP
s/c, 20, rue de Grenelle, 7^e

París, 9 de febrero [de 1923]

Querido amigo:

Mucho le agradezco su buen recuerdo y con mucho gusto le hago enviar ese número de *La Vie des Peuples* que le interesa.²

No se fije en la parte negativa de mi estudio sobre Ramón, pues la tuve que hacer para que los lectores perdonaran la parte afirmativa. Hoy, ya no haría tal concesión, ni la

1 Sobre la hispanista Pomès, traductora además de Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Unamuno, García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas y muchos otros autores españoles, véase Manuel Sito Alba: "Mathilde Pomès y la generación del 27": *Ínsula* 368-369, Madrid, julio de 1977.

2 *Mathilde Pomès*: "Ramón Gómez de la Serna": *La Vie de Peuples* 26, París, 1922.

necesitaría el amigo Ramón, que ha ganado muchas adhesiones desde entonces.

La traducción de *Échantillons* es muy bien recibida /2/ y no sorprende a casi nadie, tal vez haya causado mayor extrañeza en España que aquí.³

De usted nada sé desde aquellos días benditos que pasé en Madrid y ahora me temo que el viaje que pensaba hacer en España para Pascuas no vaya a sepultarse definitivamente en las [¿minas?] de la [?]. Una vez más, nos han reventado los políticos y los militares, y si no lo cree, pues no tiene más que mirar una sección de los periódicos que de seguro nunca mira, y es la sección cambios.

Y usted, ¿cuándo viene por aquí? Ya sabe donde tiene su casa y una amiga que le recuerda con toda simpatía y celebraría /3/ poderle servir en toda ocasión.

Mathilde Pomès

BIBLIOGRAFÍA

[Recojo aquí, para quien desee profundizar el tema, algunos pocos trabajos que se ocupan de la relación entre París y Ramón.]

Delay, Flor: "Ramón à Paris. Recherches actuelles en Littérature Comparée": *París et le phénomène des capitales littéraires*, vol.II, Actes du 1^o Congrès International du CRLC, mayo 1984, pp. 811-818.

3 *Échantillons*. Trad. de Mathilde Pomès et Valery Larbaud. París: Grasset, 1923. Véase Béatrice Mousli Bennett: "Mathilde Pomès-Valery Larbaud: correspondance": *Cahiers des Amis de Valery Larbaud*, I, n^o 30, 1993, 1-69; II, n^o 31, 1994, 1-71.



homenaje a Mathilde Pomés en Madrid (1931)
tomada de la biografía de Luis Cernuda que aparece en la web
del Instituto Cervantes

- Elwes, Olga (2001): "París cruel. La experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire": *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses 16, Madrid, 2001, 35-46.
- Elwes, Olga (2003): "La revitalización de la figura de Ramón en la Francia moderna": *Boletín RAMÓN* 6, Madrid, primavera de 2003, 30-40.
- Elwes, Olga (2004): "La imagen de París en Ramón Gozález de la Serna: la problemática del tiempo": Magdalena León Gómez, coordinadora: *La literatura en la literatura. Actas del XIV simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 419-428.
- Gómez de la Serna, Ramón: *París*. Edición y prólogo de Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- Le Vagueresse, Emmanuel: "El París de Ramón en París en Ramón": *BoletínRAMÓN* 5, Madrid, otoño de 2002, 3-9.

LIBROS DE RAMÓN EN LA BIBLIOTECA DE ORTEGA CARLOS GARCÍA

Carlos.Garcia-HH@t-online.de
Hamburg, verano 2007

Aprovechando mi paso por Madrid para participar en las *Jornadas Ramonianas*, visité en mayo del 2007 algunos archivos —entre ellos, la Biblioteca de la Fundación José Ortega y Gasset (FOG). En el marco de la edición que preparo, junto con Martín Greco, del epistolario entre Ramón y Ortega, consideré interesante y necesario hacer una recopilación de los ejemplares de libros de Ramón conservados en la Biblioteca de Ortega.

La tarea no fue sencilla, porque la biblioteca se encuentra en medio de un proceso de reorganización: algunas informaciones están digitalizadas, otras sólo se conservan en antiguos ficheros —y varias sólo en la memoria de las gentiles bibliotecarias: Asen Uña y Enriqueta del Olmo. A pesar de su cordial ayuda y de algún favorable azar, no estoy seguro, pues, de haber encontrado todos los testimonios conservados (a menudo sin signatura, y a menudo con una signatura que ya no es actual, por lo cual no será consignada aquí).

En la lista siguiente recojo por orden cronológico todos los títulos encontrado (aun aquellos que carecen de dedicatoria).

Los libros dedicados por Ramón a Ortega deparan algunas sorpresas, ya desde el primero, *Morbideces*: en él asombra la tempranísima dedicatoria, de 1908. Nada permitía, hasta ahora, suponer que Ortega y Ramón ya habían trabado conocimiento por esas fechas. (Es el año, recuérdese, en que Ramón concluye sus estudios de Derecho. Ortega, que



Ramiro de Maeztu).

¿Dónde y cuándo se conocieron Ortega y Ramón? Lo ignoro aún.

Por lo demás, no se hallan todos los libros de Ramón en esa Biblioteca; se echa de menos, por ejemplo, el segundo tomo de *Pombo* (*La Sagrada Cripta de Pombo*, 1924).

De dos títulos hay dos ejemplares, ambos dedicados: *El incongruente* (1922) y *Greguerías escogidas* (1924). La dedicatoria de N° 25 sugiere que no se trató de un error, sino que Ramón lo hizo a consciencia.

Finalmente, anonada un poco la falta de inventiva desplegada por Ramón, que se limita, en la mayor parte de los casos, a barajar las combinaciones posibles de los términos “afecto” y “admiración” con “muy”, “mucho”, “mucho”, “mayor” y “suma”. Sin embargo, cuando ocasionalmente se aparta de ello, brinda interesantes indicios.

había pasado a Alemania en 1907, visita en 1908 España para asistir al Congreso Científico de Zaragoza, donde lee su trabajo “Descartes y el método trascendental”.

Se lo nombra profesor de Psicología Lógica y Ética el 24 de junio.

Participa en algunas de sus primeras polémicas públicas, por ej., con

- 1 *Morbideces*. Madrid: [Imprenta El trabajo], 1908 (colofón: 4-IV-1908):
 Al fortísimo pensador
 J. Ortega y Gasset con las
 simpatías de *Ramón Gómez de la Serna*
 Octubre – 908
- 2 *Ruskin: El apasionado*. Valencia: Sempere, s.f. [1913], 109 p., 1h.:
 A Ortega y Gasset
 con un afecto y
 una admiración
 extraordinarios
Ramón Gómez de la Serna
- 3 *El circo*. Madrid: Imprenta Latina, [1917], 128 p.:
 A Don José Ortega
 Gasset con el
 afecto y la admiración de
R.G.S.
- 4 *Senos*. Portada de Bartolozzi. Madrid: Imprenta latina, 1917, 112 p. Dedicatoria impresa: “A mis amigos de Pombo”. Dedicatoria manuscrita:
 A José Ortega
 Gasset con el
 mucho afecto
 y la mucha admiración de
R.G.S.
- 5 *Greguerías*. Valencia: Prometeo, 1917:
Dedicatoria particular
 A José Ortega y Gasset
 con admiración y afecto
Ramón Gómez de la Serna
 s/c Puebla, 11
- 6 *Pombo*. Madrid: [Imprenta: Mesón de Paños, 8], 1918:
 A Ortega
 Gasset
 afecto
 y admiración
R.G.S.
- 7 Wilde, Oscar (1854-1900). *El retrato de Dorian Gray*. Traducción de Julio Gómez de la Serna, exhumación del autor por Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Biblioteca Nueva, 1918, 330 p. Sin dedicatoria.
- 8 *Greguerías selectas*. Prólogo de Rafael Calleja. Madrid: Calleja, 1919. Sin dedicatoria.
- 9 *Libro nuevo*. Madrid: [Imprenta: Mesón de Paños, 8], 1920:
 A Ortega y Gasset
 con mi mayor y más limpia admiración
RAMÓN
- 10 *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas*. [Madrid]: [Talleres gráficos de La Tribuna], s.f. [¿1920?]. [El volumen no pudo ser encontrado a pesar de intensas búsquedas del personal de FOG y mías, aunque figura en un catálogo.]
- 11 Baudelaire, Charles: *Prosa escogida*. Selección y traducción de Julio Gómez de la Serna. Epílogo de Ramón Gómez de la Serna (“El desgarrado Baudelaire”). Madrid: Biblioteca Nueva, s.f. [¿1920?], 316 p. Sin dedicatoria.

- 12 Lautreamont, Isidore Lucien Ducasse, comte de: *Los cantos de Maldoror*. Traducción de Julio Gómez de la Serna; prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Biblioteca Nueva, s.f. [¿1920?]. 236 p. Sin dedicatoria.
- 13 *El Gran Hotel* (Novela grande). Madrid: Editorial América, [1922]:
 A José Ortega y Gasset
 con mi fe humana
 mi afecto mejor
 RAMÓN G. de la S.
 [El libro cierra con un texto trilingüe; el alemán es erróneo. Dice: "Nicht hinauslaufen"; lo correcto sería "Nicht hinauslehnen".]
- 14 *El incongruente* (Novela grande). Madrid: Calpe, 1922 (Los humoristas).
 Dedicataria ejemplar A:
 Para mi muy admirado y muy querido
 Don José Ortega y Gasset
 con la gratitud y el fervor de su creyente
 RAMÓN Gómez de la Serna
- 15 *El incongruente* (Novela grande). Madrid: Calpe, 1922 (Los humoristas).
 Dedicataria ejemplar B:
 A mi muy admirado y querido Don José Ortega y Gasset, con gratitud y el más elevado afecto
 RAMÓN
- 16 *Variaciones, 1ª serie*. Madrid: Atenea, 1922:
 Para mi muy admirado y muy querido D. José Ortega y Gasset en prueba de gratitud y de mi más alta fe
 RAMÓN Gómez de la Serna
- 16 *El novelista*. Valencia: Editorial Sempere, s.f. [© 1923]. Cubierta de BON. Libro no abierto del todo:
 Para Don José Ortega y Gasset
 con mucha admiración, afecto y gratitud
 RAMÓN
- 17 *El chalet de las rosas*. Valencia: Sempere, 1923:
 Para mi muy querido y admirado
 Don José Ortega y Gasset
 con la mayor fe y lealtad de
 RAMÓN
- 18 *Cinelandia*. (Novela grande). Valencia: Sempere, 1923:
 Para mi muy admirado y querido Don José Ortega y Gasset con fe y gratitud inmarcesibles
 RAMÓN
- 19 *El alba y otras cosas*. Edición especial, numerada (Ejemplar N° 2). Madrid: Calleja, 1923:
 Para mi siempre querido y admirado D. José Ortega y Gasset con toda fe
 RAMÓN Gómez de la Serna
- 20 *Senos*. Segovia: Tip. El Adelantado, 1923, 247 p.:
 Para el perínclito
 Don José Ortega y Gasset
 con mucha admiración, gratitud y afecto

RAMÓN

[Trae en la página del título una “Advertencia” impresa: “Yo soy partidario del / la en vez del le.”]

21 *Ramonismo*. Madrid: Calpe, 1923:

A Don José Ortega y
Gasset con mi más antigua
admiración, mi mucho afecto
y mi grande y reciente gratitud

RAMÓN

Mayo – 1923

22 *La veuve blanche et noire*. Trad.: Jean Cassou. Préface de Valery Larbaud. Aux Editions du Sagittaire, Chez Simon Kra, París, 1924 (colofón: 25-IV-24).

Para mi gran
amigo D. José Ortega
y Gasset homenaje
de admiración, afecto y gratitud

RAMÓN

Mayo - 1924

23 *Greguerías escogidas*. Dibujos de Beberide. París: Agencia Mundial de Librería, s.f. [¿1924?]. Dos ejemplares. Dedicatoria ejemplar A:

Para mi muy admirado
y muy querido D. José Ortega y Gasset
con toda gratitud y toda fe

RAMÓN Gómez de la Serna

24 *Greguerías escogidas*. Dibujos de Beberide. París: Agencia Mundial de Librería, s.f. [¿1924?]. Dos ejemplares. Dedicatoria ejemplar B:

Para D. José Ortega
y Gasset otro ejemplar
con repetida admiración
afecto y fe

RAMÓN

25 *Le Docteur invraisemblable*. Trad.: Marcelle Auclair. Introduction de Jean Cassou. París: Simon Kra, 1925 (colofón: 30-VI-25):

Para mi muy querido
y admirado D. José Ortega y
Gasset, Patrón –sagrado Patrón– de la
España
intelectual con mucha
gratitud y fe
RAMÓN

26 Apollinaire, Guillaume: *II y a*. Préface de Ramón Gómez de la Serna. París: Albert Messein, 1925, 245 p. (La phalange). [El libro no fue abierto del todo]:

Para mi muy
admirado y
querido Don José
Ortega y Gasset
con todos mis
verdaderos fervores
RAMÓN

27 *El circo*. Ilustraciones de Apa y del propio autor. Valencia: Sempere, [1926], 324 p., il. (Los guasones):

A mi querido
amigo Don José
Ortega y Gasset
con la mucha
admiración
de RAMÓN

28 *Gollerías*. Cubierta: BON. Valencia: Sempere, 1926 (Col. Los guasones):

Para Don José
Ortega y Gasset
con una
admiración y
un afecto, únicos
RAMÓN

- 29 *El torero Caracho*. Novela. París / Madrid / Lisboa: Agencia Mundial de librería, 1926:
Para D. José Ortega
y Gasset con suma
admiración y sumo
afecto
RAMÓN
- 30 *Le cirque*. Prologue des Fratellini; traduction et avertissement de Adolphe Falgairolle. París: Simon Kra, 1927, 213 p. (Les documentaires). [Colofón: 21-1-27.]:
Para mi muy
querido y admirado
Don José Ortega y Gasset
su creyente fervoroso
RAMÓN
- 31 *La mujer de ámbar*. Novela grande. Madrid: Biblioteca Nueva, [1927]:
Para mi muy
querido y muy
admirado D. José
Ortega y Gasset con
fe y fervor
RAMÓN
- 32 *Las 636 mejores greguerías*. París / Madrid / Lisboa: Agencia Mundial de Librería, 1927. Sin dedicatoria.
- 33 *Goya*. Madrid: La nave, 1928, 301 p., 64 lám.:
A Don José
Ortega y Gasset
con mucha gratitud, admiración
y afectos
RAMÓN
- 34 *El dueño del átomo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1928; falsa portada, a mano, por RGS: "El dueño / del / átomo / por RAMÓN Gómez de la Serna":
Para mi muy querido
y mi muy admirado D. José
Ortega y Gasset con la fe
incondicional de
RAMÓN
- 35 *El caballero del hongo gris* (Folletín modeno). París / Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1928 (impreso en Santander):
Para mi muy
querido y muy
admirado Don
José Ortega y Gasset
su muy creyente
RAMÓN
- 36 *Efigies*. Madrid: Ediciones Oriente, 1929. 278 p.:
Para mi muy
querido y muy
admirado
Don José Ortega
y Gasset, su
fervoroso creyente
RAMÓN
- 37 *Novísimas greguerías 1929*. Madrid: [Ernesto Giménez Cuestas, 16 y 18], 1929:
Para mi muy
querido y muy
admirado
Don José Ortega y
Gasset su fervo-
roso creyente
RAMÓN

38 *La Nardo* (Novela grande). Madrid: Ediciones Ulises, 1930 (colofón: 27-V-30). Contiene: “Una hora con RGS, poeta y novelista español”, por Federico Lefevre (Entrevista publicada en *Les Nouvelles Littéraires* [sic], trad. de Julio Gómez de la Serna, pp. I-XX):

Para
mi muy
querido y admirado
D. José Ortega
con fervorosa
fe
RAMÓN

39 *Azorín*. Madrid: La nave, 1930, 324 p. [Colofón: 31-X-30]. (Los grandes escritores):

Para mi muy
querido y admirado
Don José con
mucho afecto
y fervor
RAMÓN
Noviembre 1930

40 *Policéfalo y señora*. Novela. Madrid / Barcelona: Espasa-Calpe, 1932:

Para mi querido
y admirado
D. José Ortega
y Gasset con
mi mayor fe
RAMÓN

[El libro está sin abrir. Se anuncia en él la novela *Tremedal americano y pasión de otras estrellas*].

