



RAMÓN

Boletín

nº 9, otoño 2004



ilustración de David Vela

"Los ojos de los gatos están mirando por el ojo iluminado de la cerradura de la alcoba del misterio"

SUMARIO

portada

LOS OJOS DE LOS GATOS...

Dibujo de David Vela Cervera,
ilustración de una greguería de Ramón

página 2

SUMARIO, AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES

página 3

LOS OBJETOS EN LA NOVELA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. EN BUSCA DEL TIEMPO DETENIDO Y DEL LECTOR PARTÍCIPE

Azucena López Cobo

página 14

MANICOMIO: EL EXTRAÑO VIAJE DE RAMÓN A CINELANDIA

Felipe Cabrerizo

página 24

ALGUNOS APUNTES SOBRE INTERMEDIALIDAD Y VANGUARDISMO

EN EL TEATRO DE RAMÓN
Emmanuel LeVagueresse

página 39

RAMÓN Y LAS ACADEMIAS DE HUMOR

PGarcía

página 46

LA SOLEDAD DEL PORVENIRISTA

Roberto Lumbreras Blanco

página 50

LO CURSI MODERNISTA: DE MARIANO BASELGA A RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

José Luis Calvo Carilla

página 58

TEORÍA LITERARIA EN LOS PRIMEROS ESCRITOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Carmen María Martín del Pino

página 68

MOSAICO RAMONIANO

Antonio Fernández Molina

página 72

RAMÓN POR EL ATENEO

Rafael Flórez, *el Alfaqueque*

página 77

BIBLIOGRAFÍA DE LA NOVELA CORTA EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Angel Martínez Blasco

AGRADECIMIENTOS

A todos los colaboradores, sin los que este BoletínRAMÓN no sería posible.

A las librerías que lo acogen y ayudan a su distribución.

A los lectores que se preocupan de buscarlo, pedirlo y luego leerlo.

COLABORADORES

David Vela Cervera, (Zaragoza 1967), dibujante galardonado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza con una tesis sobre Salvador Bartolozzi.

Azucena López Cobo, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga y especialista en literatura española de la Edad de Plata sobre la que prepara la tesis.

Felipe Cabrerizo, (San Sebastián, 1973), licenciado en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid; desde 2001 coordina las secciones no competitivas del inCURT-Festival de Curtmetratges d'Europa i la Mediterrània (Tarragona).

Emmanuel Le Vagueresse, profesor en la Universidad de Reims, Champagne-Ardenne (Francia), Departamento de Letras y Ciencias Humanas, experto en literatura contemporánea española.

PGarcía, escritor y dibujante de humor, colaborador en La Codorniz, presidente de la Academia de Humor heredera de la que en 1953 fundara Enrique Laborde y tuviera de presidente a Ramón.

Roberto Lumbreras Blanco, (Segovia 1963), escritor, autor de diversas obras de teatro (ver los números 6, 7 y 8 del BoletínRAMÓN) y novelas, algunas aún inéditas.

José Luis Calvo Carilla, profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza, especialista en Quevedo, el primer tercio del siglo pasado, Alberti, Cernuda.

Carmen María Martín del Pino, (Huelva, 1976), licenciada en Humanidades Universidad de Huelva, donde es becaria de investigación y donde ha colaborado en diversos encuentros literarios.

Antonio Fernández Molina, (Alcázar de San Juan, 1927), escritor, poeta, pintor, protagonista en la vanguardia poética española de la posguerra.

Rafael Flórez, el Alfaqueque, (Madrid, 1926) periodista, escritor, admirador de Ramón y de Enrique Jardiel Poncela, de quienes ha escrito sendas biografías.

Ángel Martínez Blasco, ha publicado diversos estudios sobre literatura española contemporánea y del Siglo de Oro.

BoletínRAMÓN

Es una publicación semestral dirigida por: Juan Carlos Albert (jcalbert@tiscalies); Carlos García (carlos.garcia-hamburg@t-online.de); Martín Greco (gretin@yahoo.com) y Eloy Navarro (eloy@uhu.es).

BoletínRAMÓN se envía a todos los que la soliciten en la dirección: BoletínRAMÓN c/Estrella Polar 22, 9º-B, (28007) Madrid, o en el sitio web: www.ramongomezdelaserna.net. Todas las colaboraciones son bienvenidas.

Las opiniones y los derechos de los trabajos pertenecen a sus autores.

DEP.LEGAL: M-38114-2000

I.S.S.N.: 1576-8473

Impreso en **Gráficas SUMMA, S.A.**, c/Peña Salón, parcela 45, Polígono de Silvota, Llanera, (33192) Oviedo (Asturias).

LOS OBJETOS EN LA NOVELA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. EN BUSCA DEL TIEMPO DETENIDO Y DEL LECTOR PARTICIPE

AZUCENA LÓPEZ COBO

lyszu@hotmail.com

Residencia de Estudiantes. Madrid

Universidad de Málaga

En una entrevista concedida a Antonio de Obregón cuando RAMÓN abandona su torreón de la calle Velázquez se recoge una confidencia reveladora sobre la naturaleza plástica que los objetos tenían en la vida y en la obra de Gómez de la Serna:

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...Ascendía con bellas damas y con hombres inteligentes...Mi alegría mayor fue verle comprender la hilaridad de todo aquello, lo que yo había querido que se desprendiese de su conjunto...¹

A lo largo de las siguientes páginas trataré de desvelar lo que esconde este secreto o, al menos, de encontrar el significado que Gómez de la Serna dio a aquellas palabras del filósofo español. En la misma entrevista, Antonio de Obregón pone en boca del autor madrileño: «El Rastro ha sido mi proveedor durante muchos años. Todavía traeré objetos aquí donde no caben más. Yo acostumbro a meter la casa en los objetos y no los objetos en la casa».² En la edición antológica de *Cincuenta años de literatura*, Guillermo de Torre asegura que

1 Antonio de OBREGÓN, «Ramón, en el recuerdo», en Juan Manuel BONET (coord.), *Ramón en cuatro entregas*, 1, Madrid, Museo Municipal, 1980, pp. 40-41. La cursiva de la cita es mía.

2 *Íbid.*

el universo de los objetos de RAMÓN se inicia en *El Rastro* (1915) en el que «Ramón encuentra su mundo propio: universo caótico de objetos e imágenes, osario de abortos, finales y naufragios».³ Difícil determinar en qué momento Gómez de la Serna da rienda suelta en su literatura y en su vida a la acumulación de objetos.⁴ Para Antonio Espina la necesidad de renovación de los elementos constitutivos de la novela estaba en el ambiente de la época. Pero fue Gómez de la Serna el primero en dar cabida en su obra al concepto de bazar donde todos los objetos tienen su hueco.⁵ Y es que para Gómez de la Serna los objetos libres ya de la función para la que fueron creados tienen una presencia insignificante en el mundo. Tanto, que algunas veces pasan inadvertidos para el hombre. Y es en esta afuncionalidad insignificante donde Gómez de la Serna encuentra el valor funcional de los objetos —en línea directa con la tradición barroca—, su valor de existencia en el mundo; ya que su mera presencia —su presencia en el universo expresamente para que este universo exista— es fin sobrado para la cosa.

3 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Antología: cincuenta años de literatura*, Guillermo de Torre (ed.), Buenos Aires, Losada, 1955. También en Juan Manuel BONET, *op. cit.*, 3, p. 11-32 [18-19] de donde se toma la cita.

4 Es interesante la hipótesis de Andrés Soria acerca del madrileñismo en Gómez de la Serna como oposición por un lado al costumbrismo y casticismo decimonónico y, por otro, al cosmopolitismo modernista, ya que muestra a un Gómez de la Serna más moderado en su práctica de una rebeldía propia de los movimientos europeos de vanguardia que en sus propuestas teóricas de los primeros escritos de *Prometeo*. En *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988, p. 34.

5 «Ya no podía ser la academia ni el museo. Pero —se cayó en la cuenta— podía ser el bazar. El bazar, el tenderete, la barraca, sin desdeñar, ni mucho menos, el puesto de feria, con su sacamuelas de gorro encarnado y campanilla estridente», Antonio Espina, «Los ismos como clima» en *Vanguardistas, humoristas y discípulos en general*, pp.68-70 [68-69].

En este sentido, Gómez de la Serna iguala las cosas al hombre: la vida de un objeto se iguala a la del ser humano en tanto que su fin vital no es el «yo», sino precisamente el «no yo», «la nada», «el ello». Según esto, el valor de la presencia del hombre en el mundo vendría determinada por su ausencia de función del «yo», es decir, justificaría su existencia vinculada a la existencia del universo. Para Gómez de la Serna los objetos cotidianos, nimios, inútiles en su función de servicio al hombre tienen una valía trascendental. Todos los objetos tienen, desde esta concepción funcionalista del universo, un valor similar. Por ello los acumula, los incorpora a su torreón, a su vida y a su obra.

«Las cosas nos dan un ejemplo de calma por lo casi homogéneas que son dentro de su heterogeneidad y señalan su posición en el mundo con individualidad casi perfecta».⁶ El hombre, en su condición de ser pensante y parlante es heterogéneo respecto a las cosas y dicha heterogeneidad sin orden —no como en las cosas— es responsable de la degeneración temporal del ser humano. Porque «no vamos ya por un mundo de homogeneidades tranquilizadoras, sino por un mundo heterogéneo» en el que necesitamos por un lado de las cosas para recuperar la calma que frene nuestro devenir como seres mortales y de otro de «humorismo y seriedad [que] colaboren para no estrechar la vida».⁷

Pero antes de continuar se hace necesario desarrollar un aspecto fundamental en los años en que Gómez de la Serna está naciendo como escritor en las páginas de *Prometeo*. Me refiero a

6 R. GÓMEZ DE LA SERNA, «Las cosas y 'el ello'», *Revista de Occidente*, nº 134, agosto de 1934, p. 204.

7 *Ibid.* p. 196.

que para que RAMÓN llegue a dar el valor que concede en su obra a los objetos, hay que partir primero del concepto de individualismo consciente propio del hombre moderno.

Cuando RAMÓN se inicia en *Prometeo* tenía 20 años. Ya había publicado algunos artículos en *La Región Extremeña* (1905-1908), además de dos libros: *Entrando en fuego* (1905) y *Morbideces* (1908). Se había protegido bajo el *Manifiesto* de 1901 suscrito por Unamuno, Azorín y Baroja y se encontraba en una cómoda postura de *intelectual humanitario* que confía en la juventud.

Entrando en fuego es un primer libro de filiación literaria. La proximidad respecto al periodismo azoriniano y a la devoción articulista de Larra es innegable,⁸ así como la deuda que con ellos muestran los artículos escritos en aquellos primeros años. A este débito literario —mejor digerido y casi disuelto en su prosa posterior, pero nunca del todo ausente— se añade una devoción de carácter ideológico: la conciencia antiburguesa de sus textos, etiquetada como de moderado anarquismo de juventud y que, examinado con detenimiento, se percibe más como expresión de los cambios que el concepto de arte está sufriendo a comienzos de siglo —desde finales del XIX—, a la vez que un posicionamiento liberalista de lógica influencia paterna.⁹

8 «En este primer libro, el madrileño demuestra un espíritu periodístico muy cercano al Azorín de las *Confesiones de un pequeño filósofo* y, en general, al de los artículos que publicara en torno a 1905. No en vano, en el de Monóvar se apreciaba también la voluntaria servidumbre al padre Larra.», Juan Manuel PEREIRA, «La imagen del artista ramoniano (1905-1908)», *Boletín RAMÓN*, nº 4, primavera 2002, pp. 39-47 [41].

9 Vid. J. M. PEREIRA, *op. cit.*, p. 42.

Esta evolución se hará más notable a medida que avanza *Prometeo*.

De hecho, la apuntada tendencia individualista se presenta como definitiva a partir de *Morbideces*¹⁰. Esto significa para el proyecto paterno de encumbramiento del hijo al liderazgo de los jóvenes intelectuales, para el que ideó *Prometeo*, si no un fracaso —pues si don Javier no alcanzó el ambicioso objetivo que pretendía no se debió al posicionamiento cada vez más estético y menos político de su hijo, sino como consecuencia propia de sus actos—, sí un definitivo cambio de rumbo, paralelo a los acontecimientos históricos, en la manera que los Gómez de la Serna iban a expresar su servicio público.¹¹

Navarro Domínguez desarrolla en paralelo la tarea política de Javier Gómez de la Serna —sin éxito— y la que por esos mismos años estaba llevando a cabo Ortega y Gasset —con notable éxito¹²—; y aunque este planteamiento se centra en el primero, me interesa subrayarlo porque en gran medida, el programa político de Gómez de la Serna padre y la repercusión individualista del hijo, explican la evolución del creador solitario que será RAMÓN.

10 *Obras Completas*, t. I, pp. 455-532.

11 «Sea como fuere, la decepción del padre de Ramón en fechas inmediatamente posteriores a la última remodelación del Gabinete Canalejas en abril de 1912, en la que, tal vez a causa del polémico artículo de *Prometeo* [«Otra crisis», nº 27, firmado por “Jagoser”, uno de los pseudónimos de Javier Gómez de la Serna] volvió a quedarse sin Ministerio, se aprecia claramente en los últimos números de la revista», E. NAVARRO DOMÍNGUEZ, «Vieja y nueva política en *Prometeo*», *Boletín RAMÓN*, nº 4, primavera 2002, pp. 24-38 [38].

12 Para un análisis más pormenorizado de este planteamiento político-pedagógico orteguiano y el grado de compromiso de los escritores españoles con el Arte Nuevo, véase mi artículo «La prosa del Arte Nuevo: Ortega y los límites de una influencia», *Revista de Estudios Orteguianos*, nº 7, noviembre 2003, pp. 173-194.

Decía que en *Morbideces*, RAMÓN da claras señales de un posicionamiento individualista ante una situación social de injusticia, considerando que la alegría, la belleza y la elevación de la situación cultural del pueblo son las únicas armas que pueden emplearse en una posible revolución.¹³ La violencia propuesta por Gómez de la Serna es, a todas luces, la «revolución del alma».

La estética no es un error inofensivo, sino un señuelo que ha hecho prevaricar por sugestión a todos los espíritus. El hombre ... siendo demasiado esteta en vez de instintivo, deslíe su vida en una interminable contemplación en que le obsesiona el modo con que se proyecta en la estética, y así, atento a ese significado de él mismo, ajeno a sí ... hace infructuosa su vida atento a su representación en la mirada de los demás, graduada según cualquier estética —artística, científica o moral—, siendo así estérilmente su consideración o su repudio...¹⁴

Esta anunciada revolución es, sin embargo, individual. De ahí que Gómez de la Serna defina la estética como «señuelo» engullido por «todos los espíritus» y frente al cual sólo le queda una postura, la de «desvirtuar la agresión autoritaria de la estética que ... aspira a estatuirse como verdad absoluta», en la que campan a sus anchas los «héroes y los grandes hombres. Fenómenos evidentes y livianos de *rarefacción*», que nacen con el estigma de la autoridad, generando en los demás la propia apariencia «pletórica y pungente».

13 No sólo en *Morbideces*, también en los artículos publicados en *La Región Extremeña* se encuentra el rastro de esta evolución: «Las rebeldías del hambre», *Obras completas*, t.I, pp. 982-984; «La sublevación individual», pp. 992-994; «Ideas sobre la actualidad política», pp. 1001-1003; «La verdad suprema», pp. 1018-1020; «Atentado contra la locura», pp. 1040-1041.

14 *Morbideces*, p. 481.

De estos héroes y grandes hombres encuentra dos tipos: los conquistadores que «encontraron un grato espasmo en sus demasías faranduleras o en sus misticismos, obrando sobre sí de un modo autosugestivo» y «los que dirigieron a los pueblos, en la reivindicación de sus intereses». Unos y otros han sido venerados por sus contemporáneos «a la manera de un logogrifo ... ¿Hay nada menos espontáneo, más dependiente y más convencional que el nombre de los logogrifos, en el que todas las letras no le pertenecen y no son realmente tuyas?».¹⁵ Y no le pertenecen porque para alcanzar su posición en la sociedad han erigido su pedestal sobre los cadáveres de otros hombres anónimos. A estos hombres anónimos apela Gómez de la Serna. Hombres —concluye— cuya fuerza se fundamenta en la firmeza de carácter y en la plenitud personal. Es decir, en el individualismo y no en la colectividad.

Hasta aquí, he anticipado la evolución hacia el individualismo ramoniano. Ahora analizaré cómo el reconocimiento del mundo de los objetos se hace consciente en la mentalidad individual propia del hombre moderno como necesidad para una autodefinición. Esta idea está desarrollada en el análisis histórico que Leo Spitzer hace de la enumeración caótica. Según Spitzer, la acumulación de términos afines está presente en la historia de la literatura desde la escritura del Génesis, pero esta técnica es actualizada por Walt Whitman y de él asimilada por la poesía francesa y española de finales de XIX y principios de XX:

Parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas,

15 Para esta cita y las anteriores, *Íbid.*, p. 482 a 484.

que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno. Ni Rilke, ni Werfel, ni Claudel conocen el vigoroso asíndeton de Whitman (y, en grado algo menor, Rubén Darío) que acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista; pero un niño, que, siendo además sabio y poeta, extrajera poesía y pensamiento de una lista de áridas palabras; un niño genial, con el genio verbal de un Víctor Hugo.¹⁶

Lo que Spitzer establece para ese niño genial se ajusta como guante a medida en la obra de RAMÓN. Pero lo que más me interesa subrayar de la cita es que el precedente inmediato del procedimiento enumerativo de Salinas no estaría en Rubén Darío —aunque es innegable el poder que ejerció su obra en la poesía del 27— sino en Gómez de la Serna quien, sin duda, está más próximo a la obra saliniana de lo que pudo estarlo Darío.

Así, las últimas líneas de la cita de Spitzer explican cómo la acumulación en Gómez de la Serna y su capacidad para aunar —eso sí, quizá con menos violencia que Whitman y que Darío— «las cosas más dispares...», tiene un fin muy preciso. Un fin que Auerbach ha anotado como característica de la

16 Leo SPITZER: «La enumeración caótica en la poesía moderna», *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 295-355.[307-308]. Para el procedimiento enumerativo en Pedro Salinas, véase Leo Spitzer, *Revista Hispánica Moderna*, 1941, VII, página 40. Vid. también Detlev SCHUMANN, «Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel», en *Modern Language Quarterly*, junio de 1942, pp. 171-204.

novela francesa del siglo XIX y que no es otro que «una democracia exclusivamente humana, a la cual corresponde, en el dominio de los procedimientos literarios, la mezcla de estilos, condenada por el clasicismo».¹⁷

Junto a esta finalidad de difuminado de las fronteras entre los géneros literarios, indudablemente presente también en la obra ramoniana, el papel caótico de los objetos cumple en este autor un doble objetivo: 1º) alimenta la colaboración activa del lector y 2º) presenta una realidad fragmentada y heterogénea como único modo de frenar el tiempo en «nuestro devenir como seres mortales».

1º) De la misma manera que RAMÓN elige algunos de entre los miles de objetos que encuentra en el Rastro porque en ellos adivina la función que tendrán en su universo vital y literario, así exige en el lector idéntica capacidad y voluntad de selección.

De este modo, el lector al seleccionar durante el proceso de lectura determinados elementos y no otros, elabora su propio universo narrativo que pone en marcha un proceso creativo limitado por el tiempo y el espacio de esta lectura.

De suerte que cada lector llevará a cabo su particular proceso de selección, creándose de esta manera tantos universos literarios como lectores haya. Más aún, tantos procesos creativos como lecturas se produzcan.

La participación de los objetos en la obra de Gómez de la Serna resulta, pues, de carácter demo-

17 Erich AUERBACH, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México D. F., FCE, 1950. Cita tomada de Leo Spitzer, p. 343.

crático.¹⁸ Todos tienen un valor significativo. Y la cantidad de significación es *a priori* similar en todos ellos. El mismo peso semántico tiene la perdiz, la muñeca de cera o los cientos de diminutos cachivaches que incorpora al paisaje de su torreón y que proceden del Rastro. Jean Baudrillard, en su clásico estudio de *El sistema de las cosas*¹⁹ aclara que esta igualdad es posible en tanto que el objeto quede despojado de su funcionalidad; conclusión a la que había llegado con anterioridad Gómez de la Serna, como se ha visto. Baudrillard establece la diferencia entre el coleccionista y el amateur, entre el objeto pasión y la pura acumulación. El deseo del coleccionista se sacia al incorporar a su propio universo cada uno de los elementos que componen un sistema dado. La cada vez mayor presencia de objetos en la vida del hombre moderno lleva al pensador francés a concluir que los objetos combaten la frustración procedente de las cada vez menos satisfactorias relaciones humanas. RAMÓN acumula todos los objetos posibles dentro de su particular colección: la novela. Una colección que, seguimos en todo momento el razonamiento del filósofo francés, conduce al novelista a la soledad y a la confrontación con la muerte del «yo»:

...cualquiera que pueda ser la apertura de una colección, hay en ella un elemento irreductible de no-relación con el mundo.

18 En su estudio, Spitzer llega a la misma conclusión referida a la poesía moderna inglesa, alemana, francesa y española (en el ejemplo de Salinas): «Un paso más y la democracia humana se verá rodeada por la democracia de las cosas. Las cosas se saldrán de su quicio, que parecía fijado de una vez por todas ... En la lírica de Whitman, la enumeración caótica es reflejo verbal de la civilización moderna, en que cosas y palabras han conquistado derechos "democráticamente" externos, capaces de llevar al caos». *Op. cit.*, pp. 343-344.

19 Siglo XXI, 1979, p. 98.

Porque se siente alienado y volatilizado en el discurso social cuyas reglas se escapan, el coleccionista trata de reconstruir un discurso que sea para él transparente, puesto que posee los significantes y puesto que el significado último, en el fondo, es él mismo. Pero está condenado al fracaso. Creyendo superar el discurso social incoherente por un discurso apropiado y coherente sobre los objetos, no ve que traspone pura y simplemente la discontinuidad objetiva abierta en una discontinuidad subjetiva cerrada, donde el lenguaje mismo que emplea pierde todo valor general. Esta totalización realizada por los objetos lleva siempre, por consiguiente, la marca de la soledad: falta a la comunicación, y la comunicación le falta. Se plantea la siguiente cuestión: ¿Pueden los objetos constituirse en otro lenguaje que ése? ¿Puede el hombre instituir, a través de ellos, otro lenguaje que no sea un discurso a sí mismo?²⁰

Las novelas de RAMÓN aparecen como una posible respuesta a estos interrogantes, ya que encuentran en la expresión novelar la posibilidad de comunicación con el lector. Los objetos pueden sustituir el déficit de comunicación del hombre moderno pero, y este es el caso que nos ocupa, también pueden servir de trampolín para salvar esta distancia comunicativa.

Los objetos en la novela de RAMÓN parecen buscar en el que lee al cómplice, un colaborador activo, alguien «para quien el acto de lectura se convierte, a su vez, en una búsqueda, o bien, en momentos

20 *Ibid.*, p. 121.

de renuncia, en una huida. La lectura como aventura».²¹ Los objetos en la prosa ramoniana consiguen lo que Susan Sontag llama «la erótica del arte», ese proceso en el que el arte atrapa al lector sin dejarle escapatoria. Ortega lo describe como el proceso de aislamiento del lector. El modo en que el novelista invita al lector a entrar en un mundo hermético y propio y, cortándole los lazos con la realidad exterior, consigue que el lector se quede en su isla hasta el final de la novela.²²

Para conseguir este fin, después de reconocer que el valor de lo escrito trasciende su contenido; una vez que la modernidad ha considerado insuficiente el contenido, la nueva novela necesitará de novedosas artimañas para mantener la atención de su público. Y RAMÓN encuentra que estas artimañas, además de las propiamente formales — algunos movimientos de vanguardia son una expresión hipertrofiada de esta necesidad—, no sólo han de afectar a la producción de la obra, sino que, indudablemente, han de implicar al receptor al que va dirigido. Si es él el objetivo final de la obra, es el lector el foco central de la producción artística.

Por lo tanto, hay que hacerle copartícipe de la historia contada, ya que su presencia como ser que completa el universo literario le otorga este poder.

Este procedimiento asegura al autor la aproximación del lector al texto desde una perspectiva que en cada ocasión es distinta y novedosa. La pluralidad focal de acercamiento al texto; el perspectivismo.

21 Carolyn RICHMOND, «Prólogo» a *Novelismo II*, en *Obras completas*, t. X, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, pp. 13-44 [22-23].

22 José ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, pp. 133-138.

2º) El modo en que el hombre moderno concibe la realidad resulta tan inabarcable que únicamente una aproximación fragmentada y heterogénea del instante presente permitirá vislumbrar una cierta comprensión del mundo. Desde que Einstein diera a conocer los resultados de su Teoría de la Relatividad en 1905, el perspectivismo entró a formar parte de la literatura, del arte en general, de la vida cotidiana, bien es cierto que a través de la interpretación difundida por Henri Bergson²³.

En esta interpretación, el peso que la conciencia del hombre adquiere, otorga su valor a toda percepción de realidad. Por lo tanto, ninguna realidad es posible sin el concepto consciente de la existencia.

Sin salirnos del campo de nuestro trabajo, comparemos el siguiente fragmento de la teoría de Einstein con un fragmento de *El novelista* (1923) de Gómez de la Serna:

Einstein:

Si en un punto A del espacio hay un reloj, un observador ubicado en A puede determinar los valores de tiempo de los eventos que ocurren en la inmediata vecindad de A determinando la posición de las agujas del reloj que es simultánea con cada evento. Si en el punto B del espacio hay otro reloj, similar en todos los aspectos al reloj ubicado en A, resulta posible, para un observador ubicado en B, determinar los valores de

tiempo de los eventos que ocurren en la inmediata vecindad de B.

Pero no es posible, sin hacer suposiciones adicionales, comparar con respecto a tiempo, un evento de A con un evento de B. Hasta ahora sólo hemos definido un tiempo de A y un tiempo de B. No hemos definido un tiempo en común para A y B, puesto que esto último no puede ser hecho excepto que establezcamos por definición que el tiempo que tarda la luz en recorrer el camino de A hasta B, es el mismo que tarda en recorrer el camino de B hasta A.

De esta forma, con la ayuda de un experimento imaginario hemos podido establecer qué es lo que se entiende por relojes estacionarios sincronizados ubicados en diferentes lugares y hemos obtenido evidentemente, una definición de «simultáneo» o «sincrónico» y de «tiempo». El «tiempo» de un evento es aquel que es dado simultáneamente con el evento por un reloj ubicado en el lugar del evento. Este reloj debe ser sincrónico con un determinado reloj estacionario.

Es esencial que el tiempo esté definido por medio de relojes estacionarios en el sistema estacionario. El tiempo así definido resulta apropiado para el sistema estacionario y lo llamaremos «El tiempo en el sistema estacionario».²⁴

Ramón Gómez de la Serna:

El novelista Andrés Castilla oía en su despacho el reloj de pared y el reloj de bolsillo, que acostumbraba a poner sobre la

23 H. BERGSON, *Durée et simultanéité: à propos de la Théorie d'Einstein*, Paris, Librairie de Félix Alcan, 1923. Respecto a la polémica abierta en Francia a finales de los noventa a consecuencia de la denuncia por la confusa divulgación que filósofos y escritores hacen de las teorías científicas, vid. Jean BRICMONT et Alan SOKAL, *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob, 1997.

24 Albert EINSTEIN, *Teoría de la relatividad especial y general*, Madrid, 1921.

mesa, porque el otro quedaba demasiado en la penumbra para ver la hora tantas veces y tan rápidamente como lo requería su impaciencia.

«¿Es que pueden ser los dos tiempos el mismo?», se paró a pensar el novelista.

Se diría, realmente, que el tiempo del reloj grande de pared era más pausado, más pesado, más lento, un tiempo que no envejecería nunca demasiado, mientras el reloj rápido, con mordisconería de ratón para el tiempo, con goteo instante más que instantáneo, le envejecería pronto.

«No es la misma clase de tiempo el del uno y el del otro», concluyó el novelista, ... Realmente escribo menos cuartillas en el tiempo que señala este reloj de bolsillo, que en el que señala el otro... Sólo que del otro me olvido²⁵, y eso hace que me emperece; y con éste delante, corro, me precipito, veo que hace un rato eran dos horas más temprano que ahora», acabó por dictaminar, dentro de sí, el novelista.²⁶

El «tiempo estacionario» y el «tiempo del evento» a los que hace referencia Einstein encuentran su correlato en el «reloj de pared» y el «reloj de bolsillo» de Gómez de la Serna y en el análisis que hace Bergson acerca del instante y la duración. Bergson establece la diferencia entre el tiempo sometido a la percepción consciente —la duración

25 Esta cursiva y la del párrafo anterior son mías.

26 R. GÓMEZ DE LA SERNA, *El novelista*, en *Obras completas*, t. X, pp. 207-496 [209].

interna— y el instante o el tiempo definido a partir de dos sucesos externos al individuo que acontecen simultáneamente. Dos sucesos externos producidos a la vez permiten establecer, como mucho, su simultaneidad de acto. Sólo a través de la conciencia es posible determinar el tiempo de duración de ese suceso. Los actos externos a la conciencia permiten percibir la posibilidad de la medición del tiempo, de la duración; pero sólo a través de la conciencia esa posibilidad se convierte en acto.

C'est donc la simultanité entre deux instants de deux mouvements extérieurs à nous qui a fait que nous pouvons mesurer du temps; mais c'est la simultanité de ces moments avec des moments piqués par eux le long de notre durée interne qui fait que cette mesure est une mesure de temps.²⁷

De modo que para Bergson lo que ocurre en la realidad exterior sólo se percibe en presente, pues sería imposible establecer un flujo continuo del tiempo —la duración— sin la intervención de la conciencia. El tiempo exterior es heterogéneo y aquello que no puede ser percibido no es presente. Es pasado. Y del pasado, como dice El novelista, me olvido.²⁸

Pero los correlatos entre la obra de Einstein, la interpretación que de ella hace Bergson y El novelista de Gómez de la Serna no terminan aquí. Cuando Einstein se pregunta acerca de la identidad del tiempo entre dos objetos, el novelista se cuestiona si dos tiempos pueden ser el mismo.

27 BERGSON, *op. cit.*, p. 71.

28 BERGSON, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, pp. 61-101.

Cuando Einstein determina la sincronía como común a ambos tiempos, Gómez de la Serna mantiene el concepto a pesar de la duda que al protagonista le asalta de la diferente percepción de ese mismo tiempo: duda que, evidentemente, procede de Bergson. Así el «tiempo del evento» de Einstein es la «simultanéité dans l'instant» de Bergson y es un tiempo del que el protagonista de RAMÓN se olvida y de cuyo olvido procede el descuido, su paso lento pero inexorable. Se trata del tiempo exterior objetivo. Por otro lado, el «tiempo estacionario» del físico es la «simultanéité de flux» del filósofo y el tiempo que obliga al novelista a correr y a precipitarse, ese tiempo que le permite darse cuenta de su existencia; el tiempo de la vida. El tiempo de la conciencia. El tiempo subjetivo de la percepción humana. Ambos tiempos, instante exterior y duración interna, se manifiestan paralelos en la objetividad técnica de su transcurrir; no tanto en la percepción del que los vive. A esto llama Bergson la relatividad:

nous montrerons sans doute que les indications de deux horloges H et H' éloignées l'une de l'autre, réglées l'une sur l'autre et marquant la même heure, sont ou ne sont pas simultanées selon le point de vue.²⁹

El perspectivismo antes de convertirse en signo de referencia textual común a la prosa de los autores de los años veinte y treinta, ya había sido empleado por Gómez de la Serna. Lo que demuestra una vez más la habilidad del autor para estar a la vanguardia del arte, de la ciencia y del pensamiento de la época. La pluralidad del foco desde el que se contempla la realidad otorga a

cada objeto del universo creador —sea cosa o ser vivo— una cualidad, un valor que no puede ser sustituido por otro.

Pero las cosas y los objetos no son importantes por sí en último término, sino porque todo el universo es superposición de cosas. Lo que en realidad maravilla al hombre es ver las cosas superpuestas.³⁰

Y esas cosas las encuentra también superpuestas en el Rastro, lo mismo que el lector las encuentra en sus novelas.

Desde esta misma perspectiva, sus «conferencias-maleta» resultarían una representación gráfica — metafórica si se desea— en la intención de RAMÓN de incluir miles de objetos en sus relatos. Este magistral hallazgo se basa en la acumulación de objetos dentro de una maleta, con el fin de que sean instrumentos de inspiración momentánea para una conferencia. Al inicio de la misma, RAMÓN escoge un objeto al azar. Por medio de las asociaciones múltiples y de las circunstancias propias del acto —tipo de público, disposición personal, estado de ánimo, grado de ingenio, capacidad para despertar los mecanismos del subconsciente, etc.— RAMÓN da inicio a sus palabras que discurren por derroteros desconocidos para todos, incluso para él mismo.

Las conferencias-maleta se hacían a sí mismas a partir de la selección azarosa de objetos y de un complejo sistema de relaciones factoriales delimitadas por el intervalo espacio-tiempo de la conferencia. De esta manera, Gómez de la Serna elabora cada vez un discurso esencialmente similar

29 *Íbid.* p. 71.

30 «Las cosas y 'el ello'», *op. cit.*, p. 197.

pero circunstancialmente distinto, compone un universo diferente para cada ocasión, cuyas características dependen tanto de la provocación que el objeto ejerza sobre su consciente y su subconsciente, como de las relaciones más o menos perennes establecidas entre su conocimiento y el objeto.³¹

A mi entender, RAMÓN esperaba de sus lectores este mismo proceso de elaboración creativa. Lo que desea no es tanto que el lector reciba pasivamente una a una las palabras de sus textos —su planicie o profundidad—, sino que consiga establecer relaciones novedosas entre ellas.

Relaciones que no podrían darse de otro modo si no siguieran un orden previamente establecido por él. Un orden que tiene más que ver con la presentación caótica de los objetos —a pesar de su linealidad textual— que con una distribución secuencial dada.

Lo que Gómez de la Serna construye en sus obras son caligramas conceptuales y no visuales. RAMÓN no necesita alterar la representación gráfica del discurso narrativo para generar en el lector nuevas relaciones entre las palabras (palabras objeto), sino que al contrario, elige el sistema tradicional de disposición gráfica y construye alternativas conceptuales en el modo en que las palabras se relacionan en la mente del lector (objetos palabra) y en los que intervendrá tanto el intelecto como la intuición. De esta manera, consigue meter la casa dentro de los objetos y no al revés.

31 Bergson considera en *La evolución creadora* (1907), que la intuición y el intelecto son los elementos esenciales del conocimiento. Ramón había dado muestras de asimilación de esta teoría en *Morbideces*: vid. nota 7.

Lo que verdaderamente maravilla al hombre moderno no son tanto «las cosas superpuestas» como su significación: la posibilidad de percepción y aprehensión de la realidad a partir del máximo cómputo de objetos posibles. Si cada objeto posee en sí, aunque sea ínfimamente, la realidad, la acumulación de objetos permite abordar la multiplicidad focal de una realidad variable, cambiante y siempre presente.

Pondré un ejemplo.

Cuando Gómez de la Serna crea todo un catálogo a partir de las infinitas posibilidades de presentación y clasificación de las farolas de la calle, lo de menos es el contenido de lo que allí se expresa —qué son y cómo se muestran en su esencialidad de farolas—; lo de más es el conjunto de relaciones ficcionales que es capaz de generar en el lector.

En cada caso, el lector sustraerá de los diversos aspectos que RAMÓN atribuye a las farolas unos u otros —selección de objetos del universo dado—, construyendo el propio universo cerrado para el tiempo y el espacio de esa lectura concreta. La labor de selección resulta entonces primordial, forzosa; ya que la elección de la totalidad de los objetos, no sólo limitaría las posibilidades creativas de cada lectura, sino que produciría un agotamiento en el lector y en la capacidad del texto de generar mundos literarios.

Volviendo a las conferencias-maleta, ellas son en gran medida la greguería de sus novelas: representaciones visuales del proceso creativo del lector. Maletas que, al contrario de lo que ocurrió con las greguerías —que inicialmente presentaban un desarrollo amplio del concepto para después ir esencializándose hasta quedar en esqueleto de la realidad—, las conferencias-maleta se convirtieron en conferencias-baúl —como sus novelas cortas en

novelas grandes—, un lugar en el que cada vez era mayor el número de objetos y por tanto también mayores las posibilidades de relacionarlos y las imágenes suscitadas.

El «universo caótico de objetos e imágenes» con que Guillermo de Torre definió las novelas de Ramón Gómez de la Serna no resulta ahora tan caótico. O por decir mejor, el aparente caos tiene un orden preestablecido: el que dicta la realidad en su devenir exterior.

La conciencia humana, en su deseo de entender la realidad, dispondrá los objetos hasta entonces captados en su desorden siguiendo una sucesión espacial concreta. Esta sucesión, este orden, permite por un lado una mejor comprensión de la realidad, lo que no quiere decir que sea la realidad misma; y por otro lado, consigue ganar algo de calma, de homogeneidad para el hombre. Ganar, en definitiva, la batalla al tiempo.

Cada objeto, cada uno de los elementos que Gómez de la Serna introduce en su obra, en su torreón, son de nuevo el desarreglo del orden preestablecido por la conciencia. Gómez de la Serna devuelve el aparente desorden a las cosas en su universo literario. Sólo de esta manera consigue superponer realidades que no son dispares, sino simultáneas. Será misión del lector determinar en qué medida es posible componer una realidad literaria lo más ajustada posible a la idea de realidad que él tiene. En qué medida es posible determinar la realidad a la vez que encontrar la calma, detener el tiempo.

Ahora, me parecen más evidentes las palabras admirativas de Ortega al visitar el torreón de Gómez de la Serna. El secreto del arte moderno está en la confluencia de distintos tiempos en un mismo espacio. En una misma mirada que puede,

sin embargo, variar el enfoque cuantas veces sea necesario para captar en su máxima amplitud la realidad circundante. Por eso, la observación orteguiana —¡qué duda cabe!— complació tanto a Gómez de la Serna.

MANICOMIO: EL EXTRAÑO VIAJE DE RAMÓN A CINELANDIA

FELIPE CABRERIZO

fcabrerizo@clientes.euskaltel.es

Es bien conocida la fascinación que ejerció sobre Ramón el nacimiento del cinematógrafo. El autor no sólo dedicó a su estancia hollywoodense su libro de memorias *Cinelandia*, sino que hizo numerosas referencias al nuevo medio en sus escritos, presentó en Madrid el estreno del primer film sonoro, **El cantor de jazz** (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927), fue autor de una decena de breves guiones cinematográficos, protagonizó el monólogo filmado *El orador* (1928) e incluso llegó a participar como actor en las películas de Ernesto Giménez-Caballero *Esencia de verbena* (1930) y *Noticias de cineclub* (1930). El cine español, sin embargo, no correspondió a esta fascinación del autor y nunca llegó a apreciar las grandes posibilidades que ofrecía la obra de Ramón al lenguaje cinematográfico. Extrañas son las incursiones de cineastas españoles en la obra ramoniana, cuando existen siempre alejadas de los parámetros del autor: es el caso del cortometraje dirigido por Javier Aguirre en 1966 que tomaba como punto de partida *El rastro*, o del largo **Los días del cometa** que realizaría en 1989 Luis Ariño sobre la novela *La nardo*, de la que tomaba su planteamiento inicial. Por todo ello, adquiere especial interés la muy desconocida **Manicomio**, primera adaptación del autor llevada a la pantalla por Fernando Fernán-Gómez y Luis María Delgado en 1952 que constituye posiblemente el único momento en el que el cine español se ha acercado al espíritu de la obra de Ramón.

A mediados de 1944 Fernando Fernán-Gómez llega a Barcelona contratado para trabajar como actor en una serie de comedias de poca entidad

(“en algunas de las cuales lo más difícil no era aprenderse el papel ni interpretarlo, sino conseguir cobrar”¹ según señala el propio actor). La cinematografía española se enfrentaba a un momento caótico: el interminable desarrollo de la II Guerra Mundial había provocado una notable carencia de celuloide en el mercado, a lo que se añadía el bloqueo al que se enfrentaba la productora CIFESA, antiguo sostén de la industria cinematográfica española que había entrado en la *lista negra* norteamericana por su anterior trabajo de distribución de películas italianas y alemanas. Los años finales de la contienda mundial favorecerán que gran parte de la producción española se traslade de Madrid a Barcelona: la cercanía de la frontera, con las posibilidades de contrabando de celuloide que ello aportaba, y la recuperación de los estudios barceloneses permitieron el nacimiento de una incipiente industria catalana del momento más orientada hacia una producción mucho más elemental y de menor presupuesto.

La continuidad que encuentra Fernando Fernán-Gómez en este tipo de producciones terminará prolongando la estancia del actor en Barcelona durante más de dos años. Sin embargo, los resultados artísticos de estos trabajos no terminan de resultar plenamente satisfactorios para Fernán-Gómez, encuadrado en un permanente papel de “galán joven” que bloqueaba el aprendizaje del oficio de un actor excepcionalmente inquieto.

Sin embargo, la estancia en Barcelona permitirá a Fernán-Gómez trabajar a las órdenes de Carlos Serrano de Osma en dos peculiares películas de reminiscencias expresionistas completamente al margen de la producción habitual del cine español

1 Fernán-Gómez, pág. 33

de la época, **Embrujo** (1946) y **La sirena negra** (1947). Fernán-Gómez entra de este modo en contacto con el pequeño círculo de cine vanguardista que se movía en la Barcelona de la época, encabezado por el propio Serrano de Osma, su habitual ayudante de dirección Pedro Lazaga y el escenógrafo Ubieta, responsables de la revista *Cine Experimental*.

Es éste el momento en el que Fernán-Gómez toma consciencia de las posibilidades que ofrece la realización cinematográfica.