41 *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Madrid: Ediciones del Árbol, 1935:

Para mi muy querido
y muy admirado D. José

Ortega y Gasset con toda
la fe y el afecto de
RAMÓN
8 Mayo 1935

42 *El Greco: el visionario de la pintura*. Madrid: Nuestra raza, [s.a.: ¿1935?], 176 p. (Los hombres de nuestra raza):

Para mi
muy querido y
muy admirado
Don José Ortega con
la fe creciente
de
RAMÓN
Septiembre 1935

43 *Flor de greguerías*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935, 240 p. Sin dedicatoria.

44 *El Greco. El visionario de la pintura*. Santiago de Chile: Ercilla, 1941, 149 p., 9 h., láms.:

Para mi muy querido
y admirado Ortega
con mi mucha fe
de siempre, esta
vida –ni pobre ni
rica– de un sufriente
artista español
RAMÓN
Marzo 1941

45 *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*. A cura di Carlo Mollino. [Torino]: Chiantore, [1945], 60 p., 56 láms. Sin dedicatoria.

46 *Quevedo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953 (Buenos Aires: Fabril Financiera) 227 p. (Colección austral, 1171):

Para mi siempre
inconmensurable
Ortega con
abrazos de
RAMÓN
1954

También se conservan en FOG los siguientes ejemplares de libros de Ramón, pero con dedicatorias de otras personas:

47 *Échantillons*. Trad. de Mathilde Pomès et Valery Larbaud. París: Grasset, 1923:
a Don José Ortega y Gasset,
sus admiradores
Valery Larbaud
Mathilde Pomès

48 Maruja Mallo: *59 grabados en negro y 9 láminas en color, 1928-1942*. Estudio preliminar por Ramón Gómez de la Serna [pp. 7-15]. Textos en inglés de Lawrence Smith. Buenos Aires: Losada, 1942. XLVII, 57 p., il. Carece de dedicatoria de Ramón, pero tiene una de la artista:
A D. José Ortega y Gasset
Maruja Mallo

49 *El secreto del acueducto*. Barcelona / Buenos Aires: EDHASA, 1963. Prólogo: Guillermo de Torre (p. 7-11). Dedicatoria de Luisa Sofovich a Rosa Spottorno de Ortega:
Para Rosita, y todos los
Ortega y Gasset, en
Recuerdo cariñoso de *Luisita*
Octubre 30 – 63
Buenos Aires

El siguiente libro contiene una dedicatoria, pero no pudo ser hallado en FOG a pesar de intensa búsqueda. No es, por lo demás, de nuestro Ramón, sino de Ramón de la Serna (véase al respecto mi “El

otro Ramón. Cuatro cartas de Ramón de la Serna a Guillermo de Torre [1934-1943]”: *Ínsula* 702, Madrid, junio de 2005, 7-10):

50 Serna, Ramón de la: *Antonio Ruiz: la vida extraordinaria del campeón de Europa*, contada por Ramón de la Serna. Madrid: Sociedad General Española de Librería, cop. 1927. 115 p. (Los heroes populares).

No puedo cerrar este trabajo sin hacer una comprobación entre espantada y melancólica: ni uno solo de todos estos libros tiene la menor seña de haber sido leído, si se descuenta que alguno de ellos fue cortado con desgano y nunca por completo.

¿Qué significa esto para la relación entre Ortega y Ramón? Una respuesta breve, provisoria y axiomática, que será desarrollada en el volumen que recogerá la correspondencia y los testimonios de la relación entre ambos: Ramón, padre intelectual de toda la pléyade de jóvenes vanguardistas, fue ante Ortega un “hijo”, pleno de “devoción” por y de “fe” en el maestro. Ortega tuvo a Ramón, quizás, en mucho, pero, al parecer, no así su literatura.

PRIMAVERA DE RAMÓN EN MADRID

26 de abril – 26 de mayo de 2007
CENTRO DE ARTE MODERNO /
BOLETÍN RAMÓN

El día 26 de abril se inauguró la exposición *Un espacio de Ramón*, que quería evocar el ambiente de su despacho, con las paredes y techos forrados de recortes de fotos, un biombo, esferas de espejuelos... y la maniquí mirando.

Fotos depositadas en el Archivo general de la Administración del Estado servían para guiarnos por la vida de Ramón y, en las vitrinas, ejemplares de sus libros y manuscritos de artículos y cartas nos acercaban –un poco más aún- a su recuerdo.

Quien quiso se hizo una foto con la maniquí, casi como en las verbenas ponemos la cabeza y nos aprovechamos del tenderete.

Durante el mes de mayo pudimos asistir a un recital de Ángel Marco con textos de Ramón; a una performance poética a cargo de Mario Merlino y Noni Benegas: *La escritura diminutiva*, en tono a los membretes de Oliverio Girondo y las greguerías de Ramón; a la proyección de los cortos: *El Orador* (Feliciano Víttores, 1928), *Esencia de verbenas* (Ernesto Giménez Caballero, 1930) y *La grúa y la jirafa* (animación: Vladimir Bellini, 2005)

También pudimos escuchar -los más curiosos- a Ramón en una grabación casera realizada a principios de los 40 en Buenos Aires (cedida por Radio Nacional de España) y a Jorge Moreno leyendo las greguerías de Roberto Lumbreras que pudimos escuchar mientras el público se sentaba y esperaba –en Avilés y otros sitios- el arranque de su obra *Hasta que la boda nos separe*.

Por fin, los últimos días de mayo, del 22 al 25 se celebraron las *Jornadas ramonianas*, con las aportaciones de Ioana Zlotescu, Rafael Flórez, Eloy Navarro Domínguez, Marco Antonio Iglesias, Federico Utrera, Carlos García, Pilar García Sedas, Laurie-Anne Laget, David Vela, Rafael Cabañas, Luis López Molina, Gustavo Salazar, Martín Greco, Juan Manuel Pereira, Carolyn Richmond, Nigel Dennis, Olga Elwes, Jacqueline Heuer y Luis Bueno Ochoa. Asistió a las charlas Gladys Dalmau de Ghioldi.

Ramón Gómez de la Serna



(Greguerías)
intratextuales

estudio, selección y edición
Luis López Molina

Albert editor

portada

Coincidiendo con las jornadas, se presentó el libro *(Greguerías) intratextuales*, que recoge el conjunto de greguerías entrevistas en (casi toda) la obra de Ramón, según estudio, selección e introducción del profesor Luis López Molina.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LA GENERACIÓN DEL 27

RAFAEL CLIMENT ESPINO

rafaelcliment@hotmail.com

1 INTRODUCCIÓN

La figura de Ramón Gómez de la Serna y su obra han sido objeto de estudio por parte de distintos estudiosos de la literatura española del siglo XX, pues Ramón es, sin duda, una de nuestras figuras literarias más interesantes e iconoclastas. En este trabajo nos proponemos ver, en primer lugar, cómo su obra refleja de manera radical la concepción orteguiana del arte, si bien cabe decir que Ramón fue un adelantado de muchas de las teorías de Ortega y, en segundo lugar, cuál fue la influencia de Gómez de la Serna en la Generación del 27. Por otra parte nos proponemos también analizar la influencia real que Ramón Gómez de la Serna tuvo en los escritores del 27 y en su obra poética. Para ello nos vamos a centrar en el estudio de la greguería y de la metáfora, así como en la relación y afinidades que hubo entre Ramón y José Ortega y Gasset en cuanto a ideas estéticas.

2 ORTEGA Y RAMÓN: JUEGO Y HUMOR, METÁFORA Y GREGUERÍA

Como señala Prieto Delgado “Ramón [es] uno de nuestros escritores más comprometidos en apartar a nuestra literatura de los cauces formalmente tradicionales” (Prieto, 1977, p.10), idea con la cual Ortega y Gasset estuvo siempre de acuerdo, pues siempre rechazó el arte realista predominante a finales del s. XIX. Él mismo señala que “el arte es artificio, es farsa, taumatúrgico poder de irrealizar la

existencia”. Niega Ortega que el arte deba copiar la naturaleza, objetivo que básicamente se habían propuesto tanto el Romanticismo como el Realismo, corrientes a las que Ortega criticó con frecuencia. En este punto entronca directamente el pensamiento de Ortega, quizá el más importante teórico y defensor de la estética de la Generación del 27, con la obra de Ramón Gómez de la Serna, y más concretamente con sus greguerías.

Fue Gómez de la Serna la figura literaria de principios del siglo XX que abrió la puerta a las corrientes literarias que llegaban de Europa, abriendo así un camino a la experimentación artística y a la vanguardia que podríamos decir que concluye en España a principios de los años 30 con la entrada de “lo humano” en la obra poética de los escritores del 27. Sobre estas diferentes vías de experimentación apunta Ortega que

Los jóvenes más alerta de dos generaciones sucesivas se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba. Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. (Ortega, 2004, pp.19-20)

Sin duda Ortega eligió la segunda opción. La reacción antirrealista de la Generación del 27 llevó a sus escritores a utilizar procedimientos formales para alejarse de toda la literatura realista de sus predecesores. En su *Deshumanización del arte* señala Ortega que

Si se analiza el nuevo estilo (...). Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En

fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna. (Ortega, 2004, pp.20-21)

Vemos en el cuarto punto arriba citado la idea del arte como juego, idea ésta que también parece compartir Ramón Gómez de la Serna, el propio Ramón había señalado que “la nueva literatura es evasión, alegría pura entre las palabras y los conceptos más diversos: estar aquí y allá al mismo tiempo, desvariar con gracia” (Gómez de la Serna, 1977, p.49).

Cernuda apunta que “la greguería llega a la poesía por un camino indirecto: por el juego del ingenio”. Fernando Lázaro Carreter señala a este respecto que “es en su actividad de inventor de objetos escasamente productivos para la vida y el desarrollo de su especie, cuando el hombre realiza su plenitud humana” (Lázaro Carreter, 1990, p. 95).

La obra de Ramón Gómez de la Serna también está, como gran parte de la producción poética del 27, exenta de realismo, “en realidad, su falta de toma de conciencia con los problemas en los que España se debatía por entonces fue lo que le encaminó a ese exilio voluntario, personal, sin ningún tipo de implicaciones políticas” (Prieto, 1977, p.15).

Relacionado con este punto de lo lúdico y el juego, otro de los estudiosos de la obra ramoniana ha señalado que

El humor de Ramón no es, pues, una simple técnica literaria o retórica, sino su visión de la vida y del mundo. Es el verdadero *homo ludens* y a través de este juego constante él logra percibir el verdadero significado de las clases y logra también percatarse de lo serio que es el juego de la vida. (Cardona, 1979, p.29)

Sabemos que uno de estos procedimientos formales de los que se van a valer los autores del 27 es, como veremos, el uso de la metáfora. Para Lázaro Carreter, Ortega fue quien asentó la idea de que “la actividad artística empieza justo donde acaba la mera percepción de lo real”, y lo cita de la siguiente manera:

Si el arte consistiera en copiar cosas, dice Ortega, tendría que copiar la totalidad de las cosas; “y puesto que esa totalidad no existe sino como idea en nuestra conciencia, el verdadero realista copia una idea, desde este punto de vista no habría inconveniente en llamar al realismo más exactamente idealismo (I, p. 485)”. (Lázaro Carreter, 1990, p.97)¹

Es evidente que tanto la greguería para Ramón como la metáfora para Ortega y los componentes de la Generación del 27 se convirtieron en recursos para evadir la realidad, para no explicitarla.

Ortega y Ramón tuvieron una relación de amistad en la época, pues ambos fueron coetáneos y probablemente pudieron compartir sus ideas estéticas, además Ramón “tuvo el apoyo y el aliento de José Ortega y Gasset y de la Revista de Occidente” (Obregón, 1980, p.40). Según Antonio Obregón, Gómez de la Serna afirmaba que “Don José Ortega y Gasset ha subido varias veces a mi torreón. Allí confesaba él que fue donde vio claro el secreto del arte moderno (...) Mi alegría mayor fue verle comprender la hilaridad de todo aquello” (Obregón, 1980, p.40). Ortega había llegado incluso a escribir sobre la poesía que “nunca es naturalidad sino

1 Cito a Ortega desde el libro de Fernando Lázaro Carreter *De poética y poéticas*, que a su vez lo cita haciendo referencia a sus Obras Completas, a las cuales no hemos podido acceder. Los números romanos hacen referencia la volumen y el número a la página.

voluntad de amaneramiento". Es decir, Ortega cree que el arte es pura sofisticación, puro "amaneramiento" y sólo a través de la elaboración artística se puede transformar la naturaleza en arte:

Para Ortega lo natural nunca puede ser artístico si no pasa antes por el taller del poeta, que le infunde otra naturaleza (III, p. 399) mediante la sustancia llamada estilo (III, p. 412) de donde resulta una criatura nunca antes existente en el mundo. (Lázaro, 1990, p. 110)

Ortega afirmó que "el poeta empieza donde el hombre acaba" (III, p. 371), él creía que "la obra literaria no transparenta al hombre de carne y hueso que la ha firmado, sino al artista y artífice en quien ha delegado para escribirla" (Lázaro, 1990, p. 110).