Estas experiencias entroncaron con las inquietudes propias de Fernando Fernán-Gómez. El actor, muy insatisfecho con la limitadísima línea de trabajo tomada por el cine español, sólo veía una posibilidad de salida para el mismo mediante la búsqueda de nuevos caminos o el redescubrimiento de viejas vías: en su opinión, la opción directa sería intentar enraizar la cinematografía española con la literatura surgida en el tránsito entre los siglos XIX y XX: *“Me parece que el cine español, de una manera o de otra, debería haber bebido más en la corriente del 98 o en la generación de García Lorca o Gómez de la Serna”*²

A comienzos de la década de los 50, determinadas experiencias de Fernán-Gómez van desbrozando el modelo de cine buscado por el futuro autor. Básicamente, la orientación que tomaría el cine del intérprete llegará a través de su contacto con el cine italiano. Fernán-Gómez organiza para el Instituto Italiano de Cultura, gracias a su extraterritorialidad, una panorámica de media docena de películas italianas de posguerra que la censura franquista no había permitido proyectar

previamente en España. El pequeño ciclo constituyó una oportunidad única para contemplar en Madrid películas como **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), **Paisá** (Roberto Rossellini, 1946) o **Luces de variedades** (*Luci del varietà*, Federico Fellini y Alberto Lattuada, 1950).

Será en estos visionados cuando Fernán-Gómez comience a ser consciente de las nuevas vías abiertas para el cine español más alejado de los parámetros oficiales del franquismo.

Diversos avatares profesionales van reafirmando en este camino: al eco que encuentran sus planteamientos entre los tertulianos que alrededor de García Nieto se reunían en el café Gijón se unen las primeras hornadas de jóvenes que realizaban sus estudios en el recién inaugurado Centro de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, dispuestos a cambiar el panorama de cartón piedra del cine español.

Es en estos momentos cuando Fernán-Gómez se pone bajo las órdenes de dos de ellos, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, para trabajar como intérprete en **Esa pareja feliz** (1951), película que le permite comprobar la posibilidad de abrir perspectivas insólitas hasta entonces para el cine español.

La visión de **Surcos** (1951), película del falangista Antonio Nieves Conde que por primera vez acercaba los planteamientos neorrealistas al cine español, de **Día tras día** (1951), que el comunista Antonio del Amo había rodado en pleno Rastro madrileño, y la obtención de diversos papeles en **El último caballo** (1950), de Edgar Neville, y **La conciencia acusa** (*La voce del silenzio*, 1952), película que G.W. Past rodaba en Roma sobre una idea del pionero del neorrealismo italiano Cesare

2 Brasó, pag. 30.

MANICOMIO



Zavattini³, terminan decidiendo a Fernán-Gómez a iniciar su carrera como realizador.

A mediados de 1953 la productora Ariel comienza en los estudios madrileños Roptence el rodaje de la película **Aeropuerto**, una comedia de generoso presupuesto escrita por Fernán-Gómez y Luis María Delgado que se prevé será dirigida por este último en la que Fernán-Gómez interpreta a uno de los personajes protagonistas.

La falta de un distribuidor, sin embargo, conllevará la suspensión del rodaje a la semana de iniciarse. La productora decidió aplazar la filmación de la película y cambiar de director, pasando el proyecto a manos de Luis Lucia. En vista de la imprevista situación de bloqueo a la que se ha llegado, Fernán-Gómez y Delgado deciden negociar con la productora, Ariel, intentando aprovechar el equipo técnico y el único decorado construido para **Aeropuerto** para levantar un proyecto en el que llevan embarcados un par de años, un guión escrito por Fernando Fernán-Gómez con diversos compañeros de viaje que, bajo el título de *Manicomio*, adapta cuatro relatos de otros tantos escritores: *El sistema del doctor Alquitrán* y *el profesor Pluma* de Edgar Allan Poe, *Una equivocación* de Aleksandr Ivanovich Kuprin, *El médico loco* de Leonid Andreiev y *La mona de imitación* de Ramón Gómez de la Serna.

El proyecto de *Manicomio*, por lo tanto, no era nuevo. Una primera versión había sido redactada por el propio Fernán-Gómez junto a su antiguo colaborador Manuel Suárez Caso: no resultaba

3 Rodaje durante el cual Federico Fellini ofreció a Fernán-Gómez uno de los papeles protagonistas de **Los inútiles** (*I vitelloni*, 1953), que el actor se vio obligado a rechazar por compromisos laborales adquiridos anteriormente.

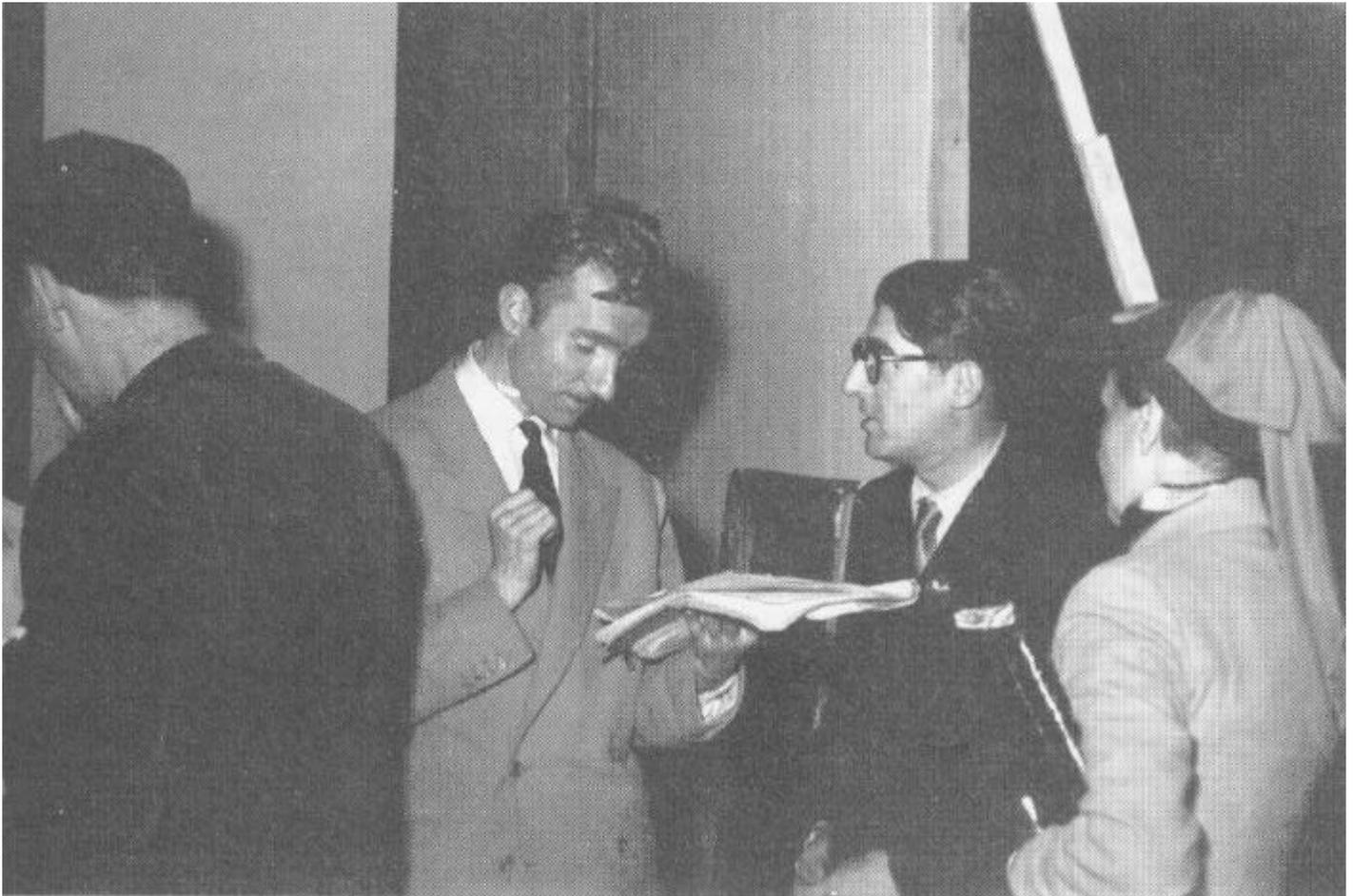
difícil suponer que el proyecto no dejaba de ser un auténtico disparate en la España *preburrotaxi*, pero aún así fue presentado por sus autores al concurso anual del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Por supuesto, fue completamente ignorado por el jurado de los premios, pero Fernán-Gómez no cejó en su empeño de llevar adelante esta historia "*felizmente insensata*"⁴.

Pronto manejará una segunda versión del guión, reescrito con su amigo Francisco Tomás Gómez, que continuará intentando llevar a la pantalla pese al fracaso inicial.

Cuando, de manera un tanto inesperada, se materializa la posibilidad de rodar la película tras la suspensión de **Aeropuerto**, urge encontrar financiación para el proyecto. Fernán-Gómez, dispuesto a no dejar pasar la oportunidad, decide invertir en la película sus ahorros y aprovechar su círculo de amistades para completar el presupuesto de la película: en un plazo brevísimo se consigue un excelente reparto de técnicos y actores (Antonio Vico, Julio Peña, Susana Canales, Elvira Quintillá, Vicente Parra, Manuel Alexandre...) que acepta entrar en la película en carácter de cooperativa gracias al bajo costo de la misma y al bajo tiempo de rodaje que prevé el plan de producción. Al mismo tiempo, Fernán-Gómez encuentra la ayuda de su amigo Cayetano Torregrosa, alto cargo del Instituto de Moneda Extranjera con gran afición por el cine, que decide apoyar la filmación con su empresa Helenia Films. Luis María Delgado, que entraba en el rodaje con el cargo de ayudante de dirección, acepta la propuesta del realizador de codirigir la cinta y poder aportar de este modo sus

4 Heredero, pág. 17.



Fernando Fernán-Gómez junto a Alfredo Marqueríe, durante el rodaje de Manicomio

conocimientos técnicos, mucho más sólidos que los de Fernán-Gómez.

Se plantea en un principio una delimitación de terrenos de trabajo según el modelo iniciado por Bardem y Berlanga en **Esa pareja feliz**: uno de los directores (Fernán-Gómez) se encargará del trabajo con los actores, mientras que el otro (Delgado) se hará responsable de las labores técnicas, aprovechando su larga experiencia como ayudante de dirección.

Esta diferenciación, sin embargo, nunca se hizo efectiva y ambos realizadores terminaron acordando un trabajo conjunto.

Los numerosos problemas para poner en marcha un rodaje tan apresurado se vieron de este modo solventados con una sorprendente rapidez y la película parece dispuesta a echar a rodar.

Sin embargo, quedaba un último escollo que superar: el de la censura. Con el rodaje a punto de

iniciarse, ésta decide prohibir completamente el guión de la película: la lectura en clave política de una historia que mostraba la España de 1952 en manos de unos locos y que concluía señalando que, en tal situación, un manicomio era el lugar idóneo en el que establecerse, no podía ser pasada por alto.

La Junta de Censura argumenta su prohibición señalando que la locura no es un elemento que pueda tomarse a broma y dar como resultado una comedia. El mismo Fernán-Gómez señala que “esto, en el país de *Don Quijote*, me parecía absurdo”⁵, pero se verá obligado a reescribir velozmente el guión infringiendo una larga serie de cortes al mismo. Finalmente, la censura terminará dando el *placet* a la nueva versión de *Manicomio*.

El proyecto, sin embargo, no dejaba de ser una película completamente insólita para la España de 1952. El esquema narrativo de la cinta lo llevaba el relato de Edgar Allan Poe *El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma*, historia en la que el escritor narraba el caso de un viajero que, invitado por el director de un manicomio francés a pasar la noche en su institución y poder comprobar así los resultados de su revolucionario sistema de curación de la locura, termina descubriendo con horror que los enfermos han conseguido apresar a los doctores y han asumido sus roles en el edificio. Trasladando la acción a la España del momento, los guionistas imbrican tres historias adicionales que ilustran el relato central y que muestran la difusa línea que separa la locura de la lucidez: así lo señalaba la frase de Shakespeare que abría la película tras los títulos de crédito: “*Señor, danos una brizna de locura que nos libre de la necedad*”.

5 Entrevista con Fernando Fernán-Gómez a cargo de Francisco Llinás y Augusto Martínez Torres, en *Nuestro Cine*, num. 94, febrero de 1970.

El rodaje fue rápido: concluido en apenas cuatro semanas, los productores consiguen completar la postproducción de la película gracias a los ingresos obtenidos por Fernán-Gómez con el montaje de la obra teatral *La vida en un bloc* de Carlos Llopis. El resultado fue una cinta notable, en la que la sorprendente habilidad de los dos directores noveles y la indudable riqueza de las fuentes literarias utilizadas se mezcla con una excelente interpretación y una fotografía insólita de tintes expresionistas. No deja de sorprender la intención inicial de Fernán-Gómez, que según reconocía en sus memorias era simplemente “*aprender el oficio, ya que por mi condición de actor que vivía de su trabajo no podía hacerlo de una forma normal: matriculándome en la Escuela o empezando como ayudante de dirección*”⁶.

Sorprenden ciertamente por el oficio del realizador, por la habilidad en trenzar una compleja estructura narrativa y por el premeditado alejamiento de cualquier trazado previo del cine español. Una detenida búsqueda sólo permitiría señalar un remoto modelo en alguna obra de otro heterodoxo realizador, amigo de Fernán-Gómez: Edgar Neville. Su cortometraje **Verbena** (1941) y el largometraje **La torre de los siete jorobados** (1944) constituían películas que reflejaban unas historias bastante alejadas de los esquemas narrativos tradicionales y un ambiente distanciado del realismo imperante, aunque escondían planteamientos notablemente alejados de los que sustentaban **Manicomio**.

La ruptura del naturalismo se manifiesta en la película ya desde su plano inicial: tras la cita inicial de Shakespeare sobre la locura, Carlos (Fernando Fernán-Gómez), el protagonista, conduce su coche en dirección a la clínica donde trabaja como

6 Fernán-Gómez, página 105.



Equipo de rodaje

psiquiatra su novia, cuando sorprendentemente se dirige a la cámara para interrogar al espectador y hacerle partícipe de los avatares de su relación de pareja. Se abre aquí un recorrido disparatado en el que las fronteras que separan la locura y la razón se vuelven cada vez más confusas.

Tres empleados de la clínica narrarán a Carlos las respectivas historias sobre lo sucedido en el mani-

comio: supuestamente, historias narradas por un cuerdo, que sin embargo descubriremos no son más que las propias vivencias de los narradores, locos que han tomado las riendas de la institución encarcelando a los doctores.

Destaca brillantemente en la película el primero de estos relatos, el basado en el cuento de Ramón La

mona de imitación, que servirá de arranque a la película y marcará las pautas de la misma.

El relato del hombre que se ve obligado a matar a su mujer *“porque me hacía burla”*, desesperado al ver que ésta repetía sistemáticamente cualquier palabra que él pronunciase, y que se ve obligado a repetir el proceso con el inspector de policía que le interroga en comisaria por el crimen cometido, da lugar a los mejores momentos de la película y constituye sin duda alguna uno de los mejores episodios breves que jamás haya dado el cine español.

Las excelentes interpretaciones de Antonio Vico, asesino a su pesar, y Susana Canales, la mona de imitación, dan al episodio un excelente tono a medio camino entre el esperpento, el surrealismo y el humor del absurdo que deja patente la consideración de Ramón por parte de Fernán-Gómez como *“una de las figuras más claras y más importantes que ha dado la literatura surrealista española”*⁷ y termina constituyendo un pequeño *microcosmos* que marca el tono hacia el que se orienta el resto de la película.

La misma línea seguirán, por lo tanto, los dos episodios restantes, los basados en los cuentos de Kuprin y Andreiev, que concluirán con el descubrimiento del intercambio de papeles entre doctores y pacientes por parte de Carlos cuando éstos organicen una cena en la que todos terminarán perdiendo los papeles: entre los locos descubrimos a diversos amigos de tertulia de Fernán-Gómez como el crítico de teatro Alfredo Marqueríe, amenazando a los contertulios con un tenedor, o el escritor Camilo José Cela, que armado con una boina y camiseta a rayas se dedica

a cocear impenitentemente a una respetable señora que ha acudido al convite. Pero al conseguir la liberación los doctores Carlos descubre que su comportamiento no es más respetable que el de los locos: posiblemente, Carlos decidirá quedarse a vivir en el manicomio, lugar donde, en el fondo, no se está tan mal...

Como era de prever, todo esto terminó conformando una cinta completamente incomprendida, insólita y marginal indigerible en la España del momento.

Tan incomprendida, insólita y marginal que no encontró distribuidor y quedó oculta durante dos años. Los productores, viendo las escasas salidas comerciales de la película, organizaron, gracias nuevamente a la colaboración de un amigo de Fernando Fernán-Gómez, Eduardo Haro Tecglen, un preestreno benéfico a favor de los niños holandeses afectados por las crecidas del Mar del Norte que fue patrocinado por el diario *Informaciones*.

La sesión tuvo lugar en el madrileño Palacio de la Música en marzo de 1953, pero con escaso éxito: la película terminaría siendo vendida a una distribuidora de segunda fila para cubrir gastos y sólo sería estrenada en cines de sesión doble de la capital en enero de 1954.

Nunca quedó Fernando Fernán-Gómez satisfecho del resultado de la película: *“Así se hizo **Manicomio**, aprovechando aquel decorado, improvisando otros como se pudiera y rodando muy rápidamente y muy mal. Y así salió el producto que, ya entonces, me parecía muy malo y muy deficiente salvo en dos: uno, que el fondo literario era muy bueno aunque no fuera sino por los autores; y otro, que es la primera y única vez que se ha hecho un intento de llevar a Ramón Gómez de la Serna al*

7 Hidalgo, pag. 10.



Fernando Fernán-Gómez, durante el rodaje

cine”⁸. Un balance, desde luego, extremadamente riguroso e injusto al ser **Manicomio** una de las grandes películas del cine español del franquismo. Viendo los resultados económicos de la película, Fernán-Gómez decidió orientar su carrera como director hacia un cine más comercial: el resultado fue la película de aventuras **El mensaje** (1953), que supuso un nuevo descalabro tanto crítico como económico, pero que daba continuidad a una carrera como realizador tan heterodoxa como en ocasiones desconcertante.

La adaptación de la obra de Ramón a la pantalla, sin embargo, nunca encontró continuidad y **Manicomio** queda como un modelo aislado dentro de un cine español que nunca supo ver las posibilidades de la obra literaria del autor. Una película que, sin embargo, merece un recuerdo y una revisión. Como el mismo Ramón señalaba, “*las películas que habríamos querido ver y no hemos podido ver son como vidas que habríamos podido vivir y se nos han escapado*”.

BIBLIOGRAFÍA:

- Brasó, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*. Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- Fernán-Gómez, Fernando: *El tiempo amarillo. Memorias (1943-1987)*, vol. 2. Debate, Madrid, 1990.
- Galán, Diego y Llorens, Antonio: *Fernando Fernán-Gómez. Apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo*. Fundación Municipal de Cine (Valencia) y Fernando Torres, 1984.
- Heredero, Carlos F.: “Los caminos del heterodoxo”, en Angulo, Jesús y Llinás, Francisco: *Fernando Fernán-Gómez, el hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Patrimonio Municipal de Cultura de San Sebastián, 1993.
- Hidalgo, Manuel: *Fernando Fernán-Gómez*. Festival de Cine Iberoamericano, Huelva, 1981.
- Revista *Nickel Odeon*: “Nickel Odeon entrevista a Fernando Fernán-Gómez”, en *Nickel Odeon* num. 9, invierno 1997.

8 Brasó, pag. 78.

ALGUNOS APUNTES SOBRE INTERMEDIALIDAD Y VANGUARDISMO EN EL TEATRO DE RAMÓN

EMMANUEL LE VAGUERESSE

emmanuel.levagueresse@univ-reims.fr

Universidad de Reims, marzo 2004

Pretendemos en este artículo reflexionar sobre los rasgos de intermedialidad en la producción dramática de Ramón Gómez de la Serna, acorde a la definición que de la intermedialidad se da comúnmente¹. Los estudios y aún las meras observaciones sobre este aspecto de la creación ramoniana son en efecto casi nulas, salvo valiosas excepciones que citaremos en nuestro estudio. Veremos hasta qué punto la obra dramática de Ramón fue o no imbuida de esta intermedialidad, y de qué modo eso añadió o no vanguardismo a dicha obra.

O sea, si fue o no un elemento vanguardista, pero también quizá de aproximación a un supuesto público popular². Y todo eso para « recuperarlo » recuperando otros medios artísticos a fin de alcan-

1 O sea, la inclusión de varios medios artísticos en una producción artística dada, como aquí: música, radio, fotografía, cine -y ahora vídeo-, etc., y/o baile, danza, pantomima, en el teatro. Hubo en junio del 2003 un interesantísimo Congreso Internacional convocado por la Dra. Mechthild Albert en Saarbrücken (Alemania) sobre: « Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio », cuyas actas pronto se publicarán, y donde se podrá encontrar nuestra contribución titulada: « La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna » en la que se trata específicamente la producción ramoniana de este tipo, del que no se hablará pues precisamente aquí.