Relacionado con esta idea es muy interesante la opinión que tiene Pedro Salinas sobre la obra de Ramón Gómez de la Serna cuando afirma que "la actitud del creador de greguerías es una actitud puramente poética, intuitiva, ya que tiende a captar lo indefinible, a retener lo fugitivo, a acertar lo que acaso nadie haya visto" (Prieto, 1977, p. 27). Parece quedar claro, pues, que tanto metáfora como greguería nos muestran otra realidad o, cuando menos, la transforman, ya que "la realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión, ¡cuánta astucia supone la fuga genial!" (Ortega, 2004, p.28).

Esta es la intención de los poetas del 27 y de Ramón, evadirse, mostrar una realidad que estaba escondida a la que sólo se puede acceder mediante recursos artísticos, principalmente mediante el uso de la metáfora. El propio Ramón señala en el prólogo de 1960 a sus *Greguerías* que

Entre los tropos la metáfora es lo esencial, trasladando el sentido recto de las voces a

otro figurado, en virtud de una comparación tácita (...) La metáfora es después de todo la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. (Gómez de la Serna, 1960, p.43)

Observamos en esta cita la importancia que Ramón daba a la metáfora –y, por tanto a la forma– como elemento fundamental a la hora de crear artísticamente, de desrealizar, de deshumanizar, de expresar relaciones en un principio lógicas entre dos objetos. Ya había dicho Ortega que "deshumanizar equivale a desrealizar".

Como señala Lázaro Carreter "La metáfora comienza a irradiar belleza donde su función verídica concluye. Pero, viceversa, no hay metáfora poética sin un descubrimiento de identidades efectivas" (1990, p.123)

Hay en la cita anterior un argumento importante por el cual Ramón llegó a concluir que greguería era igual a humor más metáfora (Greguería = humorismo + metáfora). El propio Ramón teoriza en el prólogo a sus *Greguerías* sobre lo que es y lo que no es greguería, e incluso podemos afirmar que se dedica más a analizar lo que no es greguería que a decir lo que es. Algunos escritores y estudiosos han intentado analizar qué es greguería sin llegar a un acuerdo unánime por el momento, pues con frecuencia la definición que dio Ramón ha sido insuficiente para abarcar la amplia producción de greguerías que escribió a lo largo de su vida. Así, Francisco Umbral escribe al respecto que

Ramón desde que empieza a escribir, o casi, ve el mundo como metáfora y, por lo tanto, como representación en que unas cosas siempre representan a otras. La metáfora,

que esencialmente es un microcosmos abierto (abierto a múltiples lecturas, abierto a otras metáforas), Ramón la cierra a veces con la doble rosca de otra imagen, y a eso lo llama greguería. (Umbral, 1980, p.36)

Nos habla además Umbral para definir greguería de “metáfora ramoniana (greguería abierta): ‘al atardecer se ve que la cuartilla tiene luz propia’. No hay más que decir, el blancor de la cuartilla puede, a esa hora, con la luz declinante, o la acoge y monopoliza. La cuartilla como lámpara del que escribe ya sin luz”.

Otro atento estudioso de la obra de Ramón escribe sobre la greguería que

Ramón recurre siempre a la acumulación barroca de imágenes (...) Nunca son acumulaciones, nunca mecánicas o arbitrarias. Muchos han querido verlos como libros abiertos, fragmentos de una posible secuencia infinita de imágenes. Nada más equivocado. (Rivas, 1980, p.55)

Antonio Obregón en su artículo *Ramón en el recuerdo* nos da su propia visión de lo que es greguería diciéndonos que para él es una

Frase de tiro rápido, definitiva, sintética, posee auténtica poesía. Representa también el culto por la imagen, distinta de la metáfora, representación viva y eficaz de algo por medio del lenguaje. (Obregón, 1980, p.42)

Por último señalar el parecer de Santiago Prieto Delgado en su prólogo sobre lo que es greguería, pues me parece que aporta algunos datos que no han aportado otros autores a la hora de dilucidar cuál es el significado más acertado. Apunta este crítico que

Ramón lleva a la práctica literaria el primer rasgo de la dialéctica: “ ‘Todo se halla en relación’ -ley de la acción recíproca y de la conexión universal- es uno de sus grandes hallazgos literarios: relacionar, como por ejemplo las cortezas de las rajadas de melón en un plato, con los barcos” (...) El segundo rasgo de la realidad ‘todo se transforma’ y la ley del mundo universal y del desarrollo incesante, lo vemos no sólo en su preocupación por encontrar soluciones al anquilosamiento literario de épocas anteriores, sino en el descubrimiento de un nuevo género”. (1977, p.23)

La mayoría de los críticos comparan de una u otra manera la greguería con la metáfora. Quizá Ramón consiguió su propósito de que nunca se le encuadrara en ningún grupo, es tan difícil encasillar al propio Ramón como a su obra. Él mismo dio distintas definiciones de lo que era greguería; una de estas de definiciones ya la hemos visto, otra fue que la greguería “es lo que gritan los seres confundidamente, lo que gritan las cosas”.

A este respecto el propio Pedro Salinas nos dice sobre la obra de Ramón que

Para Ramón el trabajo literario es una especie de anticreación; todo debe desajustarse, deshacerse, desmontarse: “qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho” (Salinas, 1980, p.34)

Como el propio Gómez de la Serna había afirmado “yo me he permitido el desorden”, quizá esta afirmación fuera adecuada para la época en la que vivió el escritor madrileño, pero no es del todo cierta ya que podríamos decir que hay una “lógica ramo-

niana” en lo que él escribió de ilógico, un orden ramoniano en su aparente desorden. Hay en cada una de sus greguerías un punto de inflexión, una pista, un indicio que nos hace poner en relación dos cosas aparentemente inconexas desde una perspectiva no del todo lógica ni racional.

Ramón alaba lo ilógico, lo irracional, lo incongruente, lo disparatado, lo incoherente e incluso podríamos decir que lo absurdo. Pero dentro de toda esta irracionalidad hay una especie de coherencia ilógica en sus greguerías por paradójico que pueda parecer pues, precisamente para él, lo absurdo, lo irracional y lo paradójico forman parte de la obra de arte; no podemos olvidar que tanto Ramón como Ortega fueron defensores a ultranza de las nuevas tendencias antirrealistas que llegaban de Europa.

Quizá sea interesante señalar en este punto lo que apunta Ortega acerca de lo que para él significa metáfora cuando señala que

Conviene advertir que el término metáfora significa a la par de un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado (...) En toda metáfora hay una semejanza real entre sus elementos. (Ortega, 2004, p.165)

Por ello la greguería se sale de lo que tradicionalmente se entiende por metáfora, porque la semejanza que Ramón establece no es real sino irreal, o si no cómo justificaríamos, por ejemplo, la greguería: “El cisne mete la cabeza en el agua para ver si hay un ladrón debajo de la cama”, no hay relación lógica ninguna en esta greguería pero sí hay un gesto que se puede repetir en dos situaciones completamente alejadas desde el punto de vista lógico.

“Tenía razón Melchor Fernández Almagro al incluir a Ramón en su ‘generación unipersonal’ ya que Ramón ha sido el encargado de llenar en solitario ese capítulo de la historia de nuestra literatura” (Prieto, 1977, p.22).

Ramón era un coleccionista de objetos, su torreón estaba completamente plagado de objetos insertables, este punto es también curioso si lo relacionamos con la Fenomenología, que trataba de atender a los objetos como se mostraban; los fenomenólogos creían que la verdad estaba en la esencia de las cosas, y esta esencia era básicamente su forma y las posibilidades que daba esa forma, pues los poetas pensaban que la esencia de las cosas era su forma, “La ideología de la forma obedece a un ámbito de pensamiento reformista, liberal y burgués” tanto Ortega como Ramón eran reformistas y burgueses.

Probablemente ninguna otra figura literaria del siglo XX español fue tan capaz de revolucionar la literatura que le precedía y de llevar las vanguardias hasta sus últimas consecuencias como lo hizo Ramón.

Macedonio Fernández afirma que Ramón

Es para mí la figura más fuerte en el arte literario contemporáneo. Su tentativa, la suma de sus realizaciones, exceden a toda obra de nuestros tiempos. También supera la proporción de piezas de perfección en el conjunto de su trabajo a la de toda obra individual del presente. (Fernández, 1980, p. 21)

El propio Ortega afirma en su *Deshumanización del arte* que

El estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco impopular (...) Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres (...) El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. (Ortega, 2004, pp. 13-14)

Podríamos aplicar esta cita de Ortega al caso de Ramón Gómez de la Serna y su relación con la Generación del 27, pues Ramón fue, sin duda, un gran innovador de nuestra literatura a principios del siglo XX y fue, además, poco popular; los poetas del 27 serían esa “minoría especialmente dotada” de la que nos habla Ortega que supo asumir las ideas del arte nuevo que había introducido Ramón en España. Vemos, pues, aquí una primera influencia de Ramón Gómez de la Serna en los poetas del 27, queremos decir con esto que todo lo que de metafórico tuvo la Generación del 27 también lo había tenido ya Ramón Gómez de la Serna, es más, él había sabido ir más allá de la metáfora, forzándola, retorciéndola, inventándola desde diversas perspectivas para desrealizar creando así la greguería, pues “este anhelo por superar lo cotidiano (...) es lo distintivamente humano” (Lázaro, 1990, p.97).

Todas estas ideas produjeron una revolución artística en las primeras décadas del siglo XX. Aunque no se suele citar a Ramón Gómez de la Serna como influencia directa en el 27, nosotros creemos que fue una figura clave para comprender la literatura que desarrollaron los poetas de esta generación, principalmente en su primera etapa. Es innegable la influencia de Góngora en la etapa más metafórica de esta generación, pero Ramón, sin llegar al barroquismo metafórico del 27 había sabido

llevar la metáfora a su propio terreno, personalizándola y adaptándola a sus propios intereses artísticos.

3

RAMÓN Y EL 27: INFLUENCIAS

Para empezar con este apartado me gustaría recordar unas palabras de César González-Ruano en un artículo sobre Ramón Gómez de la Serna

De todos los escritores contemporáneos, Ramón, que no deja un solo discípulo, es el que más nos ha influido a todos con la verdadera influencia que nada tiene que ver con la imitación. Su influencia yo la llamaría afluencia. Ramón nos enseñó, a la luz de una cerilla, todo lo que llevábamos en los bolsillos sin saber por qué nos abultaba la americana. (1980, p.48)

En este sentido vale la pena citar a Chesterton cuando dice que “El telescopio empequeñece el universo, es el microscopio el que lo agranda”. Algo parecido fue el legado que dejó Ramón a los escritores posteriores, aprender a mirar desde otra perspectiva con los mismos instrumentos, ver donde parece que no hay más, buscar y decir donde aparentemente todo está dicho.

La Generación del 27 tuvo unos rasgos muy definidos con los que tanto José Ortega y Gasset como Gómez de la Serna estuvieron de acuerdo. No todos los intelectuales de la época aceptaron los nuevos rumbos que la poesía estaba tomando, entre los poetas que no aprueban la nueva poesía destaca Antonio Machado que criticó repetidamente en sus escritos la poesía de los poetas de la nueva generación. Algunos de los rasgos a los que Machado se oponía, característicos de la poesía del 27, eran entre otros:

- a) Hermetismo poético
- b) Autosuficiencia del arte: poesía pura
- c) Antirrealismo y antirromanticismo
- d) Sobrerrealismo o surrealismo
- e) Intrascendencia: la poesía como actividad inmanente
- f) Predominio de la metáfora
- g) Escritura onírica
- h) Intemporalidad

A las ideas antes señaladas del 27, Machado opone las siguientes:

- a) Rechazo frontal al “arte nuevo”
- b) Temporalidad de la poesía
- c) Rechazo del neogongorismo y el barroquismo en poesía
- d) Poesía como algo indesligable de la experiencia humana
- e) Rechazo de la metáfora, preferencia por la comparación
- f) Aspira a un arte de comunión humana
- g) Crítica al 27 por su falta de individualidad
- h) La lírica tiene que expresar lo subjetivo personal: lo poético es la emoción
- i) Revitalización de la poesía tradicional

Sin desviarnos del tema que nos ocupa nos parece pertinente a este respecto recordar lo que Ángel González ha señalado en su artículo *Las otras soledades de Antonio Machado*

Machado apunta simultáneamente a varias direcciones: contra el ultraísmo-creacionismo (...) contra el surrealismo (...) contra la poesía pura (...) contra el barroquismo (...) y siempre contra ciertos aspectos del simbolismo, origen de las especies que proliferan en su entorno. (González, p.272)

Es importante señalar que Machado y Ortega se enzarzaron en una discusión dialéctica sobre la

poesía y su función; diferían el uno del otro en cuestiones básicas, como ya he señalado anteriormente.

De esta diferente concepción de la poesía surgieron toda una serie de réplicas y contrarréplicas. Para Ángel González, Ortega aborda el tema estético oponiéndolo a las ideas estéticas que ya había lanzado don Antonio. Sugiere, por tanto, González que todo el discurso estético de Ortega surge como oposición al de Machado, por lo que en esencia las ideas poéticas machadianas estarían en el origen y serían el germen de las ideas estéticas orteguianas.

Las ideas de Ortega en *La deshumanización del arte* parecen ser una serie de respuestas a las ideas estéticas de Antonio Machado.

Una vez señalado ese aspecto, es importante destacar también que se debe a Rubén Darío la introducción de la metáfora impresionista, venida de Francia, en nuestra literatura. Este tipo de metáfora será utilizada tanto por Ramón como por los poetas del 27, es un rasgo que todos compartieron pero que quizás llegó al 27 a través de Ramón.

En la metáfora impresionista (A: a', a", a'''...) un fenómeno nos es definido con tres rasgos sensoriales fuertemente plásticos, elegidos por el poeta entre los que más inmediatamente hieren su sensibilidad. Esta metáfora impresionista alcanza además una cuestión gramatical: la aposición.

Podemos hablar así también de metáforas aposicionales:

Guadalquivir, alta torre
Y viento en los naranjales

Por el olivar venían,
Bronce y sueño, los gitanos

(F. García Lorca)

Es importante señalar que a partir de 1930 la metáfora irá perdiendo fuerza en los textos del 27. En la influencia de Ramón Gómez de la Serna en la Generación del 27, es importante señalar una cita fundamental de un estudioso de la obra de Ramón y de la influencia que éste ha tenido en las generaciones poéticas posteriores es la siguiente

Sin la obra de Ramón (...) sería imposible comprender a Lorca (...). A Lorca no se le puede comprender sin Góngora por un lado, incluso sin don Antonio Machado por otro, y sin Ramón Gómez de la Serna por un tercero. (...) Ramón, por medio de sus greguerías, nos trae de Francia, y a la Generación del 27 muy particularmente, algo fundamental: el Impresionismo. Impresionismo asimilado, compuesto en pequeños lienzos en prosa que no son otra cosa que sus greguerías.

Una de las evidencias más claras de esta influencia de Ramón en Lorca y, por extensión, en toda la Generación del 27 reside en la frecuente utilización de la metáfora y de la imagen, con gran predominio de la primera, lo que supone algo esencial para la creación de tantos y tantos versos por los poetas del 27, que muchas veces gustan de ese juego de palabras, de ese juego del ingenio.

Cernuda nos dice con evidente razón que nuestro ingenio sólo se mueve entre las cuatro esquinas de la realidad, preocupado únicamente por el efecto brillante de las conexiones que establece entre los elementos más dispares de ella. La greguería, por tanto, supone un elemento clave para la generación de Lorca, Guillén, Alberti... a excepción de Cernuda, quizá por ser un escritor con una poética basada más en la imagen —en la imaginación— que en la metáfora. (Prieto Delgado, 1977, p.29)

Parece que Ramón influyó en el 27 siendo el primer ejemplo de un autor consecuente con una poética de vanguardia, algo que se puede comprobar no sólo en sus greguerías sino también en sus textos dramáticos, como por ejemplo *Los medios seres*, o en su obra narrativa, como puede ser *Cinelandia*.

Gómez de la Serna comenzó una revolución en nuestra literatura que los poetas del 27 siguieron en su gran mayoría; es él el punto de ruptura entre la estética realista decimonónica y los movimientos de vanguardia del siglo XX en España.

En cuanto a la influencia directa de la obra de Ramón en los poetas del 27 está claro que fueron las greguerías ramonianas lo que más caló en el grupo, pues habían supuesto también un salto importante respecto de la obra poética de escritores de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX y suponía una nueva propuesta poética a la lírica que se había hecho hasta entonces. Los poetas del 27 continúan esta trayectoria de ruptura que Ramón había comenzado, si bien es cierto que a partir de principios de los años 30 todos ellos se replantean su quehacer poético y hay un viraje hacia formas más humanas, menos formales.

Es curioso comprobar cómo Ramón, a pesar de que el grupo poético del 27 había vuelto a humanizar la poesía, siguió con su producción de greguerías y fue fiel hasta su muerte a la ruptura con la literatura realista que él mismo había iniciado en la primera década del s. XX. Podríamos incluso ver en Ramón un “modelo” o precedente “a la afición al juego irresponsable que caracterizó los actos y los versos de algunos poetas jóvenes entre 1920 y 1930, actitud que representó tan bien Rafael Alberti. La relación entre Gómez de la Serna y aquella generación poética parece así evidente, tanto por la predilección común de la metáfora como por la otra de la evasión y el juego” (Cernuda, 1980, p.84)

Cernuda demuestra que los poetas del 27 hicieron greguerías en más de una ocasión; es cierto que si rastreamos la obra de estos poetas aparecen numerosos versos que podríamos calificar de greguerías y ver, por tanto, la huella y la influencia de Ramón. Presentamos aquí algunas de ellas:

Radiador, ruiseñor del invierno

Jorge Guillén

*Su sexo tiembla enredado
Como pájaro en las zarzas*

Federico García Lorca

*La guitarra es un pozo
Con viento en vez de agua*

Gerardo Diego

*El eco del pito del barco
Debiera tener humo*

Altolaguirre

Rosa... la prometida del viento

Pedro Salinas

*Cuando la luz ignoraba todavía
Si el mar nacería niño o niña*

Rafael Alberti

Hay además algunas palabras del propio Luis Cernuda que ratifican y no dejan lugar a dudas sobre la influencia de Ramón en su generación poética, pues “que Gómez de la Serna escriba sólo prosa y los otros solamente verso, no es obstáculo al parentesco”. Nada mejor que las palabras del propio poeta para demostrar que la influencia de Ramón en el 27 fue sólida:

...en Gómez de la Serna encuentra nuestra lírica un antecedente histórico más importante para ciertas formas de “lo nuevo”,

captadas por la visión y la expresión. Y como sabemos, lo nuevo a diferencia de lo moderno (...) obsesionó a los escritores y poetas que surgen en nuestra literatura hacia 1920 (...) Y es que entre la literatura modernista y la que hacia 1920 se llamaría literatura nueva, no hay entre nosotros obra más llena de originalidad, originalidad de pensamiento y expresión. (Cernuda, 1980, p.79)

Vemos cómo Cernuda reconoce que Ramón influyó en ciertos aspectos a los poetas del 27, pero aclara esta influencia aún más cuando apunta que

...el ingenio, pues, es la facultad de la Greguería (...) y como la greguería se integra en una imagen o una metáfora, y éstas (...) no sólo fueron una parte importante, sino un todo, principalmente la metáfora, en los versos escritos por muchos poetas españoles hacia 1925. (Cernuda, 1980, p.81)

4

CONCLUSIÓN

En estas páginas hemos tratado de ver, en primer lugar, cuáles fueron las ideas estéticas de Ramón Gómez de la Serna, así como la relación que tuvo con José Ortega y Gasset y cómo ambos coincidieron y compartieron las ideas sobre el rumbo que debía tomar la literatura de la época. Se ha señalado también que Ramón fue pionero en la ruptura con la literatura modernista y un adelantado *sui generis* de la “nueva literatura” que luego practicarían los poetas del 27, haciendo especial hincapié en la relación que hay entre greguería y metáfora.

En un segundo apartado hemos analizado cuál ha sido la influencia de Ramón en la Generación del 27 y hemos concluido que es una influencia clave en la

obra de los más importantes poetas del grupo del 27; esta influencia se refleja tanto en los escritos y ensayos teóricos de los escritores del 27 como en su obra poética. Creemos que la influencia de Ramón en el 27 ha sido injustamente omitida en los manuales de literatura española y esperamos que este trabajo de investigación sea una aportación para demostrar su importancia y sirva para poner a Ramón Gómez de la Serna en el lugar que merece dentro de nuestra literatura, no sólo como escritor vanguardista, sino como escritor que rompe con la literatura anterior e influencia a generaciones posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Cernuda, L. *Gómez de la Serna y la Generación poética de 1925*. En *Ramón en cuatro entregas*. Siete aproximaciones desde su tiempo. Vol. I. Pp. 79-86. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. 1980.

Fernández, M. *Ramón Gómez de la Serna*. En *Ramón en cuatro entregas*. Siete aproximaciones desde su tiempo. Vol. I. Pp. 21-22. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. 1980.

Gómez de la Serna, R. *Greguerías. Selección 1910-1960*. Prólogo de Santiago Prieto Delgado. Seleccionales Austral. Espasa Calpe. Madrid. 1977.

Gómez de la Serna, R. *Prólogo a las Greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Selección 1910-1960*. Seleccionales Austral. Espasa Calpe. Madrid. 1977.

Gómez de la Serna, R. *Greguerías*. Edición de Rodolfo Cardona. Cátedra. Madrid. 1979.

González, A. *Las otras soledades de Antonio Machado*. Discurso de ingreso en la RAE. Pp.253-295. ?

González-Ruano, C. *Ramón Gómez de la Serna*. En *Ramón en cuatro entregas*. Siete aproximaciones desde su tiempo. Vol. IV p.48. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. 1980.

Lázaro Carreter, F. *De poética y Poéticas*. Cátedra. Madrid.1990.

Obregón, A. *Ramón en el recuerdo*. En *Ramón en cuatro entregas*. Siete aproximaciones desde su tiempo. Vol. I. p. 40. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. 1980.

Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Revista de Occidente en Alianza Editorial. 15ª edición. 2004. Madrid.

Rivas, F. *Cruz y cara de Ramón. Taquígrafo del alma*. En *Ramón en cuatro entregas*. Siete aproximaciones desde su tiempo. Vol. I. p.55. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. 1980.

Salinas, P. *Escorzo de Ramón*. En *Ramón en cuatro entregas*. Vol. III. Pp. 33-37. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. 1980.

Umbral, F. *El mundo como metáfora y representación*. En *Ramón en cuatro entregas*. Siete aproximaciones desde su tiempo. Vol. I. p.36. Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. 1980.

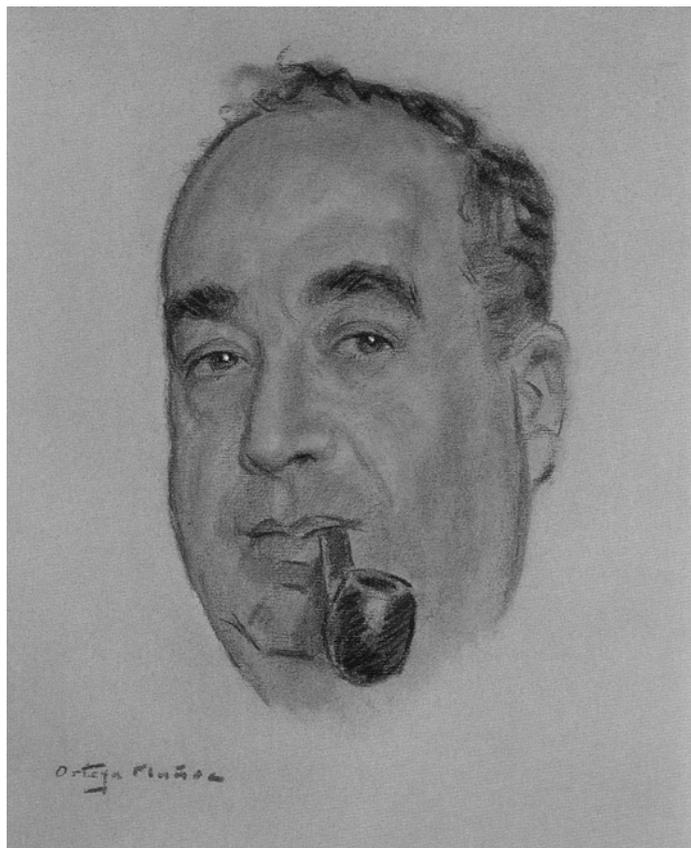
**RAMÓN Y VIGHI,
UNA AMISTAD MÁS ALLÁ DE POMBO**
JUAN ENRIQUE GARCÍA SÁNCHEZ

Universidad de Alcalá de Henares
juengasa@yahoo.com

Existen muchos personajes ilustres a los que no les hace falta el nombre para ser reconocidos, y que se bastan con su sólo apellido para ser recordados en el panorama de la historia de las letras. Así, a Cervantes, no importaría llamarle Luis o Felipe en lugar de Miguel, porque lo importante no viene en el nombre sino en el apellido. Algo similar le sucedió al poeta e ingeniero Francisco Vighi (1890-1962): Mientras que “Franciscos” hubo y habrá muchos, Vighi sólo hubo uno durante todos los años en los que construyó la vanguardia junto a otros tantos ilustres que perdieron el nombre o el apellido, como en el caso de Ramón, y que también desaparecieron de las historias de la literatura¹.

La relación greguerística entre Ramón y Vighi comienza durante los primeros años escolares de ambos, cuando coinciden en el palentino colegio de internos de San Isidoro. El primero obligado por los trabajos judiciales del padre, mientras que el segundo había sido criado en tierra materna después de la prematura muerte de su padre italiano. En este primer encuentro los dos se hacen amigos inseparables hasta que se vuelvan a encontrar en las noches madrileñas de juerga y bohemia. De este periodo infantil Ramón plasmará dos recuerdos diferentes. Dependerá con qué ojos se lean *La sagrada cripta de Pombo*, al calor de las

1 Para solventar estos olvidos literarios se encuentra en la actualidad una Tesis Doctoral en la Universidad de Alcalá de Henares cuyo título refleja el rescate de la obra de este original autor: *Versos Viejos, teoría poética, edición crítica y notas para el estudio de Francisco Vighi*, por Juan Enrique García Sánchez.



Vighi, por Godofredo Ortega (1944)

luchas de vanguardia y de los egos personales, o si se revisa el sentido homenaje desde la distancia bonaerense de *Retratos contemporáneos*. De esos años escolares Ramón escribió: “Porque del recuerdo de aquel tiempo surge un Vighi jovial, mentiroso, que nos debió decir grandes embustes con su rostro optimista de frente pulida y atirantada hasta el delirio por el optimismo²”. Aquella alegría vighesca caló en el escritor madrileño, si bien en esta primera reseña late un desaire entre ambos amigos mediados los años veinte, por lo que la tinta

2 Gómez de la Serna, Ramón, *La Sagrada Cripta del Pombo*, Madrid, Visor, 1999, p. 585.

roja de Ramón emplea su inquina más irónica para desprestigiar el supuesto vanguardismo y humorismo de Vighi: “La alegría de Vighi es la euforia suelta. Desde luego también es la alegría infiel, la alegría que se va con los otros, la alegría para toda clase de bodas y bautizos³”.