2 « Supuesto », porque bien se sabe que casi no hubo público para el teatro de Ramón... a lo que se puede añadir que a Ramón no le gustaba particularmente el medio artístico y el mundo del teatro, como tampoco el público de teatro en general, al que juzgaba demasiado burgués y « limitado »...

zar dicho público y no « espantarlo », en una época en que « ni los bailes rusos de Diaghilev ni la labor de Jacques Copeau, base del movimiento renovador del teatro europeo [tenían] gran repercusión en España »³.

Bien se saben ya dos cosas importantes sobre la obra dramática de Ramón: la primera es que estas obras dramáticas se dividen en dos períodos distintos, una que corre entre 1911 y 1913 e incluye danzas y pantomimas, o sea la prehistoria estética, literaria e ideológica del joven Ramón a veces autoapodado *Tristán*, la de su revista *Prometeo* que las publicó a todas⁴; y otra, que corre entre 1929 y 1935, la del fracaso de *Los medios seres* (única obra dramática de Ramón representada realmente en su vida, salvo tentativas abortadas), la de *Escaleras* y de la ópera *Charlot*⁵.

En el intervalo, Ramón no publica nada en el ámbito teatral.

3 Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, en Francisco RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, T. VII, *Época contemporánea: 1914-1939*, Madrid, Crítica, 2001, p. 537. Sobre el valor del teatro español en aquellos años y su más o menos importante grado de renovación, cf. el imprescindible estudio coordinado y editado por Dru DOUGHERTY y María Francisca VILCHES DE FRUTOS, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Fundación García Lorca/Tabacalera, 1992, en el que se alude también a la problemática de la intermedialidad: « [...] [S]e trata[n] [...] [aquí] problemas derivados de la interrelación de los géneros teatrales, y más concretamente con el cine, la música y el baile » (Introducción de las editoras, p. 14).

4 Excepto a la primera, *Desolación*, que publicó *Ateneo* en 1909.

5 Sobre la ópera *Charlot*, remitimos al excelente artículo de Juan Ramón GARCÍA OBER, « Gómez de la Serna y *Charlot* », de pronta aparición, en las actas del congreso alemán sobre vanguardia e intermedialidad del 2003 que ya citamos. No estudiaremos pues esta ópera aquí, salvo algunas reflexiones puntuales.

El segundo punto que se conoce pero que hay que señalar aquí es que el carácter « vanguardista » de estas obras más específicamente teatrales está aún por determinar, constituyendo un asunto polémico sobre el que los universitarios discrepan.

Para sintetizar, diremos que el primer período fue un esbozo de vanguardismo, sobre todo en lo que toca al aspecto plástico de las numerosas didascalias, y a la libertad para con las convenciones del teatro, pero que dichas obras, no necesariamente escritas por el joven Ramón para ser representadas, se inscriben sobre todo dentro del modernismo o simbolismo, bien en la boga de su época, con ribetes anarquistas en lo que atañe a su a veces confuso mensaje ideológico⁶.

Un « contenido » que no comentaremos aquí por haber sido estudiado ya en varios estudios. Y añadiremos que en su segundo período Ramón muestra un *savoir faire* a fin de cuentas algo superficial, algo como un vanguardismo *de salón* de poco alcance y... casi caduco ya en aquella época. En *Los medios seres*, se nota sobre todo la idea de pintar y vestir a los personajes -y actores- una mitad de blanco, otra mitad de negro, idea a la vez cubista y simbolista. En cuanto a la tardía *Escaleras*, no hay realmente elementos vanguardistas en ella.

6 Cf. Alfredo MARTÍNEZ EXPÓSITO: « [...] [L]a estética protovanguardista que caracteriza las producciones más tempranas de Picasso, de Stravinski o de Gómez de la Serna nace como consecuencia del magma tardo modernista-simbolista-impresionista que ya a la altura de 1908-1910 empieza a ser irreconocible; el joven Ramón bascula entre estos dos modelos, el ya envejecido que toma fundamentalmente del simbolismo francés y el aún no formado de la vanguardia », *La poética de lo nuevo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, p. 192.

No hemos querido polemizar sobre el grado del vanguardismo ramoniano en su teatro, sino sintetizar lo más rápido posible estas ideas para presentar el marco y el corpus del teatro ramoniano. Ahora bien, sí que, al estudiar la intermedialidad en esa su obra dramática, quizá podamos ahondar en el debate sobre intermedialidad y vanguardia.

Digamos también que bien es verdad que el teatro de Ramón se ve mucho más logrado en... su vida que en sus piezas. La «fiesta cubista», para él, era sobre todo el circo, y especialmente con los payasos, en los que la veía, y más que en los escenarios. Su vida misma *era circo y teatro*⁷. Lo que es a fin de cuentas la mayor intermedialidad posible.

Notaremos por fin que todo lo que *dice* Ramón en su teatro -piezas liminares o « cuerpo » del texto- o todo lo que *pone en práctica*, lo dice también en su literatura más teórica de la misma época, referida sobre todo pero no sistemáticamente a su prosa, y cuya coherencia con su teatro las personas interesadas en estos cotejos podrán comprobar, por ejemplo, en *El concepto de la nueva literatura* (1908) o en *Palabras en la rueda* (1913)⁸.

7 Insisten en este punto los diferentes participantes en la mesa redonda sobre el teatro de Ramón Gómez de la Serna (*Table ronde* en el Instituto Cervantes de París, 21. 10. 1997 sobre « Le théâtre de Ramón Gómez de la Serna », dirigida por Jean-Luc PALLIES, con Florence DELAY e Irène SADOWSKA): « C'était un metteur en scène de lui-même comme acteur », « Il mettait sa vie en scène », « Il y avait une théâtralisation de sa vie, de son vécu ». Aprendemos también que para él el circo era como una verdadera afición « teatral », así como sus varias conferencias a las que acudían Valéry Larbaud, Cocteau, Max Jacob, que eran sus verdaderas piezas.

8 Ensayo incluido justamente en el libro de pantomimas *Tapices* (1913).

En estos dos libros, Ramón aboga por la inyección de lo orgánico en el lenguaje, siendo las palabras para él algo inorgánico, mientras el baile -o el teatro- es algo sumamente orgánico: la *escritura* de la pantomima y de los movimientos teatrales será pues el mejor modo de renovar el lenguaje, « [siendo] [l]os hilos de seda, oro y plata [...] los adjetivos que dibujan las figuras o diseño del tapiz »⁹.

EL PRIMER TEATRO DE RAMÓN

El teatro de juventud de Ramón que consta de obras muy dispares¹⁰, excepto en sus dobles deseos de novedad y experimentación escénica, y de espíritu libertario y erótico, es en su mayoría un corpus de obras cortas.

9 Carmen HERRERO VECINO, « Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: Ritual y danza », en Evelyne MARTÍN-HERNÁNDEZ (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, p. 142.

10 O sea unas veinte piezas, según la clasificación posible en obras teatrales, bailes, pantomimas, etc., asunto sobre el que los especialistas discrepan y que muestra ya de antemano la intermedialidad de éstas (cf. A. MARTÍNEZ EXPÓSITO: « [S]i no es teatro será otra cosa: poema dramatizado, pantomima dialogada, relato dramático, etc. Pero lo cierto es que la marca genérica [...] pierde gran valor de su efectividad en nuestro caso », *op. cit.*, p. 268), y de las que se puede tener una lista y cronología completa en cualquier estudio importante sobre el arte escénico de Ramón que citamos desde el principio de nuestro artículo. Dejamos de lado los *Diálogos triviales* de la misma época, siguiendo así a Ignacio SOLDEVILA DURANTE: « Más reflexiones exigiría integrar en dicho corpus [teatral ramoniano] los *Diálogos triviales* aparecidos en *Prometeo*, pues aunque podrían considerarse como pasillos o aporósitos, no nos consta que Ramón los escribiera con vistas a su representación », « Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia », en D. DOUGHERTY y M. F. VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, p. 71.

Los rasgos de intermedialidad los constituye esencialmente la inclusión de algún baile o pantomima, y/o de didascalias largas que insisten sobre este tipo de movimientos « plásticos » con una escritura ya de por sí plástica. Diremos también unas palabras de la relación de estas piezas con la fotografía o el cine al final de nuestro estudio.

La obra dramática de esta primera época que más utiliza la pantomima en un sentido estricto es *Cuento de Calleja* (1909)¹¹ y, en una acotación, *Beatriz* (1909). En efecto, en esta obra de por sí modernista, surge en la escena V del Acto Único una pantomima anunciada explícitamente así, y que se extiende sobre dos páginas¹². Se trata de presentar al niño Raimundo, de visita en casa de una joven amiga, que encuentra, una vez solo, unas joyas en un cofre en el que se encuentran los recuerdos de una chica muerta -la hermana mayor de su amiguita-, al tiempo que la madre de las dos chicas, la « viva » y la « muerta », lo espía.

11 Citaremos según una de las dos ediciones distintas siguientes, puesto que la edición que citamos primero a continuación, la de Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez, no recoge todas las obras del primer período, y que las obras de cada uno de los dos períodos están diseminadas en dos (o tres, si se incluyen las pantomimas y danzas) tomos de la edición de referencia de Ioana Zlotescu. Véase pues: Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Teatro muerto*, ed. de Agustín MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ y Jesús RUBIO JIMÉNEZ, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, 1995, que abreviaremos en *Teatro muerto*; *Obras completas*, T. II, « *Prometeo II*. Teatro de juventud (1909-1912) », ed. de Ioana ZLOTESCU, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, que abreviaremos en *T. II*; y *Obras completas*, T. XIII, « *Novelismo V*. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1926-1947) », ed. de Ioana ZLOTESCU, 2002, que abreviaremos en *T. XIII*. En cuanto a las pantomimas, el lector interesado las encontrará en *Obras completas*, T. I; « *Prometeo I* », ed. de Ioana ZLOTESCU, 1996.

12 *T. II*, pp. 102-103.

Esta pantomima que está minuciosa y gráficamente descrita por el autor no participa, según nosotros, de un vanguardismo absoluto, sino mucho más de una tradición modernista y simbólica a lo Strindberg o Ibsen, en boga en la época, que confiere, es verdad, plasticidad a la escena, pero que hace sobre todo de nosotros, público, unos mirones, unos espías cual la madre de la chica; de ahí a ver una *mise en abyme* vanguardista de la noción de espectáculo teatral, hay una distancia que no salvaremos, quedándonos en lo gráfico y plástico de esta escena modernista¹³, tanto más cuanto que no hay ninguna nota respecto a la música que habría que utilizar en esta escena. Para E. Fernández Cambria, se trata sobre de un « uso casi onírico de la música, que cre[a] un ambiente acorde con el ánimo del personaje »¹⁴.

Ramón escribe a este respecto en su « Depuración preliminar » a *El teatro en soledad* (1912)¹⁵, el cual abarca también momentos de pantomima, que « [la literatura] [e]s la consunción de uno mismo y su horario, pintoresca de ceremonial, de totalidad y de

13 Como lo dice MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ a este respecto: « *Cuento de Calleja* presenta rasgos de teatro simbolista, como la recreación del estado de ánimo del protagonista, musicalmente realizado en una pantomima o la evasión hacia un mundo de ensoñación y fantasía », *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, p. 256.

14 Elisa FERNÁNDEZ CAMBRIA, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Escuela Española, 1987, pp. 216-217.

15 Pieza metateatral varios años antes de Pirandello que « introduc[e] al público en el propio lugar de la obra, inaugurando una línea de experimentación teatral vanguardista que alcanzará su punto máximo en las técnicas del psicodrama y del *happening* », según A. MARTÍNEZ EXPÓSITO, *op. cit.*, p. 357. Ramón visto como precursor del *happening*, lo dicen también los participantes de la *Table ronde* en París ya evocada.

pantomima... Etcétera... »¹⁶. Lo que significaría, con la idea de « totalidad », que se trata de abarcar todas las artes, aunque Ramón, como muchas veces, no siempre lleva a cabo su proyecto.

Hay otros momentos en otras de estas obras en las que, sin que las denomine así el propio autor en sus acotaciones, didascalias y otros textos (prólogos, advertencias finales o apéndices y otras notas, que son abundantísimas, repítamoslo, en este primer período), se pueden ver como unos atisbos de pantomima, primero en la descripción de gestos o movimientos que deben hacer los personajes, luego en las indicaciones gráficas de dichas acotaciones, y por fin en la observación repetida que se hace del silencio -y pausa, gesto detenido y/o descompuesto- requerido en dichos momentos.

Respecto del silencio, podemos citar varios ejemplos, como en *La corona de hierro* (1911), en la que hay idas y vueltas, efectuadas en silencio, a lo largo del escenario:

« Pausa. El rey sigue buscando las tres dimensiones de la figura [del retrato] y, como quien va con cuidado siguiendo las vueltas a una persona, él va de un lado a otro como al encuentro del perfil y de la nuca, que sólo los malos reflejos [...] evitan que halle, y que al contrariarle le vuelven al centro de nuevo [...]. Hay una larga pausa en que silenciosamente el Rey se mueve como reacio a no creer en el perfil [...]. De pronto se detiene y se vuelve al íntimo »¹⁷.

En *Desolación* (1909), se puede leer también: « Pausa en que dos viejos permanecen abismados

16 *Teatro muerto*, p. 380. El « Etcétera » es de Ramón.

17 *T. II*, p. 649. No es necesario insistir sobre el aspecto cubista de esta acotación.

en su desconcertación »¹⁸ o aún más plástico y pantomímico:

« Pausa. Silencio. Doña Teresa se pone un dedo en los labios [...]. Dory sigue con las cabeza entre los brazos, sobre la mesa, en la actitud de una Magdalena. Pausa. Silencio. De pronto suena el picaporte de la puerta [...] »¹⁹.

En *Beatriz* (1909), es todo un festival pantomímico en la línea de la historia de Salomé con lokanaan/Juan Bautista a la que imita a veces, desde las alusiones a la música del Prólogo, aunque de un modo sinestésico: «¿Qué luz es ésta?... ¡Cuánta! ¿Y esta maravilla tan leve, tan suave y tan musicalina?... » o « cuando todo maestoso, en pleno *si bemol* de fragancia se dio entero »²⁰, hasta las didascalias de la pieza misma:

18 T. II, p. 376.

19 T. II, p. 748. Sobre el valor del silencio y de las pausas, técnica simbolista por antonomasia, cf. C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Boulder (Col.), Boulder University, 1999, pp. 176-177, en su corto apartado sobre « Código complementario de los personajes: Subcódigo paralingüístico, kinésico-proxémico y de aspecto », especialmente el hecho de que surgen estos instantes de silencio y también de gestualidad cuando los personajes sufren momentos de incertidumbre.

20 *Teatro muerto*, p. 191 y p. 192. Sobre el vanguardismo de dicha utilización de la prosodia y el silencio en el teatro, cf. el juicio de María Francisca Vilches de Frutos sobre el teatro de Lorca: « En este entramado simbólico García Lorca trabajó con códigos acústicos. Como otros autores y directores de escena renovadores, otorgó una gran importancia al ritmo, a la música y a la prosodia por su extraordinaria capacidad evocadora. [...] El mismo sentido puede inferirse de la utilización de la voz. A través de sus acotaciones García Lorca creó un espectáculo sonoro. La presencia de adjetivos y alocuciones para sugerir estados [...] y acciones [...] revelan (sic) su atención hacia las capacidades connotativas de la prosodia para la sugerencia de estados psicológicos y la amplia-

« Todos meditan replegados sobre sí mismos. Silencio. Y en el silencio una pantomima. Beatriz se desclava de los cabellos la larga aguja que los prende y hace ademán de clavársela »²¹.

Esto corrobora lo que dijimos antes sobre los silencios, las pausas y las pantomimas « no declaradas » en las acotaciones (excepto en *Beatriz*) que colorean todo el teatro ramoniano²². Además, para cierto crítico, se nota la « fresca plasticidad de ese procedimiento greguerizante según el cual sus cabellos “han recobrado esa gracia repentina que lucen las fuentes taponadas el día de su apertura” »²³. Lo que, de paso, hace aparecer en esta reflexión las artes plásticas en su imitación, presencia sobre la cual no insistiremos por sobrepasar el marco de nuestro breve estudio.

ción de espacios físicos. Se crea así un ritmo preciso, parecido a una partitura musical, con sus pausas », M. F. VILCHES DE FRUTOS, « Compromiso y vanguardia en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca », en *Esthétique et idéologie au XXème siècle. Culture hispanique, Hispanística XX* (20), Dijon, Centre de Recherches Hispaniques au XXème siècle, Université de Bourgogne, 2003, pp. 149-150; juicio que muestra que ella valora este uso en una dirección muy vanguardista, pero no se trata aquí de Ramón ni de la misma época, sino de un cuarto de siglo más tarde, no lo olvidemos. Pero esta reflexión, casi paradójicamente, aboga por el lado prevanguardista de Ramón y no sólo posmodernista o tardosimbolista...

21 *Teatro muerto*, p. 204. Se puede relacionar esta pantomima con la danza de Salomé en la pieza homónima de Oscar Wilde (1893).

22 Cf. A. MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ y J. RUBIO JIMÉNEZ en su Introducción al *Teatro muerto*: « El interés de Ramón por el género de la pantomima queda reflejado en las obras de este tipo que escribió en esta época y que se recogen en esta edición, pero en algunos dramas específica, como aquí [en *Beatriz*], ese carácter de la acción, lo cual demuestra la atención que Ramón concedía a aspectos concretos de la representación », *op. cit.*, p. 204.

23 A. MARTÍNEZ EXPÓSITO, *op. cit.*, p. 201.

Todo esto hace en efecto hincapié no sólo en el aspecto visual, más aún que musical -y no valga eso como contradicción suplementaria- sino en el aspecto de espectáculo simbolista a lo Wilde o Maeterlinck y, sobre todo, de esbozo de espectáculo total protovanguardista, puesto que la plasticidad de una escena tal puede situarse a medio camino entre modernismo y vanguardismo.

En *El drama del palacio deshabitado* (1909), hasta tenemos un personaje denominado « El silencioso », cuyos cascabeles incluso « son unos cascabeles que no suenan »²⁴.

En cuanto al personaje de Sara, muy fantasmal -y es verdad que en la pieza es un auténtico fantasma, como muchos personajes de esta pieza-, forma parte de estos personajes muy silenciosos... lo mismo que esta pieza (¡salvo las acotaciones, muy desarrolladas!), y ella actúa de un modo casi sólo pantomímico: « Aparece Sara, en la actitud sonambulesca de todos, ingrávida, el pelo empolvado y artificialmente blanco, peinado en una gran trenza turbante »²⁵, y anuncia a las mujeres de las pantomimas ramonianas, *femmes fatales* en su mayoría²⁶.

Hacia el final de este drama, presenciamos un verdadero e impresivo corro *al ralenti* de los fantasmas:

« Váse [El bufón]. Al poco rato vuelve con don Pedrín, Sara, El silencioso, El bastardo

24 *Teatro muerto*, p. 235. Subraya Ramón. En el mismo orden de idea, en *Los unánimes* (1911), tenemos un personaje que se llama « El del gesto genial », p. 334 ; y en *El teatro en soledad* tenemos « La de los guiños », p. 368, denominaciones bien inscritas en esta época del teatro renovado por el simbolismo y la importancia otorgada a la gestualidad.

25 *Teatro muerto*, p. 238.

26 Excepto el Raimundo de *Cuento de Calleja*, que es un niño, y la ronda de muertos de este *Drama del palacio deshabitado* que son un grupo de ambos sexos.

y dos daguerrotipos. Se cogen todos de la mano en un amplio ruedo y comienzan a dar vueltas muy lentamente »²⁷.

Mientras tanto, el personaje de Leticia, que no tiene pocas similitudes con el de Sara en su esencia pantomímica, tararea un aire, en una escena entre baile y pantomima. Es una escena en la que un solo personaje, ella, « canta » o canturrea, lo que produce en el contexto un efecto entre burlesco y lúgubre, y, para lo que nos interesa aquí, entre plástica y musical.

Lo mismo pasa con *Los sonámbulos* de la pieza homónima (1911), incapaces de expresarse normalmente sino « con movimientos fibrilares en todo el rostro »²⁸, pieza en que las pantomimas son un buen (re)medio para expresarse, puesto que gestos y mirada compensan el hablar: « Silencio. / Por la puerta del fondo llega una sombra, que entra en la oscuridad con una decisión como de quien encuentra el salón con su gran *araña* encendida [...] »²⁹. Se compara además algún personaje, aquí de nombre La vieja pintada, con un títere, como en Valle-Inclán: « haciendo una brusca inclinación de marioneta »³⁰.

27 *Teatro muerto*, pp. 244-245.

28 *Teatro muerto*, p. 261.

29 *Teatro muerto*, pp. 263-264. Subraya Ramón.

30 *Teatro muerto*, p. 264. Se puede relacionar con la acotación siguiente que concierne a El extraviado: « [...] [S]us palabras crean como un muñeco con faz de polichinela », p. 279 (acotación, dicho sea de paso, bastante difícil de plasmar en el escenario, lo que tiene no poca consecuencia en la escasa representación concreta de las obras teatrales ramonianas...). Aquí no queremos hablar de metateatro sino hacer hincapié en la pantomima llevada a su máximo grado de « fantochización » de los personajes, que se puede relacionar tanto con el simbolismo como más acertadamente aquí con el expresionismo, eso sí más vanguardista. Como lo dice C.

Como lo apunta Ignacio Soldevila Durante: « No es sorprendente así, que Ramón construyese a menudo sus personajes con esas rigideces quebradizas que él calificaba de “polichinelismo” »³¹.

Desde el punto de vista « fónico », nos puede interesar aquí también el que, como en las películas de Jean-Luc Godard, pero con medio siglo de antelación, se crea casi a lo largo de la pieza una cacofonía asumida con este coro de sonámbulos, después del corro, lo que expresa muy bien Martínez Expósito cuando escribe: « La impresión polifónica que el coro de sonámbulos llega a sugerir se acerca, en una actitud plenamente cubista, a lo cacofónico »³², lo que es plenamente vanguardista e intermedialista, puesto que aquí, aparentemente, Ramón hace... cubismo sonoro.

En *El lunático* (1912) y su antifaz fatal, hay también una fuente casi inagotable de pantomimas que no se anuncian explícitamente, o de gestos pantomímicos. Bastará con dos ejemplos: « La boca es idiota y clara, gelatinosa y fría, ya sin la sonrisa, la humanidad apretada y el *mimo* vivo de los antifaces »³³, y una especie de pantomima-baile *en silencio* entre la joven mística y... el antifaz,

Herrero Vecino: « [Los personajes] se erigen en símbolos, definidos por un gesto o una prenda, y a veces se comportan como marionetas, lo que les acerca al expresionismo », C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna, op. cit.*, p. 256. El gran estudio sobre la fortuna y las conexiones del expresionismo en España queda por hacer.

31 I. SOLDEVILA DURANTE, *op. cit.*, p. 72. Todo esto provendría, además, de su « teatro de cartón y madera, juguete de su infancia ».

32 A. MARTÍNEZ EXPÓSITO, *op. cit.*, p. 231.

33 *Teatro muerto*, p. 468. El subrayado es nuestro. La « pantomima » es además mucho más extensa que el trozo que citamos aquí. Las didascalías son largas, otra vez, porque le permiten a Ramón desenvolver su palabra y los efectos plásticos que nacen de ella. Sobre el aspecto gráfico de esta pieza en particular, cf. A. MARTÍNEZ EXPÓSITO, *op. cit.*, p. 244.

donde una vez más imperan tanto los gestos como la mirada:

« Se levanta, se acerca al busto, lo mira con llaneza e inmutabilidad, como esparciendo su mirada en un azul de cielo [...]. Se detiene, le quita el antifaz con torpeza y precipitación, y desimpresionada de pronto le mira con la ingenuidad llena de luna llena [...] »³⁴.

En la pieza *La utopía II* (1911), que muy poco tiene que ver con una pieza homónima anterior de Ramón que data de 1909, se pueden leer asimismo numerosas escenas con pausas y silencios, y hay también una alusión a la música con el personaje de El de la flauta, cuya obsesión es creer que nadie se le oye tocar. La pieza acaba con el sonido de la flauta, pero ya es tarde, para él, según parece: « De pronto, cuando ya cae el telón lentamente, se escucha la fluidez de una flauta lejana e inconsolable en el *decrescendo* de la sinfonía en *do menor* de Beethoven »³⁵. Se puede notar que no hay nada vanguardista en este uso de la música de Beethoven, y lo mismo pasa con una alusión poco vanguardista a la ópera *Faust* de Gounod o al « baile de las máscaras de la Ópera » en *El lunático*, siendo la ópera, el baile y la música en general un pretexto, sobre todo, para « greguerizar », aunque la función sinestésica de la música se pueda subrayar también³⁶. En realidad, en el caso del final de *La utopía II*, se hace hincapié

34 *Teatro muerto*, p. 460. Esta descripción de los movimientos de la joven mística, de la que sólo damos un extracto, ocupa en realidad una página entera.

35 *Teatro muerto*, p. 329.

36 En fin, nada que ver con las alusiones al jazz en sus novelas o en sus textos « críticos » como el « Jazzbandismo » de su futuro *Ismos*.

en el papel central del silencio en la economía de la obra, que parece más importante que estas notas de música en el escenario³⁷.

En *El laberinto* (1910), en unas didascalias sobre la voz, el autor se permite dar orientaciones visuales a esta voz de un personaje, en un equivalente didascálico de la sinestesia que sería como otro tipo de... intermedialidad: «Cada nueva palabra suya suena en un sitio distinto y va dibujando caminos, orientaciones raras, zig-zags»³⁸. Se trata de una descripción fónica paradójicamente muy visual y plástica, como en sus pantomimas, lo que hace difícil cualquier clasificación de este «teatro de palabras», sin aun hablar de su representabilidad. Como lo veremos al final de nuestro estudio, sin ser verdaderamente «intermedialidad» en el sentido estricto del término, quizá este tipo de acotación y su plasmación en el escenario sea la auténtica relación del teatro ramoniano con el medio cinematográfico, o sea el aspecto pantomímico típico del cine de la época, visual y gráfico, aunque se trate tanto, sino más, de un rasgo moderno modernista que puramente «vanguardista»³⁹.

Digamos unas palabras sobre la danza propiamente dicha que Ramón incluye en su teatro,

37 También se habla de música como mero tema de conversación en los parlamentos, pero en ningún momento se habla de jazz o de música moderna.

38 *T. II*, p. 137.

39 La paradoja estriba en que «[e]n la bibliografía del dramaturgo no abundan las reflexiones sobre [los] elementos no verbales: decorados, mobiliario, música, luz, etc.» pero que «sin embargo, sus acotaciones muestran un esmero singular» (C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, op. cit., p. 26 y p. 253), lo que muestra claramente que esta preocupación no es concreta sino difusa y subjetiva y se plasma en la plasticidad de sus didascalias.

aparte de las danzas y bailes autónomos ideados por él, como *El garrotín* o *La danza de los apaches*, por ejemplo. En la obra *La casa nueva* (1912), más precisamente en el segundo -y central- de los tres actos de los que consta esta pieza, aparece este baile, dividido en dos partes, motivado dramáticamente por la inauguración de la casa nueva y la reunión de dos grupos sociales opuestos, aunque no se anuncia de ninguna manera en una acotación⁴⁰. En este baile muy largo en la pieza, se baila pero, también, se habla mucho. Parecen ser vales lo que se toca y baila, y la música no desempeña un papel esencial, especialmente aquí no vanguardista. Es un motivo para la aparición de las -muy primeras- greguerías ramonianas⁴¹, y para la progresión de la intriga, aunque Gonzalo Sobejano ve en este baile «un alarde de complejidad cercana al arte cinematográfico»⁴².

En conclusión a este estudio del uso de la música por parte de Ramón en su teatro, podríamos citar lo que dice Martínez Expósito, cuando compara el teatro ramoniano con el teatro simbolista francés de la misma época:

40 Es interesante notar lo que escribe a este respecto Muñoz-Alonso López: «[...] [E]l autor evita la excesiva rigidez que se podría derivar de un desarrollo prolongado de este procedimiento [de oposición de dos grupos sociales distintos] con dos bailes estratégicamente situados que, además de cumplir la función de acercar los dos grupos de jóvenes [...], rompen el esquematismo de la escena», A. MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, op. cit., p. 86.

41 «[...] ¿No ha sentido usted bailando a gusto que no se concibe nunca haber pasado de la introducción? No creo haber bailado un vals completo...», dice un personaje, *T. II*, p. 360. Además, hasta cuando habla Ramón de sus obras, hace él sinestias bailarinescas: «Con ellos publicados [estos dramas] en ediciones que danzaban en seguida por las calles [...]», «Advertencia» a *Teatro muerto*, *T. II*, p. 507.

42 Gonzalo SOBEJANO, «El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna», *T. II*, p. 27.

« [En Ramón] difícilmente encontramos usos *conscientes* de la sinestesia escénica, el uso simbólico de los objetos y decorados aparece sólo ocasionalmente y, sobre todo, sólo de forma metafórica podríamos hablar en este teatro de lo que Balakian define como *vizualización de la música* (sueño de proyección y exteriorización verbal y visual de los ingredientes que constituyen el poder de la música: comunicación irracional, excitación de la imaginación e invitación a la visión subjetiva) »⁴³.

Y es verdad que es sobre todo en las pantomimas ramonianas, en *Las rosas rojas*, en *Los dos espejos*, por ejemplo, donde estas sinestesias plástico-musicales, aún al estado de esbozos en su teatro, se despliegan realmente. Como lo dice Herrero Vecino, estos procedimientos ramonianos se integran de pleno derecho en los proyectos vanguardistas:

« [P]ronto incorporó [Ramón] intuiciones que compartía con diversos movimientos vanguardistas: una nueva forma de mirar que multiplica las perspectivas; creación por encima de imitación; fragmentación de la realidad; anulación del punto de vista único; eliminación de la distancia estética entre obra y público; superposición de los planos de la realidad [...] »⁴⁴.

43 A. MARTÍNEZ EXPÓSITO, *op. cit.*, p. 9. El primer subrayado es nuestro, puesto que queremos insistir sobre el hecho de que, aun inconscientemente, Ramón produce sinestesias intuitivas, y el segundo es de Martínez Expósito. Cita el autor a Ana BALAKIAN, *The symbolist movement. A critical appraisal*, New-York, Random House, 1967 (cita de la traducción al castellano: *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 135).

44 C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna, op. cit.*, p. 258. Aunque habría que matizar la aplicación real de todos estos proyectos ramonianos.

Por lo que se refiere ahora a la relación con la fotografía o el cine, no aparece lo que se llama propiamente dicho «intermedialidad», puesto que Ramón no se planteaba en aquel entonces proyectar extractos de películas en el curso de sus obras. Esta idea la tuvo años después cuando su ópera *Charlot*, y sí se preveía incluir un trozo de filme de Charlot en la ópera⁴⁵.

Pasa con el cine lo mismo que con la música y el baile, excepto en el caso de este baile de *La casa nueva* y otros pocos ejemplos, o sea que esta presencia toma el cariz de la evocación sugerente de algo moderno y plástico en las acotaciones: « como una de esas fotografías *movidas* en que hay varios gestos entre-mezclados »⁴⁶; « ...Y otros daguerrotipos [...] »⁴⁷; « [una sorpresa] en su codac [léase «Kodak»] de una cosa que en su insumisión [...] tiene su grandeza »⁴⁸, para la fotografía; y, para el cine, de un modo aún más difuso, como lo vamos a ver.

45 Se preveía proyectar sobre una sábana tendida el extracto de un filme de Charlot, acompañado del canto de Margarita, « una muestra magnífica de la interrelación de las artes -teatro y cine- que Ramón propugnaba », C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna, op. cit.*, p. 177, en el apartado « Complementación general del código verbal: proyecciones filmadas » (p. 177). Piénsese también en el capítulo de Ramón sobre el «Charlotismo» en *Ismos*. La relación con la pantomima y el cine mudo tipo Charlot la subraya por ejemplo el poeta José Hierro cuando escribe a propósito de un propio proyecto poético suyo: « Me he propuesto [...] escribir [...] [a]lgo tan arriesgado como [...] representar una pantomima ante Chaplin [...] », José HIERRO, « Elementos para un poema », *Agenda*, Madrid, Universidad Popular San Sebastián de los Reyes, 2000, p. 64.

46 *La casa nueva, T. II*, p. 282. Subraya Ramón.

47 *Teatro muerto*, p. 225, después del reparto de los personajes de *El drama del palacio deshabitado*.

48 *Teatro muerto*, p. 296. Se trata del « Prólogo » de *La utopía II*.

En efecto, más allá de estas meras referencias a la imagen fotográfica, podríamos hablar, exactamente como en el caso de la plasticidad de los gestos y mimos⁴⁹, de un ambiente cinematográfico en *El drama del palacio deshabitado* por ejemplo, y eso porque usa Ramón aquí una especie de ralenti que quiere impactar al receptor con la «danza» de Leticia, de la que ya hemos hablado. Es decir una escena muy visual en la que casi no se oyen palabras, exactamente como en el cine mudo, con sus gestos muy marcados⁵⁰. Así que se puede compartir el juicio de Herrero Vecino en cuanto al aspecto cinematográfico de una pieza como *El teatro en soledad*, pero también en cuanto a muchas de las piezas ramonianas de aquella época, por toda esta plasticidad, este énfasis gestual y esta mimología cinética: « El lector se siente como si asistiera a la proyección de una película. Se hace un uso libre del tiempo y sobre todo del espacio, que se flexibilizan »⁵¹.

49 Sin ser algo específicamente vanguardista sino moderno. Volveremos después sobre esta distinción en nuestra conclusión final.

50 Cf. a este propósito lo que dice Jorge URRUTIA, que habla de la aparición revolucionaria del cine respecto de las artes escénicas como una « filosofía del espectáculo, compartida con el público, por el que se pasaba [...] de un concepto del teatro como representación a un teatro entendido como presentación. Ello explica la importancia de técnicas escénicas que procuraban la detención del movimiento [...] o el uso de la luz eléctrica para puntuar el espectáculo », « La inquietud fílmica », en D. DOUGHERTY y M. F. VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, p. 47.

51 C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, *op. cit.*, p. 164. Por eso escribe que « [c]omo gran admirador del cinematógrafo, Ramón anunció la convivencia y colaboración del teatro y cine », p. 253. Ella cita pp. 28-29 unos juicios a veces contradictorios o por lo menos ambiguos de nuestro autor sobre el cine, posición ambivalente que bien podría resumir lo que pensaba Ramón de un medio nuevo que consideraba con precauciones y que iba a dar en el futuro la novela ácida *Cinelandia* sobre el mundo del cine de Hollywood.

Sin embargo, Jorge Urrutia nos obliga a reflexionar sobre esta influencia del cine en la creación teatral en general en aquella época, cuando escribe:

« El cine va a permitir que la parcelación expositiva se desarrolle en el teatro de vanguardia. Escenas breves. Frases cortantes. Consideración en planos de distinta angulación [...]. [...] La vanguardia insist[e] en la vitalidad, el perspectivismo, la fragmentación, la ubicuidad [...]. Todo ello lo encontrab[a] en el cine *pero cabe la duda de si* el origen de las nuevas formas dramáticas no estaba ya en un teatro contemporáneo de un cine demasiado primitivo como para influir o, incluso, anterior »⁵².

EL ÚLTIMO TEATRO DE RAMÓN

Por lo que concierne al último teatro de Ramón, o sea *Los medios seres* (1929) y *Escaleras* (1935), la intermedialidad casi no está representada. Además, nos acercamos ya hacia el final de las auténticas vanguardias renovadoras y eso se siente en estas dos creaciones ramonianas para el teatro. En *Escaleras*, no se puede mencionar de verdad la intermedialidad, excepto quizá en el papel que desempeña la música en esta pieza. Primero, hay un par de referencias a la música en acotaciones como ésta: « Para el oído hay pájaros cantores, relojes de sonerías (sic) que adelantan sus horas, músicas »⁵³, pero no hay nada vanguardista en eso. En cambio, hay que notar la presencia de unos músicos que están en una especie de tribuna y que « tocan sus instrumentos en sordina para no apagar la poesía de las palabras »⁵⁴.

52 J. URRUTIA, *op. cit.*, p. 50. El subrayado es nuestro.

53 T. XIII, p. 71.

54 T. XIII, p. 76.

Carmen Herrero establece así un paralelo entre la pareja música/silencio y la pareja luz/oscuridad:

« Ese fondo musical, que se mezcla con los sollozos de Luisa, refuerza la interpretación que ofrecimos en el apartado dedicado a la luminotecnia [sobre el valor simbólico de la luz y de la oscuridad] [...]. Por eso, en la escena final, cuando se produce el “milagro del amor” con el reencuentro de Enrique y Luisa, suena una melodía lejana que denota la alegría general »⁵⁵.

Se puede seguir el símil de Herrero Vecino, pero discrepar de su opinión en cuanto al grado de modernidad del uso de esta música aquí, en 1935, en una época en que los juegos con los símbolos, muy esquemáticos además en esta pieza, estaban algo pasados de moda, o en todo caso ya muy poco vanguardistas...

Por fin, se puede apuntar la presencia en el reparto de un « Joven con tipo de cine », lo que nos aproxima al mundo del cine, pero la cosecha es de poco provecho para un hombre que presentó la primera película sonora, *The jazz singer*, con la cara embadurnada de negro, trabajó en dos cortos y escribió guiones -desafortunadamente no rodados- para Buñuel...

En cuanto a *Los medios seres*, la más famosa de las obras teatrales de Ramón, Muñoz-Alonso López hace observar muy a propósito que la música es en ella una música casi virtual:

« Las únicas referencias ambientales consisten en la inconcreta música que suena en

55 C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, op. cit., p. 175.

la escena segunda del acto segundo, cuando Pablo pone un gramófono y el cambio de luz en la escena en que aparecen los medios seres fantásticos »⁵⁶.

En el Acto segundo, el del «lunch », se habla de música con la evocación de este «gramófono de maletín y cargado de discos » que el personaje de Pablo trae en efecto consigo porque constituye el «aseo musical »⁵⁷ para este tipo de eventos sociales que es un lunch. Parece que el gramófono funciona para amenizar el té, aunque ninguna didascalia lo dice, y su presencia, como en el caso de la música de baile de *La casa nueva*, la motiva la naturaleza misma de la escena. No tenemos precisión sobre el tipo de música que se debería poner ; sin embargo, al tener en cuenta lo que pasa en el escenario y el relativo -aunque paradójico, bien es cierto- conservadurismo de la fábula moral contada en la pieza, una música « moderna » sería algo a fin de cuentas desplazado e inapropiado. En otra parte, además, se habla de piano y arpa, o sea de instrumentos bien clásicos, por lo menos el segundo.

Hablando de intermedialidad posible, se puede ahora reflexionar sobre la intercalación en *Los medios seres* del romance de Federico García Lorca « La casada infiel »⁵⁸, puesto que se aproxima esta intercalación a este tipo de mezcla

56 A. MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, op. cit., p. 20.

57 T. XIII, p. 674 y p. 675.

58 Aunque fuera motivada sin duda en este caso por un oportunismo comercial por parte de Ramón, el cual usa un poema muy popular en dicha época, seguro de agradar al público, quien efectivamente prorrumplía en aplausos... más que en todos los otros momentos de *Los medios seres*. Además, daba así a su « novia » del momento, la propia hija de Carmen de Burgos *Colombine*, que interpretaba el papel de la recitadora, un momento de gloria fácil.

de géneros, aunque sólo sea por la irrupción en un escenario de teatro de la poesía, es decir la rima y el ritmo: algo muy musical, siendo este poema, además, un romance. Esta reflexión sobre la musicalidad del romance viene corroborada por la acotación siguiente: « cuando Margarita acaba el *recital* »⁵⁹. Es interesante notar, para lo que nos interesa aquí, que esta elección por parte de Ramón de hacer recitar a un personaje a medio camino entre la tradición y la vanguardia un poema de Lorca, aún más un romance, o sea una producción que se sitúa de por sí también entre la tradición y la vanguardia, coloca a Ramón mismo a medio camino entre estos dos polos estéticos. Y eso tanto más cuanto que el *Romancero Gitano* era a la vez un libro popular, y según el propio Ramón de las acotaciones, una fuente de « conceptos [muy] vivaces » delante de los que « [l]as damas se m[ostraba]n muy reservadas »⁶⁰. Pero aquí, por lo menos, mediante Lorca, Ramón logra esta alianza de lo popular con lo vanguardista...

En cuanto al cinematógrafo, no aparece como medio a utilizar en el teatro, sino como pretexto para greguerías:

« Un beso de cine. ¡Cómo me gustan los besos de cine! Absorben tanto, que la que los recibe encoge tanto, que parece convertirse en una niña de pecho aupada por su papá »⁶¹,

aunque, como lo dice Carmen Herrero Vecino, pueda haber un guiño a la modernidad, si no a la vanguardia:

59 T. XIII. El subrayado es nuestro.

60 T. XIII, p. 688.

61 T. XIII, p. 681. Hay otras « reflexiones » sobre el cine que no van más allá de meros chistes más o menos greguerizantes.

« Lucía reclama la necesidad del cine en su vida. Para evitar la monotonía y el aburrimiento matrimonial, se recurre a una metáfora alusiva al nuevo arte: « ¡Cambio de películas todos los lunes! »⁶².

Lo mismo pasa con las escasas alusiones al arte fotográfico, pretexto para greguerías, pero no aparece la fotografía como elemento novador del decorado, por ejemplo. Apenas si sirve en la escena IV del Acto tercero, cuando el medio ser de cuadritos le trae a Lucía una ampliación de su retrato fotográfico, lo que poco le agrada a la protagonista, a lo que el medio ser de cuadritos le contesta que es un « aficionado [a la fotografía] desde niño », puesto que « [n]o hay arte más verdadero »⁶³.