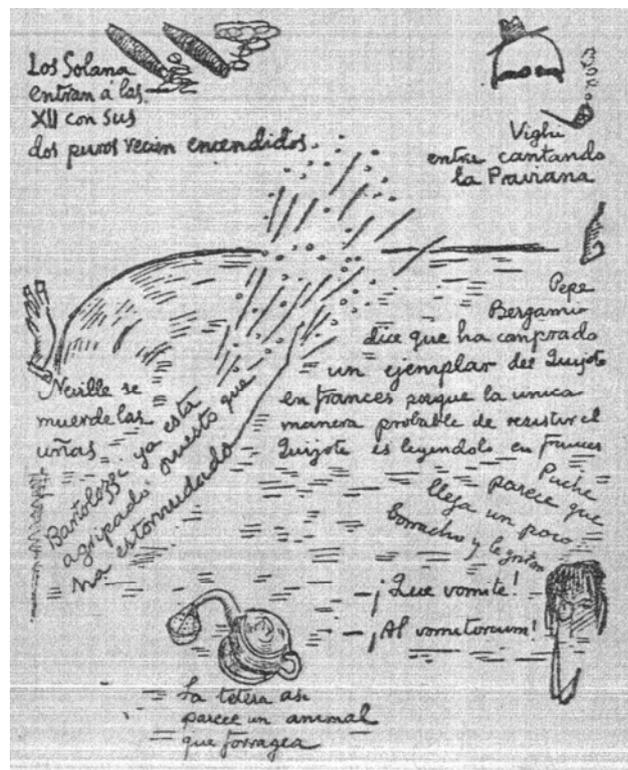
Estos enfados entre amigos, sin embargo, acaban siempre curando y cuando Ramón escribe *Retratos contemporáneos* vuelve a remitir nostálgicamente a aquellos primeros años palentinos en los que su nuevo amigo ya apuntaba las maneras que después le harían un imprescindible de su tertulia: “Aquel aire espléndido de Vighi no podía acabar en cuento y chirigota, ni en novia y novillos y por lo tanto tenía que ser poeta⁴”.

Algunos años más tarde el joven Francisco Vighi Fernández se presenta finalmente en Madrid con la sana intención de comenzar sus estudios de ingeniero. Tardará más de quince años en terminarlos, pero no por falta de valía, sino por su amplia y dispersa juventud entre cafés y reuniones, teatro y poesía. Precisamente es en la tertulia de Valle-Inclán, quien hizo de Vighi su “sobrino” adoptivo, donde Ramón vuelve a encontrar a su amigo para llevárselo y para nombrarlo oficialmente el “noveno poeta español” así como su mano derecha en la botillería de Pombo:

Quando años más tarde me lo encontré en Madrid recitando en la noche sus versos llenos de imágenes nuevas, me di cuenta de qué calidad era aquel albayalde luminoso que blanqueaba su rostro y si de nuevo volviese hacia atrás en la vida, reconocería en seguida a todos los muchachos que habían

de ser poetas corriendo el tiempo. Francisco Vighi, después de muchos años de pertenecer a la tertulia de Valle-Inclán en el castizo Café de Levante, pasó a ser mi brazo derecho en la tertulia de Pombo. Al verle entrar por el arco de la Sagrada Cripta siempre le gritaba yo:

- Pase el noveno poeta español⁵.



Caricatura de Vighi, por Ramón en Pombo

De esta época es la magnífica caricatura que Ramón hace de su amigo de cejas pobladas y eterna pipa dispuesta a la greguería al calor de cualquier noche pombiana. De estos años procede el famoso poema vighesco titulado “Tertulia de Pombo” en el que tan vivamente describe a la famosa cripta:

3 *Ibidem*, p. 586.

4 Gómez de la Serna, Ramón, *Retratos Contemporáneos*, Buenos Aires, Ed. Sudamérica, 1941, pp. 111-112.

5 *Retratos contemporáneos*, p. 112.

Este café tiene algo de talanquera
y de vagón de tercera.
No hay mucho tabaco y se hace mucho humo ⁶

Desde estos versos de 1919 Vighi ya muestra su fina ironía y humorismo intrascendente tan del gusto ramoniano. Ese “humo” de destrucción vanguardista que se paseaba por la tertulia en forma de ultraístas o creacionistas, es analizado por el poeta como un juego de egos literarios que contradicen los propios parámetros iconoclastas que muchos de ellos defienden.

Entre tanta destrucción vanguardista el expresionismo vighesco pone “en serio” tanto ruido intelectual en el ambiente:

Discusión sin fin
sobre si es ultraísta Valle-Inclán,
que si patatín,
que si patatán.
En el mostrador suena un timbre: trin...
trin... trin... triiiin.
Unos pocos pagan y todos se van.
Silencio, sombra, cucarachas bajo el diván ⁷.

De la famosa tertulia nos habrá de llegar el famoso cuadro de Pombo en el que “Solana consagra”. Obra ésta tremendamente seria y alejada por completo del fragor pombiano lleno de algarabía y ruido. Resulta extraño, además, no encontrar a la mano derecha de Ramón en dicha obra, si bien se debe apuntar que la pieza se realizó durante el verano, hecho éste que sitúa a muchos de los contertulios fuera de Madrid debido a las vacaciones, y que Gómez de la Serna planeaba otro cuadro con la gente más asidua a la botillería.

⁶ Vighi, Francisco, *Versos Viejos*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 33.

⁷ *Ibidem*, p. 34.

Mientras tanto, Vighi sigue sin atender demasiado a la Escuela de Ingenieros Madrid. De vez en cuando se acerca para ponerle letra al himno de la misma. El poeta Vighi, por su parte, sigue publicando en *España*, rodeado de Azaña, de Ortega y Gasset, pero sin dejar de colaborar con otras mucho más iconoclastas como *Reflector*, donde aparece uno de sus caligramas más famosos “Celestiales Fuegos Artificiales”.

Comienza a crecer su fama entre los contertulios de los cafés madrileños, al tiempo que el propio autor se hace llamar “poeta murciélago”. A él y a otros tantos se le intentan clasificar en esa empecinada época en la que se abandona la diversión para encontrar el “orden” que escribiese Guillermo de Torre. Vighi se lamenta de estas nomeclaturas que auguraban una trascendencia literaria que nunca buscó. Ramón bien sabe de la valía de su amigo, pero también de su facilidad para la dispersión. Es por ello que lo selecciona, junto a Jardiel Poncela y López Rubio entre otros, para su programa semanal en Unión Radio en el que reproducirían radiofónicamente una velada de Pombo. De todos es conocida la bronca monumental de Solana que acabó con la emisión, pero Vighi ya había dejado muestras de su valor artístico en sus “Imágenes de la radio” llenas de greguerías:

Micrófono

Misterioso y pequeño;
nido de kilowatios
en acecho.
Multicopias imágenes
y conceptos
de los que se retratan
lentos de miedo
ante ti, ¡Oh artillugio
demoníaco y angélico!⁸

⁸ *Ibidem*, p. 28.

Tanto Ramón como Vighi son conscientes de los maremotos vanguardistas y de la transcendencia artística que los defensores de la poesía pura quieren imprimir a la literatura. Lo mismo sucede a principio de los años treinta con la politización de muchos escritores. Empiezan a no encontrarse demasiados espacios para la diversión y llega la guerra civil. Vighi escapa milagrosamente de un “paseílo” revanchista en Palencia por su conocida amistad con Manuel Azaña y su pasado ateneísta. Con mucha suerte pasó algo más de un año en la cárcel de Valladolid con la incertidumbre de una muerte cercana. Después le llegó un destierro oficial en forma de depuración política que lo llevó a la lejana Málaga durante casi diez años. Las distancias y el horror de la guerra separan a los amigos hasta que se produce la vuelta a España de Ramón en 1947. Vighi será uno de los que vaya a recibir a Ramón hasta el mismo puerto que lo traía de la Argentina, y le rinde un sincero homenaje con su poema “Bienvenida fluvial”:

Vienes a vernos en el entreacto
de la tragedia –el buen humor intacto–
sobre el mar de Colón, hoy mar del pacto.

(...)

Hoy por capricho de la astronomía
se hallan en conjunción
el existencialismo y la sequía.

¡ Ya todo es greguería !

-Toma nota, Ramón⁹.

La España de la posguerra borró muchas de los personajes y tertulias. Para evitar ese olvido, Ramón escribe en 1941 su retrato sobre Vighi, mucho más benigno que el aparecido en *La sagrada cripta* de los años veinte. Después de resaltar la importancia poética de su amigo, le recrimina la falta de constancia con su obra literaria. Es por ello que

9 *Ibidem*, p. 107.

Ramón tomase la iniciativa y se presenta como el primer antólogo vighesco:

Lo que no se logra de él es que reúna en un tomo sus mejores versos y ya iba yo a dedicarme a eso cuando estalló la guerra civil¹⁰.

El único libro publicado por Francisco Vighi tendrá que esperar hasta 1959, cuando aparezca en Revista de Occidente una selección de toda su obra bajo un título tan desapegado como sincero: *Versos Viejos*. En él se pueden apreciar todos los “palos” vighescos como si de una antología poética se tratase. Ese “poeta murciélagos” escribe greguerías ingeniosas bajo la aprobación ramoniana y juega con la diversión ultraísta. Sin embargo el poeta no renuncia a sus fuentes líricas procedentes de las canciones populares de su tierra castellana. Es precisamente ese eclecticismo vighesco lo que dificultó en sobremanera su incorporación a los grupos artísticos de los que, al igual que Ramón, tanto huía. Desde la distancia, Vighi recibe una carta de Buenos Aires acusando no sólo recibo de *Versos Viejos*, sino el agradecimiento también ramoniano por la obra tan esperada:

Mi muy querido y admirado Vighi: he leído varias veces tu hermoso libro, compendio de una vida noble y poética. No la última vez que estuve, sino en la víspera de la Revolución, me propuse buscar entre tus papeles tus mejores versos. Por eso ha sido una de las mayores satisfacciones de mi vida, ver en tan buena edición, tus más precursoras y definitivas poesías¹¹.

10 *Retratos Contemporáneos*, p. 118.

11 Carta que se encuentra en los Archivos Familiares de la familia Vighi-Arroyo. Una reproducción de la misma se encuentra en el tomo de homenaje que la Fundación Díaz-Caneja rindió

Vighi, por lo tanto, pertenece a esa “generación unipersonal” en la que prevalecía románticamente el individuo por encima de las doctrinas grupales. Ambas poéticas intentaron luchar contra la trascendencia y la politización de la literatura, y pagaron por ello ciertos olvidos que la guerra civil y la distancia se encargaron de prolongar.

El poeta, siempre modesto con su talento, resulta un ejemplo extremadamente consecuente con su poética de lo intrascendente y de la diversión. Con la síntesis de su pensamiento en el poema “Norma” concluye su libro y estas páginas:

Ni negocio
ni sacerdocio.
¡Ocio!
Odio al beocio
y un gesto feo
filisteo.
Quiero seguir feliz, hoy como ayer,
con mi pipa, mi perro y mi mujer ¹².

al poeta en 2003 bajo el título *Francisco Vighi: humor y vanguardia: poesía*.

¹² *Versos Viejos*, p. 135.

TALLER DE GREGUERÍAS ILUSTRADAS

ISABEL F. ECHEVERRÍA

Zaragoza, verano 2007

El “Taller de greguerías ilustradas” con el que desde hace algún tiempo acerco la figura de Ramón a chicos y grandes, surgió al unir mis facetas de pintora, ilustradora y grabadora, con mi admiración por las greguerías.

Mi conocimiento de Ramón Gómez de la Serna se remonta a mi infancia, donde era para mí un personaje cotidiano ya que en la biblioteca de mi padre –gran admirador suyo- su extensísima obra ocupaba un lugar privilegiado.

Me planteé el taller porque las greguerías me hacen sonreír, reflexionar y me dan una visión del mundo sorprendente. Pensé que otras personas podrían disfrutar con ellas como yo lo hacía. Además como pintora me había interesado por los dibujos que Ramón hacía de sus propias greguerías y otros textos, y yo misma había ilustrado algunas que me sugerían una clara y contundente imagen gráfica. Juntando ambos aspectos –greguería e ilustración- prepararé un taller donde la palabra y la imagen, se pasean continuamente de la mano.

Los participantes realizan escritura creativa inventando greguerías y además convierten, cual magos, las palabras en imágenes.

La personalidad de Ramón fascina siempre a los que realizan el taller –la anécdota de Ramón dando una conferencia montado en un elefante y otras similares logran caras de admiración y asombro difíciles de igualar- y disfrutan primero escuchando greguerías y después inventándoselas ellos mismos. Los que no conocen las greguerías las reciben al

principio con sorpresa, como algo extraño y desconocido, pero cuando las asimilan parecen pedir más y cada nueva greguería, tras ser digerida, trae una nueva sonrisa.

Ramón tiene a veces la originalidad ingenua de los niños y por eso sus greguerías calan en ellos fácilmente. De todos modos, para que a los más les sea más fácil asimilarlas, utilizo mucho las greguerías sobre animales (“La jirafa es la escalera de incendios de los animales del bosque”) o las de letras (“La A es la tienda de campaña del alfabeto”) y también las de objetos cotidianos (“El tenedor es el peine de los tallarines”). A partir de ahí, el que sean capaces de inventar sus propias greguerías es un camino medio andado, pues han podido comprobar –con sombro- que a partir de lo que les rodea es posible crear una greguería.

A los adultos les llama la atención el carácter polifacético de Ramón (escritor, ilustrador de su obra, conferenciante, crítico de arte...) Con ellos puedo leer todo tipo de greguerías. De vez en cuando intercalo alguna que a mí me llama poderosamente la atención por su carácter de denuncia y por su fuerza, como: “Amasador de masas: panadero político” o “Lo más bonito de la piel que usa el animal salvaje es que no se notan las costuras”.

Al oírlas, los adultos se quedan callados pero luego, tras reflexionar la frase, agradecen ese guiño a su inteligencia. Por otro lado disfrutan, al igual que los niños, con greguerías más cotidianas.

Después de escuchar multitud de greguerías y empezar a entender su esencia, grandes y chicos están en mejor disposición para inventarse sus propias greguerías. Muchas veces miran a su alrededor y parten de los objetos que les rodean para intentarlo:

La U es la piscina del alfabeto

Los pendientes son los columpios de los piojos

También la actualidad les sirve para crear:

El rímel es el chapapote del ojo

Periodista del corazón: nombre común de la víbora periódica

A algunos les cuesta un poco arrancar y hacer la primera; a otros les salen simples comparaciones, falsas greguerías o pequeñas variaciones sin chispa de las ya existentes, pero al final todos los participantes del taller son capaces de inventar alguna greguería más o menos divertida o inteligente, que intenta ser digna hija adoptiva de su ilustre inventor.

En cuanto a la ilustración, es para mí siempre una sorpresa el descubrir cómo los participantes del taller plasman en una imagen cualquier greguería y a veces ellos mismos se quedan sorprendidos con el resultado.

La libertad creadora de que gozan los niños hace que muchas de sus ilustraciones tengan un encanto difícilmente superable. Entre los adultos, destaco como muy agradable sorpresa el taller que di en 2004 en el Maratón de Cuentos de Guadalajara, donde el nivel de los dibujos rebasó ampliamente mis expectativas (el resultado del taller puede consultarse en la Biblioteca Pública de Guadalajara)

ALGUNAS GREGUERÍAS INVENTADAS EN LOS TALLERES¹

El techo es el cielo del funcionario

Las rocas son las esculturas que moldea la lluvia

Un libro abierto: un pájaro en vuelo

El humo es negro cuando está de luto

Jefes: Leones del oficinológico

La calvicie es deforestación para los piojos

Sólo en la luna menguante o creciente hay perchero en el cielo

Las golondrinas van y vienen como pelotas de tenis golpeadas

Los collares son congregaciones de cuentas

El sonido de los tambores del cielo anuncia la tormenta

La biblioteca es el hotel de los libros

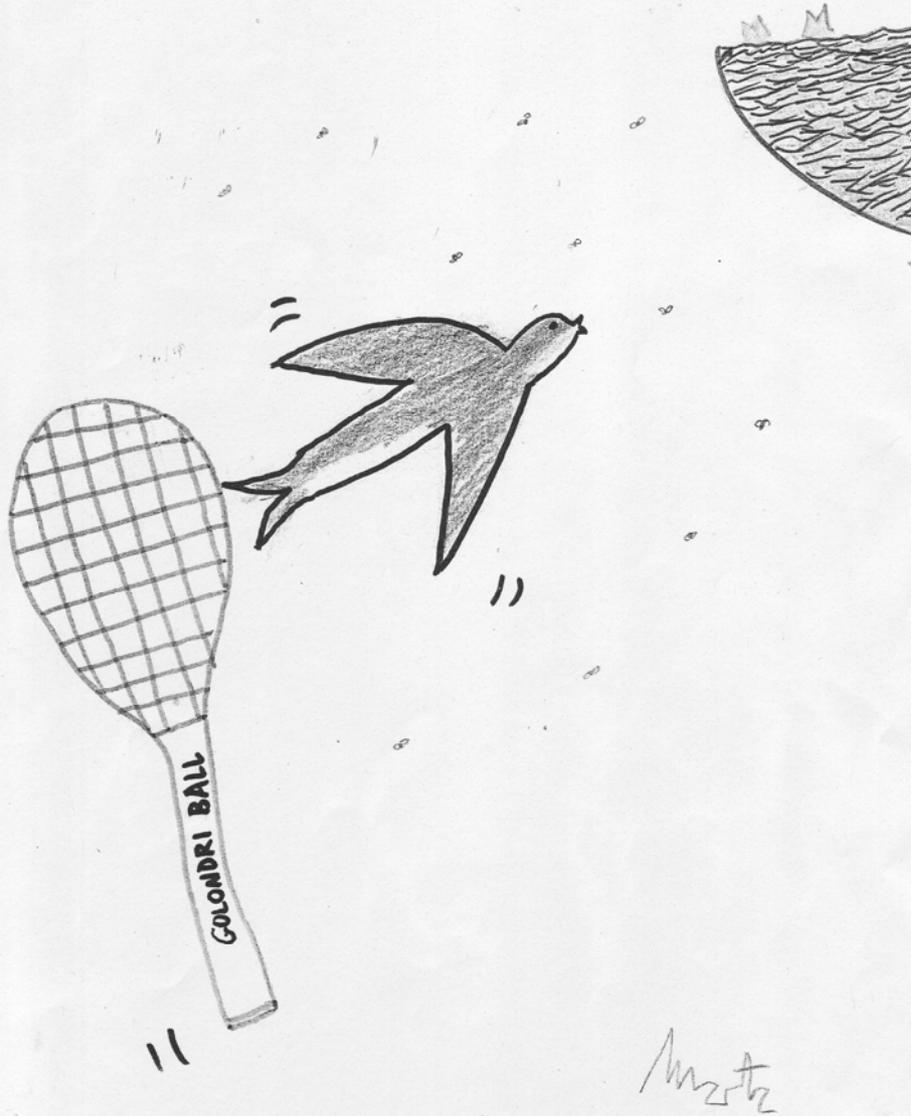
Los ojos de los periodistas fotografían la noticia

Las chimeneas son los sombreros de los tejados

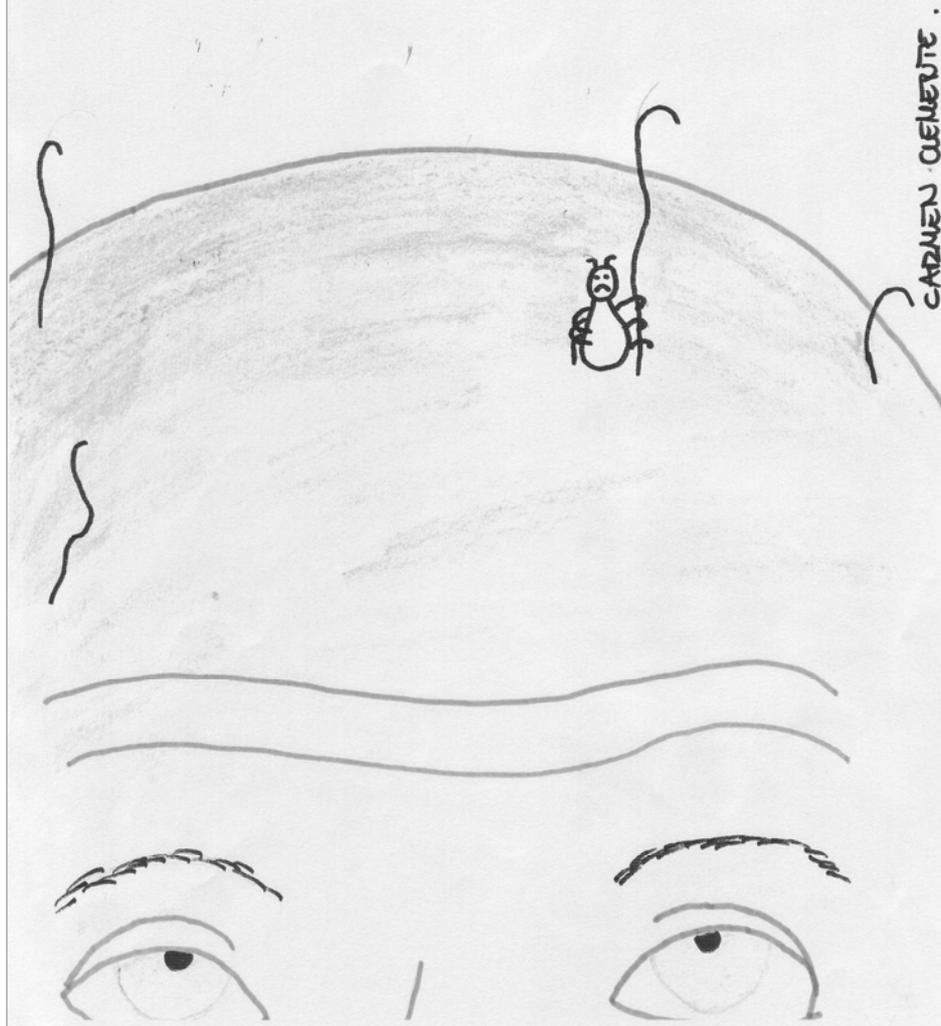
El rastrillo es el peine de la arena

1 Agradecemos a los autores de las greguerías y dibujos su colaboración (nota del editor) Las cuatro primeras greguerías ilustradas son de los autores de éstas, no de Ramón.

LAS GOLONDRINAS VAN Y VIENEN
COMO PELOTAS DE TENIS GOLPEADAS



LA CALVICIE ES DESFORESTACION
PARA LOS PIOJOS.



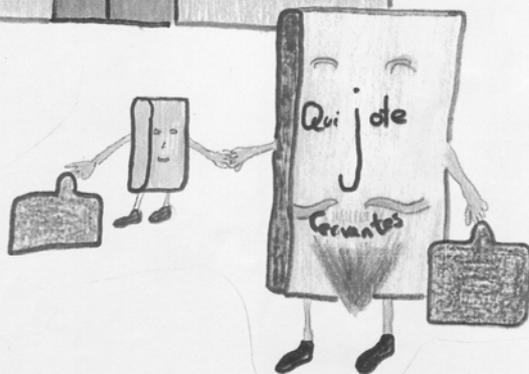
LOS PENDIENTES SON LOS COLUMPIOS
DE LOS PIOJOS



LA BIBLIOTECA ES EL HOTEL
DE LOS LIBROS



ÁNGELA



SARA CHUECA

LA CURIOSIDAD DEL CIELO POR VER
LA TIERRA, ABRE MUCHAS VECES
EL NUBLADO



EL CEREBRO ES UN PAQUETE DE
IDEAS ARRUGADAS QUE LLEVAMOS
EN LA CABEZA



DAVINIA

EL LEON TIENE EN LA PUNTA
DE LA COLA LA BROCHA DE AFEITAR.



Mario de Diego

EL RIO LAVA LOS PIES AL PAISAJE



RAMÓN Y LA ALIMENTACIÓN: SU HISTORIA DIETÉTICA

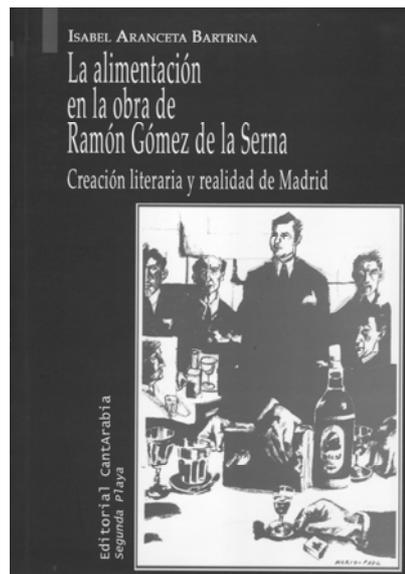
(de *La alimentación en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, editorial CantArabia; Madrid 2005) *

ISABEL ARANCETA BARTRINA
isaranceta@gmail.com

Ramón Gómez de la Serna nos permite a través de sus textos conocer y analizar cómo percibía y sentía el mundo complejo de la alimentación, traducido en definitiva, en estado de salud y equilibrio. Bajo la metáfora o comparación de cada greguería late la realidad, lo que cualquiera podía observar. Sólo Ramón sabe elevar esta realidad a literatura, dándole además un tono humorístico.

Después de largos estudios los expertos han llegado a una doble conclusión: por un lado somos lo que comemos, mientras que también somos lo que leemos. Estas dos características hemos tenido el propósito de unir las en un mismo estudio con la convicción de saber que desde siempre la humanidad, aunque de modo empírico, ha estado preocupada por su alimentación, unas veces por el simple hecho de tener para comer, otras por el placer de comer, quizá para festejar acontecimientos, para agasajar, por mantener su salud y en casos especiales como tratamiento de la enfermedad. Y leemos, para disfrutar, saber, estudiar y en este caso, analizar desde otra perspectiva parte de la vida de Ramón Gómez de la Serna.

Para poder hacer una evaluación global del estado de nutrición hemos empezado realizando una historia dietética. Con ella se trata de conocer los hábitos alimentarios de un individuo a lo largo de su vida. Los datos los hemos obtenido basándonos en su autobiografía y en las greguerías, ambas obras



portada del libro

prolijas. Se han recopilado cada uno de los alimentos que cita y, basándonos en su argumentación, hemos deducido sus preferencias, evolución de sus gustos, las deficiencias y algunos excesos en los aportes. A continuación hemos analizado la distribución de las comidas a lo largo del día, es decir, un recordatorio de la ingesta de 24 horas (desayuno, comida y cena). Todos estos datos nos ayudan a conocer –de forma global y aproximada– su patrón de consumo habitual, y el papel desempeñado por la dieta como causa de enfermedad. Con el fin de comprender mejor la situación nutricional objetivada, ha sido necesario conseguir información complementaria acerca de las motivaciones prevalentes de Ramón, sus valores y tradiciones culturales.

Ramón confiesa en su época adulta no acatar las normas higiénico-dietéticas que aconsejan una distribución de la energía a lo largo del día, correspondiendo el aporte energético para el desayuno al 25 % del total, el aporte de la comida al 40% y al 30 % el de la cena. Sus costumbres eran no desayunar,

apenas comer y preferentemente tomar una abundante cena. No eran las mismas costumbres que durante su infancia y la juventud; en estas etapas sí valora muy positivamente el desayuno y la comida.

En cuanto al análisis de los alimentos obtenidos, podemos afirmar que independientemente de posibles motivos estéticos, destacan algunos de forma clara, entre sus preferidos. Es el caso del pan candeal, que ya intuía desde muy joven como beneficioso para su organismo. Efectivamente lo era, por ser un alimento energético capaz de mantenerle de forma óptima a lo largo de la mañana; sólo le encuentra un dato negativo que descubrió al tener más edad: le engordaba. Hoy se sabe que no engorda el pan, siempre que sea consumido de forma moderada; quizá lo que engorda son los otros alimentos con los que habitualmente se le acompaña.

Ramón destaca la carne entre sus manjares más apreciados, lo mismo que les ocurre a sus contemporáneos, independientemente de su interés nutricional. Es de lo único que se queja de comer poco, afirmando irónicamente que las chuletas siempre tenían demasiado hueso “siempre nos irritará el hueso de la chuleta”. Le gustaban los embutidos y de manera especial el jamón serrano, del que –por supuesto- también comía poco.

El pescado más consumido eran las sardinas, y no precisamente por decisión propia. Era uno de los alimentos de la gente menos pudiente, por baratas, debido a su buen sistema de conservación –en salazón-. Por su consumo reiterado había un común hartazgo y tenían mala prensa. Después se evitaron en los menús pues, al ser pescado azul, se consideraba perjudicial. Hoy se sabe de su bondad: los pescados azules son ricos en ácidos grasos poliinsaturados que ayudan a regular el colesterol; además sus espinas –en las sardinas en lata-

aumentan los niveles de calcio (lo cual es beneficioso para la masa ósea). También despreciaba literalmente el pescado blanco –en concreto la merluza- al ser, por su fácil digestión, el aconsejado para enfermos y convalecientes.