Pero no podemos más que sentir una ligera decepción al leer esto, puesto que Ramón no profundiza las posibilidades de este recurso y, además, pone en boca de uno de sus personajes que la fotografía es el arte de la reproducción fiel por antonomasia. Aunque no pretendamos decir que este personaje, el medio ser de cuadrados, sea el portavoz del autor, no puede más que desilusionarnos el que un vanguardista como Ramón afirme esto. Y tanto más cuanto que, en sus « Disculpas » publicadas en la entrega de diciembre de la *Revista de Occidente* a raíz del estreno catastrófico de esta pieza, explica que preconiza un teatro nuevo cuyo « telón, en vez de ser cortinaje, será como obturador de cámara fotográfica, que se abrirá con ingeniosa contracción de piezas movibles y retráctiles en la órbita de la orla que no separará con descaro convencional dos

62 C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, op. cit., p. 192.

63 T. XIII, p. 700, y pp. 698-700 para la escena entera.

realidades [...]»⁶⁴, proyecto audaz, sin duda demasiado «metafórico» e imbuido de lenguaje, que finalmente queda poco más o menos en su borrador...

En realidad, el vanguardismo reside sobre todo, como ya lo dijimos en nuestra introducción, en el contraste blanco/negro de los personajes⁶⁵, también en algunos ribetes metateatrales, y sobre todo, como bien es sabido, en algunos parlamentos y/o acotaciones «cubistas» que hacen hincapié en la necesidad de adoptar una visión «sesgada», o sea cubista, de las cosas⁶⁶, pero nos alejamos aquí de la especificidad intermedialista de nuestro estudio.

Por fin, y para concluir sobre el grado de vanguardismo de esta «intermedialidad», en el sentido amplio de la palabra en el caso del teatro ramoniano, es imprescindible primero pasar por una reflexión más general sobre esta cuestión: en las

64 R. GÓMEZ DE LA SERNA, «Disculpas», *Los medios seres, Revista de Occidente* (78), diciembre 1929, citado en «Notas a la edición», *T. XIII*, p. 799.

65 Aunque justamente ciertos críticos titubean en el momento de valorar el grado de modernidad de este especialísimo vestuario: «*Los medios seres* ejemplifica un uso a medio camino entre el simbolismo y el vanguardismo», C. HERRERO VECINO, *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, *op. cit.*, p. 176.

66 Rubio Jiménez habla de un paso en esta pieza «del canon barroco al canon *modernista cubista*» y también escribe: «Este “despiece cubista” [que anuncia el apuntador en su Prólogo] [...] trataba de ser plásticamente el equivalente al conflicto general planteado [en la obra]», cf. J. RUBIO JIMÉNEZ, «Prólogo», *T. XIII*, p. 623 y 624. En realidad, el cubismo está en todas partes en el teatro ramoniano de 1909 a 1935: en un vestuario, en unas didascalias, en un ralentí fragmentador, no sólo estrictamente simbolista (véase el doble término subrayado por nosotros en la primera cita de esta nota, más arriba), y procediendo tanto de la pintura cubista como del cine, y an en el uso de la luz eléctrica, oblicua o fragmentada, cuyo estudio sería provechoso llevar a cabo en otro artículo.

vanguardias, digamos europeas del principio del Siglo XX hasta los treinta, la recuperación de otros medios, llamados *populares* la mayoría de las veces, aunque habría que matizar (sí para el baile, la pantomima o la música, no tanto para el cine, espectáculo muchas veces demasiado caro para «el pueblo»), no se quiere *a priori* ni posmoderna ni excluyente de nadie, aunque se pueda utilizar al mismo tiempo para hacer reflexionar sobre la obra de arte (re)presentada.

En cuanto a Ramón más precisamente, utiliza estos medios, parsimoniosamente, y sobre todo en su primer período, para recuperar algo de vitalidad, unos «orígenes» primitivos y/o populares, *autenticidad* en una palabra, al presentar a unos personajes que se mueven como si hubieran vuelto al estado de naturaleza, con sensualidad y desahogo, aunque sea mimándolo. Hace como si quisiera atraer a un público al que se le hubiera dejado de lado, proponiéndole ahora, en cambio, algo nuevo con rasgos populares reconocibles de inmediato, sea una plasticidad de pantalla o una dinámica de pantomima. Como lo dice acertadamente Javier Huerta Calvo:

«Ofrecen los géneros teatrales menores [como la pantomima, el baile, el teatro de títeres] un formidable campo de trabajo para examinar con detalle una dialéctica siempre apasionante en la historia del arte entre lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno, la tradición y la vanguardia»⁶⁷.

67 Javier HUERTA CALVO, «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en D. DOUGHERTY y M. F. VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, p. 286. Cf. también: «[existía un] vasto movimiento europeo de vanguardia que recog[ía] tradiciones antiguas para responder a nuevas necesidades éticas y estéticas», Jean-Marie LAVAUD y Eliane LAVAUD, «Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia», en D. DOUGHERTY y M.F. VILCHES DE FRUTOS, *op. cit.*, p. 361.

Ampliando esta observación de nuestro colega, bien podríamos decir que así es como pasa en el caso de la dramaturgia ramoniana con su recuperación de la intermedialidad y sus referencias, especialmente al cine, en su teatro. Sin embargo, hay que repetir que más que intermedialidad, a veces, se trata de indicaciones en las acotaciones que establecen un « tono » y no un proyecto concreto -difícil de plasmar en un escenario-, sobre todo si se piensa en el caso del cine. Digamos también, respecto al cine y a la vanguardia, que el cine no es de por sí un elemento vanguardista y que en la época se usaba como una manera de « amenizar » por su evocación, cualquiera que fuese su forma, el espectáculo⁶⁸.

Además, no era el cine más vanguardista (Murnau, Eisenstein o Dreyer) el que se evocaba, como tampoco era ése el que se proyectaba y apreciaba más en las pantallas... Como lo dice Jorge Urrutia, con distanciamiento respecto de un supuesto grado intrínseco de modernidad del medio « cine »:

« La inquietud, e incluso, la tentación, fílmica excitó a los dramaturgos, al menos hasta 1930, como también excitó a poetas, novelistas o pintores. El cine resultó una ruptura del concepto visual del mundo y propició otro, ni mejor ni peor que los antecedentes, el medieval o el renacentista, por ejemplo, pero acorde con las preocupaciones filosóficas o artísticas de la época, desde el simbolismo y el impresionismo hasta el surrealismo »⁶⁹.

68 « [Las obras de teatro "cinematográficas"] no dan más de sí que otras cintas de comedias ínfimas que sólo se diferencian de ellas en los subtítulos de pretendida indicación escénica novedosa », J. URRUTIA, *op. cit.*, p. 49.

69 J. URRUTIA, *op. cit.*, p. 51. Sobre los escritores españoles de aquella época y su relación con el cine, cf. también el famoso ensayo de Román GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, donde abundan las referencias a Ramón.

También, en el caso de nuestro escritor como en el de las otras vanguardias en su inmensa mayoría, hubo y todavía hay, por lo demás, en las vanguardias contemporáneas y de cualquier época, una verdadera dificultad en alcanzar al público popular, lo que tanto las vanguardias en general como Gómez de la Serna en particular no parecían querer alcanzar de verdad, a fin de cuentas, y en su fuero interno bien parece que sólo trabajaban para tocar una élite⁷⁰.

Aunque habría sin duda que matizar aquí también... Pero bien es verdad, por ejemplo, que el teatro de Ramón, con sus pantomimas, bailes y gestos enfatizados, que parece acercarse más a algo « popular » en la forma, al mismo tiempo que propone un proyecto moderno (entre modernista y vanguardista) de escenografía en los años 10, no tuvo ningún éxito, ni de venta, ni de lectura, ni de crítica, y no se representó, aparte del malogrado, como se sabe, *Medios seres* por lo que se refiere a la década siguiente.

Quizá esta mezcla de lo popular/vanguardista, en su proyecto mismo, no pueda intrínsecamente funcionar, aunque constituye la base más firme de este tipo de escritura renovadora⁷¹...

70 Podemos incluso proponer la explicación siguiente a este desfase: los vanguardistas recuperaban elementos populares, sencillamente porque... les gustaban. Así pasó con el cine (popular), las novelas rosas, el erotismo, el género policiaco, en la mayoría de estos casos infragéneros que les agradaban mucho a ellos primero como receptores.

71 « La multiplicación como procedimiento es cómoda porque sugiere la idea de diversidad: frente al monismo propone un pluralismo donde elegir, y frente a la unicidad ofrece la relatividad [...]. No es extraño, por ello, que uno de los filones más aprovechados para toda la vanguardia sea justamente la novedad multiplicativa [...] », A. MARTÍNEZ EXPÓSITO, *op. cit.*, p. 272.

Excepto la dificultad en hacer reaccionar a un público español, por lo visto, particularmente reacio a dichas tentativas⁷², sean las de un Ramón con toques vanguardistas, sean las de otros dramaturgos vanguardistas, planteamos, pues, la cuestión de saber si de verdad este teatro «de vanguardia», en tanto que espectáculo real y concreto, es algo posible, en el sentido de visible, representable, en fin viable para el público, sea en la época entre tardosimbolismo y protovanguardia⁷³, como en el principio del declive de esa edad dorada a finales de la década de los veinte.

72 « [...] [E]l teatro de Ramón, con todo el valor plástico de sus ricas acotaciones, es difícil de poner en escena [tanto más cuanto que] más allá de las dificultades técnicas, lo que imposibilita la puesta en escena del teatro vanguardista en España es la imposición del público », A. MARTÍNEZ EXPÓSITO, *op. cit.*, p. 83.

73 Insistimos en el que no existe discontinuidad entre simbolismo y vanguardia, en el deseo de establecer una síntesis teatral vía la intermedialidad y lo popular, sino un *continuum* que puede ilustrar el ejemplo siguiente para el teatro italiano de la época: « El teatro de Podrecca se dedica [...] a la puesta en escena de un repertorio musical en forma de ballets u óperas [con marionetas]. A partir de 1914, los futuristas conciben diversos espectáculos de vanguardia para los títeres de Podrecca », J. M. LAVAUD y E. LAVAUD, *op. cit.*, p. 365. El mismo tipo de vínculo/recuperación con el teatro de marionetas existe en España en Lorca y de Falla o en Valle-Inclán.

RAMÓN Y LAS ACADEMIAS DE HUMOR

PGARCÍA

Pozuelo, verano de 2003

No sé si la relación de **Ramón Gómez de la Serna** y las academias humorísticas es conocida. Como me parece que no, creo que vale la pena comentar tal aspecto en el autor, y en relación con sus más entusiastas admiradores.

En las primeras décadas del siglo pasado existía una Academia de Humor Francesa, dirigida por el comediógrafo **Marcel Achard**. Cada año concedía un “Prix de l’Humour”, que consistía, simbólicamente en un franco y en el transcurso de sesiones mensuales redactaba un Diccionario. “L’Academie Française de l’Humour” contaba en sus filas como miembro al gran **Charlie Chaplin** “**Charlot**”, y como correspondientes a los italianos **Massimo Bontempelli** y **Pitigrilli**, y al español **Ramón Gómez de la Serna**.

Tenía noticia de ello el periodista **Enrique Laborde**, que era seguidor furibundo de **Ramón**. No sólo mantenía frecuente correspondencia con él sino que le imitaba en su forma de ser existencial. Recuerdo que cuando en 1955 le visité en su domicilio de Andrés Mellado, me encontré ya en la puerta con una cerámica que rezaba: “Aquí vive un humorista”. Después, al trasponer la entrada, todo un mundo ramoniano: chismes y artilugios por doquier con evidente procedencia del Rastro madrileño, cascos militares y de guardias colgados acá y acullá, dibujos de humoristas célebres debidamente enmarcados, juguetes de hojalata en mesas y repisas, un maniquí de aquellos que utilizaban las modistas para colgar los trajes que confeccionaban para sus clientas... y collages, muchos collages llenando hasta el menor rincón libre de las paredes, fabricados a base de pegar

fotografías de las más diversas revistas ilustradas. Hasta en el baño, sobre el retrete, había un enorme ojo procedente sin duda de una antigua muestra de una tienda de óptica, con una leyenda que decía: “*Atención con lo que haces. Hay un ojo que siempre te ve*”. (Luego **Laborde** trasladó su domicilio a Ríos Rosas, y allí, entre libros y cuadros, todo ese mundo de fantasmagoría ramoniana todavía sigue existiendo).

*

Pues bien: en 1953, convencido de que España se había convertido, según sus propias palabras, en un “refugium bostezorum” en el que sólo existía como contrapunto el semanario *La Codorniz* que dirigía **Álvaro de Laiglesia**, para combatir la situación se le ocurrió fundar una academia de humor española a imitación de la francesa.

Tras convocar una noche en su casa a **Federico Muelas, Evaristo Acevedo, Juan Pérez Creus y Rafael Castellano**, les expuso su propósito de solicitar oficialmente la creación de la Academia Española del Humor. Alcanzado el acuerdo, al que se adhirieron otros quince firmantes, entre los que se encontraban **Álvaro de Laiglesia, Alfredo Marquerié, Federico Galindo, Antonio Mingote, Enrique Herreros, Tono, Alfonso Paso, Francisco Vighi, Jorge Llopis, Francisco Ramos de Castro** y los dibujantes **Chumy Chúmez, Goñi y Munoa**, se elevó la correspondiente instancia. El resultado fue la denegación por parte de la autoridad correspondiente. Se presentó recurso y hubo segunda negativa oficial. Por último **Laborde** propuso cambiar el nombre por el de Legión de Humor, que no fue aceptado ni denegado.

La noche del 21 de mayo de 1953, en casa de **Laborde**, en el cartel que tenía encima de la bañera (un bellissimo anuncio de la Emulsión Scott,

con un pescador en traje de faena y un gran bacalao a la espalda, se inscribió el nacimiento de la Legión de Humor, que decidió nombrar a **Ramón Gómez de la Serna** “presidente en el exilio”, guardándole el cargo hasta que decidiese su regreso definitivo a España.

Los componentes de esta especie de Academia Humor clandestina, a la que habían sido incorporados **Víctor Vadorrey, Julio Penedo y Mercedes Ballesteros, la Baronesa Alberta**, se reunían una vez al mes en una tasca madrileña hoy desaparecida, “La Cruzada”, en el número 1 de la calle del mismo nombre, en cenas académicas: el menú era siempre el mismo: un pollo asado para cada académico, ensalada de lechuga y flan de postre. Nada de cubiertos. Había que comerse el pollo con los dedos, como está mandado, y el flan, liquidarlo de un sorbetón. Luego había discursos, ideas y proyectos para combatir la seriedad nacional.

En el transcurso de estas cenas mensuales, además, se hacía burla inocente de la afición de los españoles a ser condecorados. Así, tras los postres, se imponían condecoraciones a porrillo con rimbombantes títulos como “Graciosísimo Señor”, “Promotor de las Ciencias Futuras”, “Prohombre de la Amistad”, etcétera. Eran galones, agramanes, borlas, viejas hebillas y culos de vaso o colgantes llenos de pedrería, a los que **Micheline**, la esposa de **Laborde**, adornaba con primorosas labores. Los premiados daban las gracias con los más inspirados discursos.

En una de aquellas reuniones, no menos enloquecida que las demás, **Nicolás Müller** lo hizo con una tremenda alocución en húngaro que nadie entendió, seguido por **Anton Dietrich** que habló en alemán. Picado por ellos **Olaf Werner** no quiso ser menos y discursó en sueco y el dibujante **Enrico**

(su nombre auténtico era **Erik Ortvald**) lo hizo en danés. Mientras los humoristas españoles, que no tenían idea de tales lenguas, fingían traducirlos con total seriedad inventándose las correspondientes peroratas.

Con el paso del tiempo la gente denominaba Academia de Humor al grupo, con lo que la Legión pasó a ser una orden humorística con la que se condecoraba a quien lo solicitara, pero sometiéndole previamente a un examen de cultura general y a un debate sobre su concesión, realizado por un panegirista y un vejaminista. Por su parte los académicos, para distinguirse, crearon una medalla singular, de más que regular tamaño, que se colgaban del pecho en tales sesiones.

Sobre un boceto de **Mingote** que representaba dos señores enfrentados dándose a oler mutuamente una flor, se hizo el correspondiente vaciado y un valenciano apellidado **Lladró** (miembro de la célebre familia de porcelanistas), que había tenido un problema con el ayuntamiento madrileño a propósito de una contrata de farolas, donó uno de tales faroles para disponer del material correspondiente. Así fundió las medallas debidas, en hierro colado procedente de farol madrileño, con la excepción de una especial, realizada en bronce y que se envió a Buenos Aires para **Ramón Gómez de la Serna**.

Otra de las creaciones de la Academia de Humor fue la fundación de un premio literario, secreta burla de los premios literarios que empezaban a señorear el panorama patrio. Se denominó Premio Internacional de Novela Legión de Humor. La burla consistía en que el importe del premio era de una peseta, y la obra premiada había de ser la que más recomendaciones presentara. La publicación corría a cargo de la editorial Taurus. El premio se concedió durante cinco años sucesivos.

Y la tercera y más intensa fue la de la creación de un semanario humorístico llamado *Don José*, que iba a compartir con *La Codorniz* la tarea de alegrar con clara inteligencia el panorama periodístico español. El director era **Antonio Mingote** y el segundo de a bordo, **Enrique Laborde**. Al final **Mingote** se retiraría y **Laborde** comandó la nave hasta su desaparición.

En mayo de 1955, al cumplirse las bodas de oro de **Ramón** con la Literatura, la Academia volvió a la carga en su deseo de recuperarle zarandeando a las conciencias oficiales para que volviese a Madrid.

En una sesión plenaria se acordó nombrarle Príncipe de los Humoristas Españoles. El título se realizó en una piel de cabra (por lo que de españolísimo tenía el animal) dibujada por **Enrique Herreros** y **Lorenzo Goñi** y firmada por todos los académicos.

En ella podía leerse:

A
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
PRINCIPI HISPANICORUM JOCULANTIUM
SUI COLLEGAE ACADEMIAE JOCI
DICANT

y la fecha, 22 de mayo 1955. Naturalmente en números romanos.

Laborde le escribió exponiéndole el deseo de enviársela, y **Ramón** contestó con estas líneas:

Esa piel traería tantos inconvenientes que le ruego me la guarde y que sea un trofeo "casi" regalado que tengo el placer de "casi" regalarle a un humorista como usted (.) La única fortuna que yo tengo es poder tener

*todo el tiempo y toda la soledad para pensar y escribir (.) Con abrazos al genial **Herreros**, reciba usted abrazos de su fraterno admirador y amigo, **RAMÓN**.*

*

Pero entonces empezaban los años más duros de su vida. Perdió sus colaboraciones en *Mundo* y *La Prensa* y su vida dependía de los artículos que publicaba en *Arriba*.

Luego, un nuevo director -**Rodrigo Royo**- le suprimiría su colaboración de greguerías con esta recomendación: "*Escriba usted con menos puntos y aparte y trate temas de actualidad*".

En 1958 la Fundación Juan March concedió el Premio de las Letras, dotado con medio millón de pesetas, a **Azorín**, lo que fue un rudo golpe moral y todavía más, económico, para los menguados recursos de **Ramón**, que abrigaba la secreta esperanza de que le correspondiera a él. Escribió a **Laborde** su tremenda decepción y le envió un manojo de galeradas, el texto de un nuevo epílogo a otra edición de la biografía de **Azorín**, que iba a lanzar Losada en Buenos Aires.

Muchos años atrás había compuesto con entusiasmo y veneración tal biografía en honor al escritor alicantino, pero el epílogo ahora contradecía duramente su visión. **Laborde**, dada la categoría de **Ramón** como presidente de la Academia de Humor, creyó indicado darlo a conocer y así lo publicó en dos densas páginas en cuerpo 6 del *Don José* de 19 de febrero de 1958.

Levantó un gran escándalo y me parece oportuno traer algunos párrafos a este trabajo a para general ilustración:

Lo malo de estar rimando al biografiado tan largo trecho de mi vida es que ya lo trata uno a la radiografía.

En este momento se ve que es un provinciano que nos vino de Levante y que solo quería muchos postres. Con su aire de ciego que veía con lucidez los paisajes, llegó a la Corte para conseguir una vida rentada.

*Por eso, cuando en 1949 volví a España no fui a visitarle, pues aunque en ese epílogo no dejaba de haber una renovada admiración podían haber privado en su humor esos párrafos de mi penúltimo epílogo, pues **Azorín** es muy quisquilloso y vengativo y me acuerdo que cuando salió la Revista de Occidente escribió a **Ortega y Gasset** una carta en la que protestaba porque una novelita mía abría el número y su artículo iba detrás, diciéndole a don **José** que “pretendía que le pisoteasen los jóvenes”.*

Más adelante:

El que nos había aparecido como iconoclasta, nos sorprendió pactando con los más rancios políticos y con academicistas.