Otro pescado caricaturizado es el bacalao; en este caso a causa de la tradición religiosa. Como en tiempos de Cuaresma se prohibía la carne, quien podía consumía pescado. No estamos seguros de que el bacalao estuviera al alcance de todos, pues se encontraba entre los salazones más caros. En su defecto, el besugo era su pescado preferido. En caso de ser otra su elección, lo seguro es que le gustaba frito.

Los expertos recomiendan incorporar con más frecuencia pescado en nuestra dieta. Los pescados tienen un gran interés nutricional, son fáciles de digerir, su valor calórico es escaso, con una densidad proteica similar a las proteínas de origen animal. Pero, sin duda su característica más beneficiosa reside en su contenido de ácido grasos poliinsaturados Omega 3, a los que se atribuyen propiedades cardioprotectoras.

Dentro del grupo de los mariscos destacan los langostinos, ostras y almejas. Se consideraban un plato muy extraordinario, de verdadero lujo, y Ramón los degustaba cuando los incluía en los menús de los banquetes que él mismo organizaba.

Le dedica mucho espacio al huevo, además de referirse a ellos con ternura, los caracteriza como un objeto de gran valor. Los consumía en exceso, llegando a pedir un plato de tres huevos, como guarnición... Le gustaban en todas sus variedades de elaboración: tortilla, frito, cocido, e incluso crudos. También recibe alabanzas la *“dueña de los huevos”*, es decir, la gallina, y aprecia además su caldo *“del que debían estar llenos los depósitos de agua de*

todas las casas". No olvida el pollo, al que cita como alimento consumido frecuentemente en fiestas y banquetes. Lo describe como muy sabroso, estando el mérito en obtener una pieza completa para sí mismo; aún así, ofrecía el inconveniente de ser difícil de trincar. También habla de los menudillos con muchísimo aprecio.

Siente la leche como el más maternal de los alimentos. Es más, le acompañó desde su niñez hasta la vejez. La cataloga como el alimento con capacidad de devolver la juventud perdida. La nata y la mantequilla las describe muy literariamente; sobre todo a la nata, que en aquella época cuajaba con un centímetro o más de espesor, formando lo que denomina *"la tapadera de la leche"*. No parece disgustarle el queso, salvo en la época que vivió en París, pues, por consumirla en exceso (allí era el alimento más barato), llegó a perjudicar su salud.

El único plato que consumía repetidas veces y parece no cansarle era el cocido. Por el contrario, aunque el ingrediente principal siguiera siendo los garbanzos, no le gustaba el potaje, por intervenir en su elaboración un mayor número de verduras. Al consumir esta legumbre era acertada su elección. Primero por conseguirse fácilmente, al ser el garbanzo un producto agrícola de la zona de Madrid o cercanías. Segundo, las legumbres en conjunto son un alimento de alto valor nutricional, muy completo si además se acompañan de cereales, verduras y carne. Poseen aún más valor dietético por su alto contenido en fibra.

Aunque le gustan todas las frutas, su consumo era excepcional. Debía esperar a ser invitado a la casa de su tío para conocer *"la variedad de los siete postres"*, que no era otra cosa que distintas clases de frutas en el mismo frutero. La fruta se consumía preferentemente en el postre. Ramón hace reiteradas referencias a la naranja como la fruta de los

domingos, dato que nos indica que el consumo de fruta era escaso, quizá por la lejanía de su producción y el difícil transporte hasta la capital. A todo este grupo además lo describe de una manera muy bella. La importancia nutricional de las frutas es debida a su riqueza en sales minerales, oligoelementos y vitaminas, además de su gran aporte de fibra y azúcar natural.

También le deleitaban la repostería y los dulces; menciona las natillas, el flan, el arroz con leche, los churros, el chocolate, etc. Algunas veces consumía frutas secas, como higos y dátiles, y frutos secos, de los que resalta su elevado precio (sobre todo para las almendras).

¿Cuál era entre los alimentos aquellos que no estaba dispuesto a tolerar? Las verduras. Era demoledor con ellas; su ironía sutil se torna agraz para describirlas: *"saben a consejo médico"*, *"saben a cementerio"*, etc. Al igual que las frutas y hortalizas, el principal valor nutricional de las verduras radica en su contribución a la ingesta diaria de vitaminas, B-carotenos, ácido fólico, hierro, yodo, magnesio, potasio, más otros minerales y fibra dietética. Hoy son importantes los estudios que se llevan a cabo sobre el papel que juegan los antioxidantes naturales que contienen las verduras, frutas y hortalizas (B-carotenos, vitaminas C y E, selenio y zinc) sobre la prevención de distintas patologías como la cardiopatía isquémica, numerosos tipos de cáncer y otras patologías asociadas a los procesos de envejecimiento.

Habla algunas veces del aceite, pero ciertos datos nos indicarían que la manteca es la sustancia grasa más habitual a la hora de cocinar. Lo mismo ocurre con los menudillos o gallinejas, que son tripas de gallina y otras aves, fritas generalmente con sebo. Esto no ocurre, por ejemplo, cuando vive en Italia donde sí recoge al aceite como tal, diciendo que lo

compra y forma parte de su despensa. Mientras en España debía tener un elevado precio no ocurría lo mismo en otros países del Mediterráneo, porque incluso llega a comentar que algún vendedor se lo quería regalar.

Utilizaba la sal en las comidas, así como otros condimentos y especias. Aunque critique a *“los pedigüeños de mostaza”*, quizá era consciente que algunas personas necesitan disfrazar los alimentos en exceso por creer que mejoran sus cualidades.

En cuanto a las bebidas, se ve que era bastante prudente en su consumo y, en caso contrario, no le gustaba que nadie se percatara de ello. El dato negativo es el exceso que hacía los fines de semana, cuando iba a la Botillería de Pombo, momento en el que se bebía una botella entera de Valdepeñas añejo. Destacamos en su orden de preferencias el vino, el whisky y el champán.

Queda así perfilado su patrón de consumo habitual, con un deseo excesivo de nutrirse a base de proteínas de origen animal (carne, pescado, leche, huevos), de grasas saturadas (manteca), ingiriendo de forma más moderada las legumbres (garbanzos, lentejas) y en menor medida los cereales, frutas y alimentos de origen vegetal.

En su época predominaban las carencias nutritivas (como el bocio por déficit de yodo; el raquitismo por déficit de calcio y vitamina D; la carencia de vitaminas, por déficit de frutas y verduras; la anemia por déficit de hierro, etc...), todas ellas causadas por una dieta insuficiente. Los perfeccionamientos en la conservación, envasado y distribución de los alimentos han disminuido las variaciones estacionales del aporte de micronutrientes.

Continuamos con el análisis de los hábitos alimentarios de Ramón dado que los avances en temas de

nutrición apuntan a la alimentación no sólo como el principal factor exógeno condicionante del crecimiento y desarrollo, sino que estos mismos hábitos alimentarios y estilos de vida están relacionados con la aparición de patologías crónicas en la edad adulta. Por eso al autor le hemos hecho un seguimiento a largo de su edad evolutiva, intentando encontrar los factores de riesgo de las mencionadas patologías que, como sabemos, comienzan a desarrollarse desde las etapas más tempranas de la vida.

... Y comienza recordando cómo fue por primera vez a Pombo en el vientre de su madre, que acudía allí a tomar una horchata de arroz para hacer más llevaderos sus *“trastornos”*. La etapa de lactante hasta los dos años también ha de resaltarse, sobre todo cuando comenta que su nodriza casi le dejó morir de hambre al quedarse sin leche. Eso sí, una vez recuperada le estuvo amamantando hasta los dos años y le presentaba en el parque como niño modelo, resultado de su buena alimentación. Durante su etapa preescolar se acuerda de sus primeras papillas, y cree que la nueva casa donde fueron a vivir fue la causante de su renovado apetito. En su etapa escolar, Ramón debió ser uno de los pocos niños que, de forma espontánea, prefería comer pan antes cualquier otra golosina. El director de la escuela le cambió sus buenos hábitos a base de castigo. Es una anécdota, pero aprovechémosla para reivindicar la importancia que debe tener el colegio y el comedor escolar en la educación nutricional de los alumnos y para fomentar los buenos hábitos en las nuevas generaciones.

Durante su adolescencia, y mientras reafirmaba su carácter independiente, se peleó con todos, empezando por la figura paterna. Después arremete contra todo, incluidas las croquetas, enfrentándose finalmente *“frente a los otros”* en sus primeras tertulias literarias. Es una fase de especial vigilancia, ya que al ser una etapa de grandes cambios en el

desarrollo corporal, se pueden ver tanto alteraciones desde el punto de vista nutricional como psicológicas. Es el caso de la anorexia, por falta de aceptación de la imagen corporal.

Dentro del apartado de nutrición y enfermedades de la civilización, hemos analizado las distintas enfermedades crónicas que él padecía (arterioesclerosis, diabetes, hipertensión arterial, caries, enfermedades osteoarticulares, obesidad) las cuales sugieren los expertos que pueden verse influidas por la dieta. Empezamos por las enfermedades cardiovasculares que padeció, pues era desmesurada la preocupación que tenía por su corazón. Vivía pensando que su corazón se podía parar en cualquier momento. No conocía entonces lo que debía hacer para prevenir los factores de riesgo, que eran la verdadera amenaza, como era: normalizar la hipertensión arterial, normalizar la glucemia, supresión del tabaquismo, corrección de la hipercolesterolemia.

Aporta datos de la diabetes tipo 2 que padeció y de su tratamiento (en sus últimos años de su vida llegó a necesitar la administración de insulina). Primero le fue diagnosticada a su padre y con los años a él.

Ramón desde su niñez fue un niño obeso y posiblemente esto fue el desencadenante de las demás patologías que sufrió. Tenía mucho miedo a empezar cualquier tipo de régimen. Él mismo y su generación, consideraban el consejo dietético como un castigo. La causa era que normalmente se aconsejaba una restricción precisamente de aquellos alimentos más valorados, sin dar además una buena explicación para ello. El tratamiento dietético que se prescribe es fundamental que esté adaptado al tipo de paciente, ha de ser lógico, apoyarse en bases sólidas y con capacidad de ser aceptado, intentando que el paciente se fije más en los alimentos bondadosos que introducimos y menos en los que debe evitar; además tiene que estar atentamente

reglado para poder evaluar su repercusión sobre la nutrición y la salud.

La osteoporosis o desmineralización ósea, es una enfermedad que se ve influida por la dieta, necesitando del aporte de alimentos ricos en calcio, fosfato y vitamina D. Otros factores que pueden reducir el riesgo de osteoporosis son el ejercicio físico y el descenso de consumo de alcohol y tabaco.

Hemos recogido sus alusiones al cáncer, enfermedad que padeció su hermano, porque actualmente los estudios epidemiológicos sobre dieta y cáncer realizados en España ponen de manifiesto los factores dietéticos implicados en el cáncer colorrectal, de estómago, de vejiga urinaria y de mama, y el papel protector de las frutas y verduras, por su contenido en antioxidantes.

El apartado de los fraudes alimentarios es de obligada mención dada su frecuencia. Era una época en que aún no se conocían las neveras y los alimentos se guardaban en fresqueras, o con hielo en verano. A estos deficientes sistemas de conservación se les unía una manipulación y almacenamiento poco cuidadosos. Los empresarios debido a la escasez de materia prima agudizaban el ingenio: añadían agua donde podían, lo que no debía llevar harina la contenía, se mezclaban harinas, etc... Al ser habitual la venta a granel y haber una legislación poco elaborada, estos fraudes pasaban desapercibidos para los inspectores y para la población. Este frecuente proceder ocasionaba un sinnúmero de graves problemas sanitarios. La mala conservación e inadecuada manipulación de los alimentos, así como los problemas de almacenamiento, eran causa de graves infecciones colectivas, llegando a ocasionar muchas muertes, cual si de una epidemia se tratara. Los responsables de esas peligrosas

intoxicaciones eran la mayoría de las veces el pescado, los huevos y las salsas.

A Ramón le preocupaba, como buen hipocondríaco, que todo lo que fuera a comer estuviera –desde el punto de vista higiénico- impecable, para evitar así contraer enfermedades o librarse de una muerte cierta. Desde el punto de vista económico, como consumidor que adquiere personalmente los productos alimentarios, conocía bien la relación calidad-precio, motivo por el cual tenía una ¿fundada? manía a tenderos y comerciantes.

Ramón fue un habitante asiduo de la cocina. Todo lo que allí ocurre le llama la atención y así lo refleja en su obra. Entre mordaz y zalamero es el tono con que alude a los/las cocineros/as, con especial dedicación a María, su cocinera familiar. Puede decirse que es con la que pasó más tiempo en la cocina. Siempre observando, pensando, aprendiendo...

Al tener tantos compromisos sociales, observa que en la mesa se deben guardar ciertas normas, pero él suele esquivarlas haciéndose el despistado. Se refugia para ello en la invención de dos sistemas o modos de comer: el fino o “Duque de Alba”, y el menos fino o “sistema arriero”. Él se inclinaba por seguir este último, lo cual, unido a su vozarrón y su libertad para expresarse, fue la causa para que algunos dejaran de invitarle a sus casas.

Ya para finalizar, ha de remarcarse que la educación sobre la nutrición y la manera de comer correctamente son esenciales para gozar de buena salud. Los problemas nutricionales contribuyen sustancialmente a la aparición de enfermedades evitables y a la muerte prematura, y los cambios en la dieta o en los aportes de alimentos son, con frecuencia, una parte esencial del tratamiento de la enfermedad. Las recomendaciones dietéticas actuales son: variedad, equilibrio y moderación. Es conveniente comer más

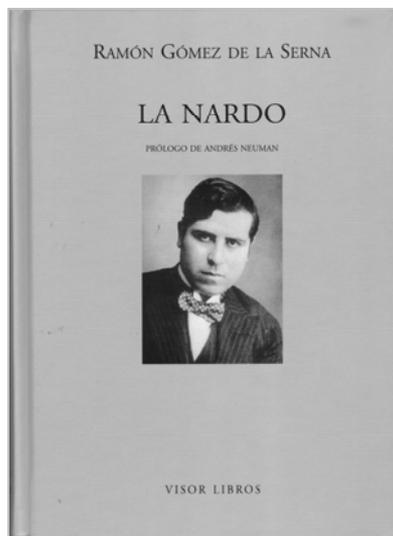
verduras, frutas, hortalizas y cereales; comer menos grasa saturada y menos colesterol; moderar la cantidad de azúcar y sal.