La suya había sido una especie de novedad aparental, un truco - monóculo, yoísmo a todo pasto, recalitrancia pueblerina - y conseguido el efecto se retrepaba en su garigola, no asistía a ninguna tertulia literaria, no sentía compasión por los desheredados literarios y todo su aparato justiciero se transformaba en cómodo sillón,

no realizando esa transfusión de sangre que sólo se realiza en el café literario.

Un poco después:

*Se fue haciendo oportunista político, algo marrajo, cambiando de escándalo, hablando de **Maquiavelo**, de lo que fuese o viniese, y mientras, pintando el tiempo moderno como antiguo y el antiguo como moderno, proliferando eruditos.*

Nos iba convirtiendo en árboles de momias y había llegado, por la perfección y meticulosidad del estilo, a su aberración. Los pasados y los presentes íbamos perteneciendo por su causa a un extraño museo de figuras de cera.

Y como final definitivo:

*Yo tenía montado en el fondo de mi cámara experimentadora una numerosa cantidad de retortas, espirales y cánulas - toda una larga tripería de cristal - que siempre estaba actualizando el experimento **Azorín** desde el primer momento de mi encuentro con su figura a principios de siglo, hasta ese día del año 1954 en que dijo que no iban a escribir más, cuando de pronto, ¡zaratapán!, como una exhalación, como si todas las sustancias quimicoliterarias esparcidas por las serpentinas de cristal se hubiesen precipitado a su esclarecimiento, se produjo la transmutación final.*

En ese momento sorprendente en que lo que aquel fin se funde en una solución última, recorrió todas las canalizaciones transparentes, vi claramente a la luz de su

*fulgor que toda la conducta de **Azorín**, todos sus desplazamientos y emplazamientos, “todo” desde el primer día de su llegada a Madrid hasta el último, desde aquellos días de su denigración de los clásicos en “Alma española” hasta su excesivo ayuntamiento con ellos, todo conduce a este final en que, como una sorpresa del crisol, ha aparecido el oro verdadero, ese medio millón contante y sonante que le han dado las clases vivas y pudientes.*

*La precisión, el rigor, la transfugancia de **Azorín** en la creación de su destino, desde su academicismo y su periodismo y su politicismo, todo era un asunto de magia fáustica con matemático desenlace.*

*

Sabedor de las tristezas y penurias del maestro, **Laborde** lanzó desde el semanario un llamamiento a sus lectores y colaboradores para que le felicitásemos las Navidades, haciéndole presente nuestro afecto. La respuesta debió ser tumultuosa porque **Ramón** le escribió:

*Mi querido y gran **Laborde**: ¡Defiéndame de la inundación de cartas que ha caído sobre mí! ¡Yo no puedo contestarlas! ¡Diga en Don José que estoy conmovido y agradecido!*

Y cerraba el párrafo con una línea patética:

¡Ya no podré volver!

(Aquí debo anotar que yo, que para entonces ya era miembro correspondiente de la Academia, sí tuve la suerte de recibir respuesta de **Ramón**, en aquél papel amarillo tan suyo, con el membrete que situaba su domicilio en la calle Hipólito Irigoyen; y

también en una ocasión posterior en la que le felicitaba por la publicación de dos tomos de Obras Completas por parte de la editorial AHR, que debieron ser consecuencia del relanzamiento de su nombre y su figura por parte de **Laborde** entre los editores españoles.)

*

El sábado, 12 de enero de 1963 expiraba **Ramón**. Sus restos mortales fueron depositados en el cementerio bonaerense de La Recoleta, y una semana más tarde enviados a Madrid.

En el aeropuerto de Barajas, para hacerse cargo del féretro, hubo una pequeña delegación oficial. Por parte de la Academia de Humor, sólo **Laborde** y **Mingote**. Después se organizó la capilla ardiente en el Patio de Cristales del Ayuntamiento madrileño, con guardias empenachados.

El entierro, por orden del alcalde, el **conde de Mayalde**, se hizo con maceros y todo, y en palabras de **Laborde**, recogidas en sus Memorias, todavía inéditas, resultó tan aparatoso como corto de asistentes, hasta el cementerio de San Justo y Pastor.

Días más tarde los académicos humorísticos en pleno organizaron una sesión especial de homenaje a su memoria. Y ya hubo poco más. Porque algunas fechas más adelante, fallecido su presidente glorioso, la Academia se disolvió. Su gran impulsor, **Enrique Laborde**, fue trasladado por la Agencia Efe a la que pertenecía, a París, y no hubo quien tuviera el suficiente empuje para continuar su obra. En 1959 había cerrado sus páginas *Don José* y dejado de convocarse el premio internacional Legión de Humor. En 1963 desapareció la primera Academia de Humor española. Había tenido una existencia de diez años.

La piel dibujada por **Herreros** y **Goñi**, con las firmas de todos los académicos nombrándole Príncipe de los Humoristas Españoles, fue donada por **Laborde** al Museo Nacional de Cerámica González Martí, de Valencia, donde yo había montado una galería de humoristas. Y en él debe permanecer, aunque oculta en alguno de sus archivos.

*

Algo más de un cuarto de siglo después, la situación de deshonor en España no sólo seguía igual sino que había empeorado. *La Codorniz* había desaparecido de los kioscos en 1978 y el espacio que tan brillantemente ocupara estaba cubierto por publicaciones de gracia vulgar cuando no de grosería galopante.

La involución nos retrotraía a la comicidad pedestre al uso antes del nacimiento de *Buen Humor* y *Gutiérrez* en la década de los años 20.

Víctor Vadorrey, José María Fandiño y yo, en los once años transcurridos desde la muerte de *La Codorniz* habíamos llevado persistentes negociaciones para recuperarla y recuperar su humor avanzado. Habíamos hablado con su propietaria, la empresa editora *La Vanguardia*, con empresas periodísticas distintas, y hasta recuerdo haber tanteado el asunto con la editorial Edaf (que mucho tiempo después terminó realizando un libro-antología codornicesco con una venta superior a los 100.000 ejemplares), todo ello sin el menor éxito. Entonces se me ocurrió que podía ser una buena idea resucitar la antigua Academia de Humor labordiana con la misión de mantener vivo el espíritu del humorismo avanzado. **Vadorrey** y yo interesamos a otros antiguos miembros de aquella: **Rafael Castellano, Julio Penedo, Evaristo Acevedo...** y a ellos unimos además a **Conchita Montes, Oscar Pin**, y los dibujantes de *La*

Codorniz **Serafín, Fandiño, Eduardo, Pablo** y **Kalikatres**. Otros artistas veteranos como **Almarza**, y miembros de generaciones nuevas se unirían al proyecto. Pero lo cierto es que el 8 de junio de 1989, fecha del cuadragésimo octavo aniversario del nacimiento de *La Codorniz* resucitó la Academia de Humor en España, que nombró presidente de honor a **Enrique Laborde** y a mí presidente vitalicio, porque a mis discutibles méritos debía unir la obligación de poner los locales, abonar los gastos de oficina y realizar toda clase de gestiones para su reconocimiento, provisiones de fondos, tareas editoriales y cuanto fuese preciso para su funcionamiento. Si fue mala o buena la decisión no soy yo quién para juzgarla. Pero el caso es que ha cumplido ya 14 años de existencia y se mantiene más pujante que cuando nació.

Ha dispuesto de su propia revista - *La Golondriz* -, publica dos colecciones de libros, tiene su premio literario (de 1 euro) que ahora se llama *Premio Enrique Laborde-Legión de Humor*, reparte medallas y condecoraciones a porrillo, organiza divulgaciones en forma de exposiciones, conferencias, mesas redondas y coloquios, tiene un centro de estudios humorísticos, monta congresos (cuando logra apoyos), dispone de un sitio web que se renueva quincenalmente en el que está editando un diccionario de humoristas contemporáneos y, por si todo esto fuera poco, organiza el Museo de Humor Gráfico de la UE y está trabajando en la creación de la Unión Europea de Humoristas.

Pero como lo que aquí interesa es la relación entre las Academias de Humor y **Ramón**, comentaré que la actual trató de centrar pronto la atención en él editando su obra "Senos", de la que no existían ejemplares en 1995, libro que él había repudiado y que sin embargo para nosotros, además de su rareza, contenía un altísimo caudal de ingenio y derroche humorístico. **Enrique Laborde**, por sus

contactos con los herederos de **Ramón** quedó encargado de gestionar los derechos de publicación. Y he aquí que al comenzar sus trabajos fue víctima de una enfermedad cerebral progresiva, que había de prolongarse dolorosamente durante años hasta su triste final, dando al traste con el proyecto.

Ya que no podíamos llevar tal plan a cabo, un par de años después organizamos una sesión dedicada al autor y su obra en la Biblioteca Miguel de Cervantes, de Pozuelo de Alarcón.

Como invitados especiales tuvimos a **Ioana Zlotescu**, que por entonces había comenzado a editar las Obras Completas de **Ramón** en Círculo de Lectores, y a **Luis Carandell**, que era uno de los más entusiastas analistas de sus greguerías. Con resúmenes de la sesión y ensayos sobre la personalidad de **Ramón** el centro de estudios de la Academia editó un cuaderno con portada de **Mingote**, agotado en la actualidad.

Poco tiempo después se iban a conmemorar los cincuenta años de la publicación de "Automoribundia". También era una obra inencontrable, además, de gran extensión.

Como nuestros recursos son más bien limitados cavilamos editar una versión reducida y comentada por **Ioana Zlotescu**, con el fin de distribuirla en colegios de enseñanza media para dar a conocer a las nuevas generaciones esa faceta de la prosa ramoniana.

La señora **Zlotescu** tropezó con serias dificultades y tampoco pudimos seguir adelante. (De todos modos sí ha conseguido sacar la "Automoribundia" dentro de su edición de Obras Completas, así que quien lo desee tiene la versión íntegra a su alcance con muy meritorios análisis introductorios.)

*

Y concluyo recordando cuáles han sido las relaciones de **Ramón Gómez de la Serna** con las academias de humor:

- Académico correspondiente por la francesa.
- Presidente de la Española, entre 1953-63.
- Arquetipo de su continuación (1989 - hasta hoy), que sigue teniéndole como modelo máximo del humorismo español.

Y que, para demostrarlo, está al habla con el Museo Nacional de Cerámica González Martí, de Valencia, para rescatar de sus archivos la piel de cabra en la que la Academia le nombró Príncipe de los Humoristas Españoles, dibujada por **Herreros y Goñi**, y que sea debidamente expuesta al público. Veremos si la suerte la acompaña.

LA SOLEDAD DEL “PORVENIRISTA”

ROBERTO LUMBRERAS BLANCO

robertolumbreras@ya.com

Valladolid, invierno 2003

A Luis López Molina

A Ramón Gómez de la Serna se le ha considerado un precursor de las vanguardias al mismo tiempo que un verdadero vanguardista y finalmente un vanguardista estancado en su periodo argentino.

En esta triple consideración tendríamos a un Ramón todavía incomprendido como precursor, un Ramón en su apogeo como vanguardista (años veinte) y finalmente un Ramón olvidado en su periodo estancamiento del exilio, en su extraña “vanguardia” incoherente.

Pero esta vanguardia tripartita en un antes, durante y después de, obliga, a nuestro juicio, precisamente a rechazar la consideración de auténtico vanguardista de Ramón.

Hay, sí, una afinidad, incluso un matrimonio (polígamo y de conveniencias) con las vanguardias, pero Ramón no es vanguardista, ni “para-vanguardista”, ni “supra-vanguardista”.

Conviene mejor para explicar la tesitura de Ramón esa etiqueta que él mismo se puso de “porvenirista”. El término “porvenirista”, además de no tener la connotación “combativa” (valga decir “iconoclasta”) del concepto “vanguardia”, lleva implícita la idea de la “búsqueda constante” proyectada hacia un futuro incierto, un futuro siempre por venir que le permita nuevas búsquedas, sin un objetivo definitivo que pudiera jubilarlo como creador. Pues Ramón es un inconformista en constante dialéctica, como declara en su cuento autobiográfico El hijo surrealista, donde habla de la “revolución permanente” y el

“más allá constante”: más allá incluso del ultra-ismo de Cansinos Assens.

Pero volvamos a la idoneidad del término “porvenirista”. Ninguno más acorde con la actitud de Ramón. “Porvenir”: que no es meta, sino vago horizonte que lo guía en un camino sin fin, inalcanzable, el ideal al que hay que tender.

En la dedicatoria de Automoribundia a su mujer, Luisa Sofovich, Ramón habla de este “ideal”, de su “larga vida de aspiración al ideal”.

Lo que hace asimilar a Ramón con las vanguardias son conceptos relacionados con esa creatividad propia del niño: virginal, espontánea, lúdica y efímera, nacida de una capacidad inagotable de asombro.

Pero hay un aspecto sustantivo que lo aparta de las vanguardias: la ausencia de una verdadera actitud iconoclasta; de hecho, Ramón se declaró expresamente ajeno a ellas. La entidad de su arte no estaba en la negación de los otros. Ramón no renuncia a nada, todo le sirve: sólo le basta ver lo que hay de valioso en lo inservible, de inaudito y nunca visto en lo viejo.

Por eso quizás sólo él pudo tener la valentía y la ocurrencia de escribir un Ensayo sobre lo cursi, para salvar lo cursi. Y lo consiguió, aunque con truculencias de pestidigitador verbal: sacándose de la chistera el concepto de lo “cursi bueno y perpetuable”, que no hay que confundir - ¡pobrecito!- con lo “cursi deleznable o sensiblero”. Y, para rematar su provocación, tiene el capricho de acabar el ensayo pidiendo al impresor una viñeta barroca con un amorcillo, “una viñeta cursi”.

Por otra parte, Ramón es consciente de sus conexiones con la tradición literaria más puramente española, que tiene como notas constantes y sui

generis el humor y el REALISMO. Realismo con mayúsculas, con las mismas mayúsculas que RAMÓN, para significar que no se trata desde luego, una vez más en el caso de Ramón, del realismo al uso, de un realismo simple o simplón. Ramón, como dijo Macedonio Fernández: “Es el mayor realista del mundo como no es”.

Ramón era un escapista, pero no realidad como tal, sino de una determinada realidad: la realidad plana, inamovible, manida, aburrida; esa realidad de fotógrafo de la palabra. Ramón no huye a la gruta por escapar del palacio, sino que, como los barrocos, se construye un palacio imposible rodeado de rocalla, de extravagancia, de sorpresa.

El inconformismo radical de Ramón no lo es tanto contra el realismo-naturalismo, como contra su manera chata de trabajar con la realidad sin trascenderla, sin recrearla. Por eso Ramón se identifica con Goya y no con Velázquez.

Nuevamente debemos acudir a la paradoja para explicar este, valga el oxímoron, “realismo transcendentalista” de Ramón.

El autor de *El Rastro* era un materialista que buscaba el alma de los entes. Ramón trabajaba con las cosas, y las juntaba, y las desfiguraba creando belleza con una técnica caleidoscópica: el mundo ponía sus entidades y Ramón la lente especular que devolvía conexiones y configuraciones nuevas y bellas de las cosas.

La actitud de Ramón frente a las vanguardias artísticas es una actitud de adopción y acomodación a un hábitat receptor, más que la identificación auténtica con ellas; o dicho de otra forma, Ramón congenia y simpatiza con las vanguardia, no empatiza.

Ya las primeras líneas de su *Ismos*, Ramón tiene buen cuidado de tasar su postura de “estrecha confidencia” con las vanguardias de entreguerras. Esta acomodación y vecindad sin una verdadera identificación con las vanguardias artísticas, se refleja en esa distancia que existe ente “sujeto receptor” y la “cosa percibida”, que lleva a Ramón en su compendio de ensayos *Ismos* (1931) a hablar de las vanguardias cosificándolas, como lo haría en una de sus monografías; incluso analizando con un “metacubismo” los aspectos multifaciales del “picassismo”, y de los demás “ismos”:

“Otros escogen estas materias para hacer juegos de enrevesamiento. Yo les he escogido para hacer juegos de verdad clara” (...) “El misterio de que una cosa literaria resulte es que estén bien hallados los ángulos... Todo estriba en saber apreciar qué ángulo es el interesante”.

Este proceder de Ramón, es por otra parte acorde con su actitud general ante el mundo. Ramón siempre era el sujeto y el mundo el objeto; él veía (“yo soy un mirador”), y tomaba, cosificándolo todo: fuera un cachibache del rastro, un personaje para biografar a su capricho, todo un movimiento literario, o -¡ahí es nada!- el mismo Cielo (“esa inmensa cosa”).

En el prólogo a su *Ismos*, Ramón describe a su manera los distintos movimientos vanguardistas, y ya en el tercer párrafo nos advierte que va a operar con ellos con el mismo protocolo de laboratorio que usara en el caso de las greguerías:

“Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta

influencia recíproca” (...) “de la mezcla de unos con otros [Ismos] y sus doctrinas brotará la palingenesis del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo...”

Subrayemos las palabras “mezcla” y “herejía”, y la advertencia previa de ser un ensayo contra la norma: esencialmente, la objetividad del género, en favor de la subjetividad de Ramón.

En esta mezcla herética utilizará como ingredientes la pasta base de la literatura y los “salpicones” de los “ismos”, sirviendo a un único y falso “ismo”: el guiso del “ramonismo”.

Nótese que el hecho mismo que simpatizar a la vez con todos los ismos, que es la nota aglutinante de esta colección de ensayos, no es acorde con la mera coexistencia de dichos idearios personalistas, a menudo envueltos en fuego cruzado, y con la única entente de una unión frente al peligro común de la reacción y la involución.

Otra nota que delata su objetivización de los movimientos vanguardistas al servicio de sus glosas particularísimas, es la licencia de acuñar nuevos nombres de ismos, por ejemplo el “charlotismo”, el “botellismo” o el “estantiferismo”.

Pero lo que debe ser definitivamente clarificador es la opinión del mismo Ramón. cuando ya en 1929, en las vísperas del estreno de sus Medios seres, declara a Montero Alonso para Nuevo Mundo:

“Yo ya no soy vanguardista. He renunciado a ese bello nombre que se ha vuelto insultante... Yo soy porvenirista, y por eso la tesis de mi obra es la tesis hacia el porvenir”.

Siete meses después, en el número 85 de *La Gaceta Literaria*, Ramón es entrevistado, junto a otros siete escritores, sobre el tema “¿Qué es la vanguardia?”. Ramón habla del tema con retórica exaltada, pero no llega a declararse vanguardista, lo que hubiera contradicho su nueva posición de “porvenirista” manifestada en la sosegada entrevista citada de Nuevo Mundo.

La de *La Gaceta Literaria* es una entrevista “balance-liquidación y finiquito” en el momento en que el barco de las vanguardias se hunde por desprestigio.

Ramón, como simpatizante más egregio de las vanguardias, sale a recibir con una larga serie de circunloquios al “toro” de la encuesta, y le da una seria de capotazos de estudio, antes de tomar posición para salir airoso.

Ramón, prudente, no sale a pecho descubierto; demuestra sus habilidades diplomáticas, su talento para contentar a todos, su capacidad para embaucar con la magia del significante.

Hay un elogio del muerto y unos ¡vivas! finales a la vanguardia y al vanguardismo, que no son arengas de ánimo sino flores en corona de exequias. Y finalmente, para que el muerto no reviva, Ramón le da el pasaporte a la eternidad, haciéndolo gloriosamente paradigmático; al mismo tiempo que se remite al concepto etimológico y genérico de vanguardia, la vanguardia imperecedera, y perpetua, legitimando subrepticamente su recién inaugurado “porvenirismo”:

“...Se trata de una palabra integérrima que se ha de repetir mudamente en el porvenir como un espectro inmortal... Si es heroico el que va delante, el que ve primero, el que se atreve a ir más allá con lo inexplorado, será un vanguardista”.

El “porvenirista” que era Ramón tuvo que ser testigo del último estertor de las vanguardias, que en su sino jovial llevaban la obligación de morir jóvenes. La cosa se puso muy seria. Primero vino la guerra y luego la “guerra fría”. Eran tiempos de reconstrucción, no de iconoclasia vanguardista.

Las democracias habían sufrido tanto que se habían endurecido y vuelto muy susceptibles, vigilantes, fundamentalistas, extremo-demócratas, por contagio con las dictaduras al acecho.

El nuevo ciclo tenía un rictus de cansancio, una mirada de nostalgia, de escepticismo, de existencialismo. En medio de los baldíos de escombros y entre el recuento de muertos y desaparecidos, nadie hubiera aceptado aquellas trivializaciones irrespetuosas de Ramón, hablando de la muerte como “un estado donde no se fuman puros”, o bien tentando a la “dama de la guadaña” afirmando: “me doy un atracón de fiambre, luego todavía no lo soy”.

A Ramón, que no quería reconstruir, sino huir, huir para escribir (y escribir para huir), lo realojaron en la camisa de fuerza de su “generación unipersonal”. Pero no lo amordazaron. Sólo le pidieron que no armase revuelo, que bajase en tono de su vozarrón, que lo adelgazase con la frase adelgazada hasta la quintaesencia de la literatura que era su greguería. Ya no le pidieron que se dedicase al teatro, ni a la novela, ni al ensayo... Aquella burguesía ilustrada ya sólo le encargaba un puñado de esas “ocurrencias” suyas, para mojarlas como los churros y celebrar la efímera anarquía de la mañana dominical.