Quienes lo deseen no deben consumir más de una o dos copas diarias de alcohol. Se recomienda no fumar, y realizar algún ejercicio físico diario.

También leer buena literatura es esencial para la salud del espíritu.

* Isabel Aranceta Bartrina: *La alimentación en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Creación literaria y realidad de Madrid*. Editorial CantArabia, Madrid 2004; 214 páginas. ISBN: 84-86514-44-4. Dirección de correo: info@cantarabia.org.

LIBROS NUEVOS



Ramón Gómez de la Serna

LA NARDO

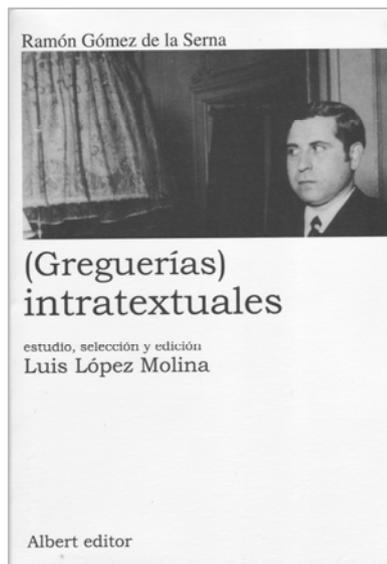
Visor Libros /Comunidad de Madrid

Madrid 2007

ISBN: 978-84-7522-030-7

16,0 x 22,2 cms (121 páginas)

Es el número 22 de la colección Letras Madrileñas Contemporáneas, donde han aparecido ya (Ramón en los números 1 y 2 con los *Pombos*) libros de Umbral, M^a. Teresa León, Massip, Unamuno, Benet, Corpus Barga, Agustín de Foxá, Ramiro de Maeztu, González-Ruano, Galdós y Juan Antonio de Zunzunegui. Tiene un prólogo de Andrés Neuman, en el que se pregunta por cómo es en realidad *la Nardo* (Aurelia, la protagonista); por lo que tiene la novela de reivindicación crítica del sexo liberador; por el Madrid soñado que se muestra; por el estilo de Ramón, quien “no pretendía narrar lo que sucedía sino a qué se parecía lo narrado, cómo podría haber sido” “El verdadero argumento de las novelas de Ramón es el ojo de Ramón, que más que mirar asocia...”



Ramón Gómez de la Serna

(Greguerías) intratextuales

Estudio, selección y edición: L. López Molina

Albert editor

Madrid 2007

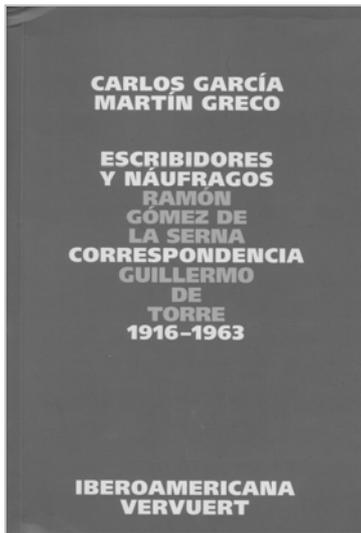
ISBN: 978-84-611-6613-8

14,5 x 21,0 cms (340 páginas)

Es el tercer libro de la *Biblioteca de Ramón* de Albert editor. Luis López Molina ha rastreado gran parte de la obra de Ramón en busca de greguerías incrustadas en el texto: las greguerías intratextuales.

Ha reunido, aproximadamente, dos mil setecientas greguerías. De la contraportada del libro: “Por lo que tienen de ingenioso y original, las greguerías intratextuales resultan equiparables, de ningún modo inferiores, a las autónomas. Cabe, pues, esperar: 1) que la lectura de las reunidas aquí despierte el mismo interés que la de las otras; 2) que se haga patente la coincidencia de ambos grupos, no sólo en la forma, sino en los temas y en la concepción artística que las inspira.”

Un ejemplo: “Las cucarachas pasan por los pasillos como beatas que van a la iglesia” (*Libro nuevo*)



Carlos García y Martín Greco
ESCRIBIDORES Y NAUFRAGOS, Correspondencia
Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre;
1916-1963

Iberoamericana Vervuert
Madrid, 2007

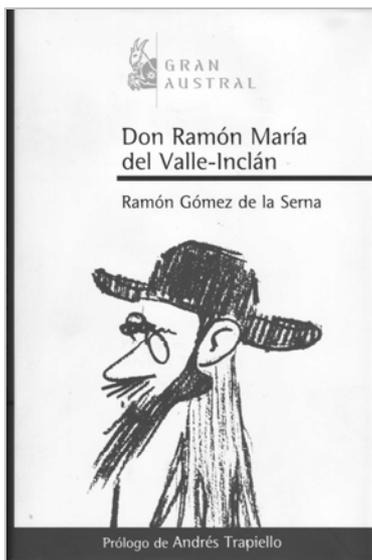
ISBN: 978-84-8489-301-1 (Iberoamericana)
15,2 x 22,2 cms (457 páginas)

El libro no sólo recopila la correspondencia conservada entre los dos escritores (prácticamente la escrita por Ramón y conservada por Guillermo de Torre), sino que recrea el momento en el que aquella se produce, con la transcripción de otras cartas, artículos de prensa o trabajos en revistas literarias, de forma que consigue aproximar al lector al complejo mundo de las preocupaciones, del interés literario y del día a día de Ramón. El libro tiene un valor fundamental como aportación documental y por la eficaz labor transversal que realiza, relacionando asuntos, personas y –en definitiva- momentos de la historia literaria española e iberoamericana durante la parte central del siglo pasado. El aparato de notas complementa la exposición con la dosis justa de subjetivismo.



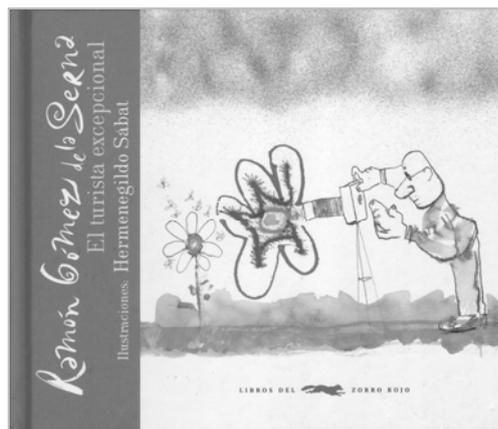
Ramón Gómez de la Serna
David Vela (dibujos)
Bestiario de greguerías
ACVF Editorial
Madrid 2007
ISBN: 978-84-935265-4-2
16,8 x 23,8 cms (95 páginas)

Las ilustraciones de David Vela son casi como pequeñas películas. Cuando leemos *Los gansos andan en zapatillas* enseguida nos imaginamos las grandes palmas de los palmípedos, sí; pero David Vela nos enseña que no sólo son grandes, sino que tiene el ganso ese gesto de dueño de su casa que mira por la ventana arrebuñado/crecido/parapetado en esa intimidad que sólo pueden proporcionar unas buenas pantuflas y una bata natural hecha de pluma blanca y negra. Por eso sabemos que la greguería de Ramón es algo más que una gracia ingeniosa, porque en los dibujos de David Vela vemos más allá de lo escrito y entramos en el mundo en el que nos sitúa Ramón (si nos dejamos, claro), un mundo con la pequeña historia insinuada, cotidiana y cercana. Sólo hace falta dejarse llevar.



Ramón Gómez de la Serna
Don Ramón María del Valle-Inclán
 Prólogo de Andrés Trapiello
 Espasa Calpe
 Madrid 2006
 ISBN: 978-84-670-2043-4
 15,0 x 22,3 cms (238 páginas)

Cuando uno intenta (mal hecho) que los amigos lean a Ramón, lo normal es que no se consiga más que una pequeña frustración, y el amigo un desengaño. Sin embargo, no siempre ocurre esto. Si hay alguna excepción es este libro. Cuando un amante de Valle lee la biografía escrita por Ramón lo normal es que se quede asombrado y sorprendido, por la heterodoxia del autor, sí, pero también por su perspicacia y por su recreación del personaje, que surge nítido de la nebulosa de anécdotas, leyendas e intuiciones. Un día en que Valle defendía que los animales que se alimentaban de hierbas eran dulces, pacíficos y no propensos a enfurecerse, como alguien le mencionase al toro, dijo: *¡Ah, el toro! El toro se alimenta de hierba seca, que es lo mismo que si comiera mojama...*



Ramón Gómez de la Serna
 Hermenegildo Sábat (dibujos)
El turista excepcional
 Libros del zorro rojo
 Barcelona 2006
 ISBN: 978-84-670-2043-4
 18,5 x 15,6 cms (24 páginas)

Hermenegildo Sábat ha troceado un pequeño “capricho” de Ramón y lo ha ilustrado como si un padre habilidoso, teatral y encantador hubiese sido capaz de acompañar con el mundo alrededor la simple lectura del relato a su hijo ya en la cama antes de dormir. Cada porción de texto se abre a un escenario distinto por donde vemos pasar el volcán imaginario, la virreina casi como las casi desaparecidas de las luces rojas de Amsterdam, la torre de Pisa, la torre Eiffel, el delirio de la creación literaria, Delfos hablando, la soledad de las hechos extraordinarios, el Big Ben a la medianoche, los bambúes pescadores, el descrédito del héroe y, al final, la íntima satisfacción. Como cuando se oye a Ramón leído por otro en voz alta... se nos aparece un nueva dimensión, un recodo que no habíamos visto antes. Y volvemos a pensar que a inmensidad no está fuera y lejos, sino cerca y dentro a ser posible, que en cada pequeña obrita se encierra un mundo.



Juan M. Pereira

El mito del artista ramoniano

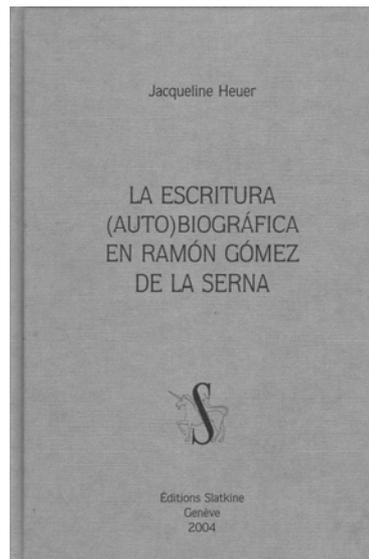
Albert editor

Madrid 2006

ISBN: 978-84-609-9304-9

14,8 x 20,5 cms (384 páginas)

Es el segundo libro de la Biblioteca de Ramón. Juan M. Pereira busca el hilo fundamental de la vida de Ramón, de su empeño en el mundo de las letras y nos lo muestra siguiendo fielmente su propio mito construido/intuido. Nos dice el autor: “[Ramón] No cejará en el empeño de fracasar hasta la iluminación definitiva, y este empeño cifra la naturaleza mítica de su oficio: la captación de lo real imposible. El artista literario es un sacerdote olvidado y escéptico de su verdad. Lo increíble es, por sí mismo y como su nombre indica, imposible de verbalizar, puesto que también es lo que precedía al Verbo. Como decía Freud, la escritura es el lenguaje de lo ausente. Jamás podrá sino representar y marcar la distancia entre lo dicho y lo aludido.” Ramón es la terca, fracasada y exitosa voluntad de ser uno mismo.



Jacqueline Heuer

La escritura (auto)biográfica de Ramón Gómez de la Serna

Éditions Slatkine

Genève 2004

ISBN: 2-05-101953-3

15,7 x 22,5 cms (408 páginas)

La autora repasa la literatura íntima de Ramón. *Morbideces, El libro mudo. Secretos (1900-1911), Mi autobiografía, Automoribundia, Cartas a las golondrinas, Cartas a mí mismo, Nuevas páginas de mi vida y Diario póstumo* son los libros por los que Jacqueline Heuer rastrea la presencia del autor, sin dejar de apuntar que su vida y sus preocupaciones se encuentran también en el resto de su obra, es decir, en muchas de sus novelas y aún en el teatro y en sus biografías, en las cuales sus biografiados lo eran en virtud de la afinidad que Ramón establecía con ellos. Especial atención se dedica a *Automoribundia*, analizando la naturaleza de la obra y su caracterización tras el estudio de su organización, de la presencia de los distintos espacios en ella, de sus núcleos temáticos y de su estilo.

NUEVOS PROYECTOS

El BoletínRAMÓN son los lectores. Por eso estas líneas. Tenemos en proyecto tres ideas que precisan del apoyo de todos los interesados:



1

Perfilar la silueta (y el relleno) del anti-RAMÓN.

¿Qué queremos? Recoger los testimonios escritos (prensa, libros, estudios generales y/o académicos, incluso literatura de ficción...) en los que se formule una valoración no positiva de Ramón: Da lo mismo que el juicio se refiera a posiciones personales o literarias, que sean razonados o subjetivos, educados o no, extendidos o particulares, antiguos o modernos... y, mucho menos aún, que estemos de acuerdo o no con ellos. Queremos rellenar de contenido el fantasma que acompaña a todo creador, en este caso el de Ramón.

¿Cómo presentaremos lo recolectado? En un número normal del BoletínRAMÓN, que será especial sólo por su contenido.



2

Reunir textos dedicados a Ramón, con vistas a completar la bibliografía crítica existente.

El conocimiento de Ramón es también el conocimiento de la crítica de Ramón. Cualquier estudio debe iniciarse sobre lo ya estudiado. ¿Qué haremos con el resultado (resultado nunca concluido= siempre abierto para ser completado)? Tenemos el Boletín y la página web. La relación aparecerá en los dos medios.



3

Compilar la correspondencia de Ramón.

Nuevos estudios recuperan distinta correspondencia de Ramón.. y se anuncian otros. Pero sabemos que existen numerosas cartas aún no accesibles al estudioso y al aficionado. Ramón conservaba poco, pero sus corresponsales seguramente más que él. En la medida en que podamos conseguir los permisos de los protagonistas, nuestra intención es publicar las cartas, arrojadas por el necesario estudio de acompañamiento.

Cualquier comunicación, a los coordinadores del BoletínRAMÓN:

Juan Carlos Albert (juan.juancarlos@gmail.com)

Carlos García (Carlos.Garcia-HH@t-online-de)

Martín Greco (gretin@yahoo.com)