Y Ramón se quedó sólo, sin los ruidosos y joviales ismos, todavía más solo, “ramón solo orquesta de trombón” esperando el porvenir, el siguiente ciclo favorable. El ciclo que no llegó a ver, debilitándose en su exilio argentino, falto de motivación, agobiado

por problemas de prosaica supervivencia, de nostalgia, de salud, de desencuentro con la intelectualidad que lo había aclamado, con los amigos que lo habían abrazado.

**LO CURSI MODERNISTA:
DE MARIANO BASELGA
A RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA¹**

JOSE LUIS CALVO CARILLA
jlucalvo@unizar.es

*MARIANO BASELGA
Y SUS INDAGACIONES SOBRE
LA CURSILERÍA MODERNA*

Estudiante ejemplar, el joven Mariano Baselga Ramírez (1865-1938) había pasado de las aulas de los jesuitas a los bancos universitarios de Derecho y Filosofía y Letras para licenciarse y, pocos años después, alcanzar el grado de Doctor en ambas carreras con la vista puesta en la docencia universitaria².

Al concienzudo auxiliar de cátedra que fue por unos pocos años Baselga le intrigaba la observación de los comportamientos humanos y se

¹ Fragmentos de la introducción a mi edición del libro inédito de Mariano Baselga Ramírez: *Concepto estético de lo cursi* [1897-1903]. De inmediata aparición en la Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza, 2004).

² Abundantes noticias sobre la biografía de Baselga contiene el "Prólogo" de Juan Moneva a la recopilación de sus *Cuentos* (Zaragoza, 1946), con los datos imprescindibles para situar la escritura de *Concepto estético de lo cursi*: sus años de profesor universitario hasta 1902; sus actividades como ateneísta, miembro correspondiente de la Real Academia Española en 1914, académico de número de la de Nobles y Bellas Artes de San Luis, miembro de la Sociedad Filarmónica y de otras instituciones culturales...; su preocupación por la sociología, en aspectos tales como el ahorro, el dinero, la moda, etc., puesta de relieve en numerosas charlas y conferencias; su notable actividad económica y empresarial desde su puesto de presidente del Banco de Crédito de Zaragoza o su talante filantrópico que le llevó a presidir diversas entidades benéficas de la ciudad.

sentía cómodo desgranando y analizando aquella pintoresca casuística de situaciones cotidianas de la sociedad finisecular y sobre la que era posible construir el andamiaje de una estética de la vulgaridad y de la ramplonería cursi.

Como recuerda su amigo y editor Juan Moneva, "desde los primeros años de su producción literaria le ocupó con preferencia el estudio de lo cursi". Con el discurrir de los años, esa moderna fijación intelectual baselguiana, que inicialmente había nacido como ocasional objeto de conferencias y tertulias en los distintos foros zaragozanos, iba a cuajar en el original ensayo que el lector tiene ahora en sus manos.

El ensayo sobre lo cursi del atento *flâneur* Baselga —quien bien podría repetir con en términos similares a los de Figaro que se codeaba con la distinción de la aristocracia y sentía sobre sí los codazos de la cursilería mesocrática— posee entre sus destacados alicientes el de reflejar fielmente el sistema de valores que le rodeaba, por lo que constituye un valioso documento para descubrir y descifrar muchas de las claves culturales y sociológicas del fin de siglo.

Aunque la formación y las ambiciones intelectuales de Baselga respondían inicialmente a planteamientos sociológicos y estéticos restauracionistas —como la fe en un gusto intemporal, un *sensus communis* balmesiano y prosaico e incluso cierta dosis de moralina regeneracionista—, su *Concepto estético de lo cursi* llegar a rebasar con creces los presupuestos de partida, ya que se ocupa de aspectos tan candentes hasta los años treinta como el imperio de las masas o el de la moda. Similares preocupaciones siguieron obsesionando a sociólogos y semiólogos de los sesenta y ni siquiera el siglo XXI ha dejado de replanteárselas durante el breve tracto temporal

recorrido. Apuntadas quedan también pioneras y "benjaminianas" reflexiones sobre las contradicciones de la obra de arte en la época de la reproducción industrial, sin olvidar referirse tangencialmente al emergente fenómeno del cine, sus limitaciones y sus posibilidades futuras.

Pero *Concepto estético de lo cursi* no es un ensayo de erudición indigesta, sino una amena y entretenida visión de los usos y costumbres de sus contemporáneos. Todo un tratado de sociología callejera está contenido en la recreación de esos amoríos domingueros, de esa caridad de tómbolas y *kermesses*, de esos regalos à *la bombonnière*, de esa nueva e insufrible "idiótica del *bibelot*" o de esas bandas de regimiento que, por estar à *la dernière*, se atreven a zurrarle la badana al mismísimo *Lohengrin*. La mujer, blanco preferido de los analistas de lo cursi, preside constantemente las páginas de *Concepto estético de lo cursi*, queda desnudada en sus gustos hasta en los más escondidos secretos de su tocador (cremas, lacas, lociones, teñidos...) y aun arranca del escritor alguna que otra campechana confidencia.

EL CONCEPTO ESTÉTICO DE LO CURSI

Concepto estético de lo cursi se estructura en dos partes claramente diferenciadas: los dos primeros capítulos ("Elementos fijos de lo cursi" y "Elementos móviles del concepto de lo cursi") afrontan la fundamentación teórica del ensayo:

"En el primero se consideran los elementos fijos del concepto. Lo cursi es una manera de ridículo. Es la desproporción entre el efecto que pretende conseguir un sujeto queriendo pasar por elegante y el que realmente consigue ante otros sujetos, verdaderamente elegantes y buenos

críticos, que se le ríen por su torpe elegancia.

Son, pues, dos los ejes dialécticos del concepto de lo cursi cuando se quiere organizar su definición: se un aspecto de lo cómico y estar, precisamente, en la pretensión no alcanzada de aparentar elegancia y buen gusto.

Parece que ya, con esto, queda lo cursi definido y no dudo que lo esté, por lo menos *ex parte rei*, según la vieja distinción doctrinal. Pero no es tan claro si consideramos el efecto de lo cursi al ser juzgado por las personas que lo han de aplicar y discernir, cada una con su criterio, sus normas caliestéticas, sus grados de educación, de cultura científica, de medios materiales...

Y aquí, *ex parte subiecti*, es donde surgen otros elementos movibles relativos y circunstanciales, capaces de alterar el resultado final de la aplicación del calificativo por ser a modo de sentencia de juez cuando, según su particular saber y entender, interpreta la ley, siempre la misma, en presencia de los casos siempre distintos y singulares que reclaman su intervención y oficio. El segundo capítulo (...) discute y aprecia el valor crítico de estos últimos elementos de relatividad que acabo de apuntar³.

Los capítulos restantes ("Museo de cursis artes", "La música cursi", "Literatura cursi" y "Lo cursi en el

3 Cuartillas mecanografiadas de la introducción a su discurso de recepción en 1924 como académico de San Luis.

traje") repasan ejemplos representativos de la mucha cursilería —término que a comienzos del siglo XX fue suplantando progresivamente a "cursería"— que están produciendo los tiempos modernos. Entre estos dos bloques, el de la fundamentación teórica y el de la aplicación práctica, el capítulo "Historia y geografía de lo cursi" cumple la función de situar el fenómeno analizado dentro de las coordenadas espacio-temporales de referencia, no otras que las de los nuevos intereses de burguesía europea surgida de Revolución Francesa. En las transformaciones sociales originadas en aquella época revolucionaria situó Baselga la aparición concreta del fenómeno de lo cursi, cuyas manifestaciones recientes tenían en las florecientes urbes de Madrid y Barcelona sus focos más representativos y apoteósicos.

Como un nuevo Diablo Cojuelo, el profesor zaragozano dedicó los capítulos de *Concepto de lo cursi* a asomarse a la sociedad finisecular para desenmascarar hasta las dimensiones más solapadas de la cursilería ambiente. En todos ellos aparecen reflexiones de enorme interés, sean éstas sobre el arte industrial o sean sobre el nacimiento del cine —incluida la previsión de la llegada del sonoro— y su función en la sociedad moderna; sobre las relaciones entre música y poesía y la degradación de ésta en romanzas y operetas; sobre el poder y las servidumbres de la moda, etc.

Baselga trabajó inicialmente sobre la falsilla que le brindaba el folleto *La Filocalia, o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son*⁴, y mucho hay en

4 Santiago Liniers; Francisco Silvela: *La filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son. Seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga*. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1868.

Concepto estético de lo cursi de la casuística costumbrista y del cómico desenfadado vertidos por Liniers y Silvela en su peculiar ejemplario. A este respecto cabe señalar que existen coincidencias de planteamiento, puesto que ambos tratados parten de la observación de las actitudes sociales de la sociedad de su tiempo.

No obstante, la *Filocalia* no tuvo pretensiones filosóficas ni estéticas y se movió en el estrecho marco de la curiosidad costumbrista decimonónica. A diferencia del *Concepto estético de lo cursi* baselguiano, Liniers y Silvela trataron en clave diletante un breve panorama de los usos sociales anteriores a "La Gloriosa", del que, con todo, pueden espigarse aquí y allá algunas reflexiones de fondo. Así, queda planteada la relatividad del concepto ("Que el ser cursi o parecerlo no es una cosa esencial ni una idea absoluta, sino una cualidad derivada, una idea de relación que varía según los términos con que se compone"), como también que los efectos inmediatos que tal fenómeno produce abocan al ridículo, por cuanto se trata de una aspiración no satisfecha: "una desproporción evidente entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla"⁵. Como tal insatisfacción, lo cursi filocalico posee una generosa extensión y puede afectar en mayor o en menor medida a todos los estratos de la sociedad. Quien esté sin pecado —parecía decir implícitamente Liniers—, que arroje la primera piedra: "Tranquilícese. Lo indisculpable de la cursilería es la contumacia y la complacencia

5 *La Filocalia*, pp. 11 y 12. La parte más atractiva de este ensayo lleva la firma de Santiago Liniers. Menor interés tiene la segunda parte de *La Filocalia*, que comprende un "Reglamento instructivo par la constitución del Club de los filocalos", cuyo jocos articulado es debido a la pluma de Francisco Silvela.

en ella; el que es una vez cursi por casualidad, por obligación, por política o por economía, es sólo un cursi accidental que merece disculpa, y a quien la sociedad de las gentes de buen gusto no impone más castigo que llorar su momentáneo extravío"⁶.

Pero, como ya se ha anticipado, el aragonés partió de bases opuestas, precisamente porque lo que pretendió fue precisamente huir de lo que constituyó la meta de estos autores y no reincidir en las limitaciones de la *Filocalia*. De ahí que no se conformase con "calificar cien o mil aspectos del concepto, ni a pretender mil lecciones de cosas cursis como índices y materias de cursería". Todo lo contrario: escribía su ensayo "para gozar de lo cursi, para disfrutar su concepto razonándolo, definiéndolo, como el viejo Thackeray hizo con el tipo del *snob* que, después de todo, ni tenía la importancia estética del cursi, ni ofrecía singularidad alguna más estimable para un inglés que para un latino".

Y esa es la peculiaridad de *Concepto estético de lo cursi* con respeto a otras colecciones de viñetas y caricaturas al uso, como las de Liniers y Silvela, Galdós, Taboada o Benavente: la de remontarse sobre un centón de ejemplos leídos u observados en sus contemporáneos para fundamentar filosóficamente su reflexión y sistematizarla en un tratado con pretensiones estéticas.

El ensayo de Baselga parte del *a priori* gnoseológico que imponen los tiempos modernos, en virtud del cual su indagación filosófica y estética se ve obligada a renunciar a las categorías consagradas por la estética. Las nuevas realidades de las sociedades modernas le obligarán a servirse

de palabras nuevas de aparente insignificancia y trivialidad, incluso de muletillas conversacionales extraídas del frívolo ambiente burgués en que se mueve. Y de dicho ambiente procede el término de marras, lo cursi, esa ganivetiana palabra "picuda" que estaba definiendo a toda una época y que el aragonés va a tomar como piedra angular de su tratado⁷.

Mérito indiscutible de Baselga es el de haber percibido la importancia de lo cursi en las sociedades modernas y, singularmente, en la española. En un razonamiento de bisagras escolásticas, el escritor zaragozano va desplegando su aparato inductivo a partir de los hechos cotidianos filtrados por los intemporales conceptos del sentido común y el buen gusto para llegar a una primera verdad: lo cursi aparece cuando se carece de esas dos virtudes, tan misteriosa y admirablemente arraigadas en el común de los mortales. Paradójicamente, la facilidad con que la "palabreja" o "motecito" surge en las conversaciones corrientes no se compadece

7 ...ese calificativo injurioso que en nuestro país se dispara, con razón o sin ella, contra todo lo molesto y a falta de otra más irritante adjetivación que no acude a las lenguas por abiertamente injusta o ya por el mayor riesgo de impertinencia. Palabrilla de las que Ganivet llamaba "picudas", por caer siempre de punta en la conversación, palabra de combate cuyo picor sobre la piel de nuestra envoltura estética mortifica a tal punto que no se perdona, ni aun por quienes llevarían en paciencia censuras y acritudes contra su moral privada o sus actos públicos; y que, bien considerada, no envuelve sino una pura categoría en la escala de lo Bello y su peldaño de lo cómico, que en España viene juzgándose desde hace unos ochenta años con un criterio caprichoso y mediante un vocablo más caprichoso todavía, que se incorporó al diccionario del idioma andando el tiempo, en mérito de su gran contenido y del abundante metaforismo a que fue dando lugar. (Cuartillas mecanografiadas de la introducción a su discurso de recepción en la zaragozana Academia de Bellas Artes de San Luis).

6 Ibid., p. 18.

con su complejidad e importancia ("y cuyo verdadero sitio es el de las categorías estéticas mejor definidas"). Nuevos deslindes van diferenciando metodológicamente lo cursi de lo vulgar —de la mano de Schiller, quien lo ubicó en las antípodas de lo sublime, asociado al hombre sin libertad y encerrado en el estrecho cerco de sus necesidades más perentorias—⁸ y del escalón inferior a lo vulgar, que es lo grosero ("ya que, ni es cuestión de forma, ni un error de ejecución").

Finalmente, el zaragozano encontró por fin con Aristóteles y de la mano de Richter aquel pequeño "rincón en la ciencia de lo bello" que para su categoría necesitaba: "Lo cursi entra perfectamente dentro de lo ridículo, como una de sus muchas categorías. Lo risible es, pues, su género próximo". Para llegar a la conclusión de que "lo cursi es algo estético definitivo y concreto: un aspecto de lo ridículo que se produce fatalmente cuando, buscando la elegancia, se cae, según el dictamen de los contempladores, de los *spectatum admissi*, en efectos de mal gusto".

Acostumbrado a escuchar y a solucionar cotidianamente los problemas económicos de la gente con posibles que constituía su clientela natural, el banquero Baselga establece una estrecha vinculación entre el concepto de lo cursi y las debilidades pecuniarias de la burguesía. Lector empedernido de Galdós, sabía que habían comenzado los tiempos en que los cambios en la moda eran tan vertiginosos que "el vestir se anticipaba al pensar" (había que apechugar con las novedades y ser elegantes con seriedad, pensaba la Isabel Cordero de *Fortunata y Jacinta*).

8 Véase Friedrich Schiller: *Lo sublime*. Ed. de Pedro Aullón de Haro. Málaga, Ágora, 1992, p. 111.

En las novelas galdosianas había detectado también Baselga las mejores disecciones de la cursilería, por lo que, mucho antes de dirigir los destinos del Banco de Crédito, había hecho suyo el axioma de que lo cursi suele estar siempre ligado al dinero —ya que el fenómeno se produce muchas veces por afán de riqueza (o, mejor, de "apariencia de riqueza o relumbrón")—, punto central en que se adelanta a los estudiosos que con posterioridad a su análisis han reflexionado sobre la naturaleza de la cursilería, desde el temprano ensayo de 1951 firmado por Enrique Tierno Galván⁹ y el seguimiento que Francisco Ynduráin hizo en 1978 sobre la presencia de lo cursi en las novelas de Galdós¹⁰, hasta los más recientes trabajos de Carlos Moreno Hernández¹¹ y Noël Valis¹², pasando por el desenfadado diagnóstico de Margarita Rivière sobre la nueva cursilería de la sociedad del pensamiento débil, de la simulación y del espectáculo¹³.

Todos esos diversos vectores de lo cursi contemporáneo están ya configurados en el *Concepto estético de lo cursi* de Baselga, quien, anticipándose a las sutilezas críticas de Bourdieu, había adoptado como cimiento de su ensayo el

9 Tierno Galván, Enrique: "Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración moral en el siglo XIX: lo cursi". *Clavileño*, 8, 1951. Reed. en *Revista de Estudios Políticos*, 62, 1952, pp. 85-106. Recogido posteriormente en Tierno Galván, Enrique: *Del espectáculo a la trivialización*. Madrid, Tecnos, 1961 [1987, 2ª].

10 Ynduráin, Francisco (1978): "Lo cursi en la obra de Galdós". *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas, I, pp. 266-282.

11 Recogidos en *Literatura y cursilería*. Valladolid, Universidad, 1996.

12 *Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch an Class in Modern Spain* cit.

13 *Lo cursi y el poder de la moda* cit.

principio de que la disposición estética es ante todo una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social¹⁴. No obstante, con ser importante esa íntima asociación de lo cursi al ascenso burgués y al quiero y no puedo que en sus comportamientos en sociedad originan sus propias debilidades pecuniarias, el sociólogo zaragozano negará que el fenómeno de la cursería deba reducirse unidireccionalmente a esta relación "estético-plutocrática".

LO QUE MEDIA ENTRE UN ENSAYO DE ESTÉTICA Y LA DIVAGACIÓN NOSTÁLGICA DE UN AMATEUR DE LA CURSILERÍA

Por una rara coincidencia, Gómez de la Serna se iba a servir en su *Ensayo sobre lo cursi* de la misma frase de Voltaire —"Lo bello para el sapo es su hembra"— en la que Mariano Baselga había apoyado las dificultades de someter el gusto a una estricta categorización estética de *Concepto estético de lo cursi*¹⁵. ¿Tuvo noticia el joven director de *Prometeo* de la *Revista de Aragón* (1900-1905), en la que Baselga había avanzado algunos de los capítulos de su tratado? ¿Llegaron a conocerse personalmente los dos escritores?

Parece probable que así fuera y que la relación personal entre ambos se estableciese espontáneamente. Seis años antes de que el madrileño publicara su *Ensayo sobre lo cursi* en la revista *Cruz y Raya*, Ramón había pasado cinco días en

14 Pierre Bourdieu: *La distinction*. Paris, Editions de Minuit, 1979 (*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de Manuel Ruiz Ángeles. Madrid, Taurus, 1988, p.53).

15 *Morbideces*. En *Obras completas*, Edición de Ioana Zlotescu. Supervisión de José Carlos Mainer. Madrid, Círculo de Lectores, 1996, I, p. 506). En realidad, Baselga la había utilizado ya en sus *Cartas a Luisa*, publicadas en 1892.

Zaragoza (del 2 al 6 de mayo de 1928), invitado por la junta organizadora del Centenario de Goya. La noche del 4 pronunció en el Casino Mercantil de esta ciudad la conferencia *Goya y la ribera del Manzanares*¹⁶ y el resto de los días realizó diversas visitas a lugares goyescos aragoneses. El hecho de que Mariano Baselga no conste en la relación de miembros de la Junta del Centenario no significa que no tomara parte activa en el mismo dado que, en razón de su notoriedad social, actuó como comisionado en diversos eventos conmemorativos (por ejemplo, tanto el académico de San Luis como el alcalde Allué Salvador recibieron el encargo de entregar a la reina Isabel, a la infanta María Cristina y a Primo de Rivera de la medalla del Centenario).

No parece, pues, descaminado suponer que el inquieto banquero Baselga asistiera a los actos más señalados organizados por el Ateneo —a cuya Sección de Ciencias Sociales pertenecía—, el Casino Mercantil y otras instituciones ciudadanas (y, entre ellos, a la conferencia de Gómez de la Serna, la única dictada por un escritor de renombre nombre que venía de Madrid tras la renuncia de Valle-Inclán, Unamuno y Ramón Pérez de Ayala).

Muy atrás quedaría el *Ensayo sobre lo cursi* de Gómez de la Serna de la detenida reflexión baselguiana, la cual comenzó a difundir en la *Revista de Aragón* más de una treintena de años antes de que la divagación de Ramón apareciera en 1934 en *Cruz y Raya*.

En principio, la actitud de Baselga ante lo cursi había sido tan vital, ética y estética como la ramoniana, incluso en los tráfagos y menudencias

16 Publicada en ese mismo año como folleto por la Junta Organizadora del Centenario.

del vivir cotidiano¹⁷. Sin embargo, la lectura de los ensayos de Baselga y de Ramón revela profundas diferencias entre ambos escritores. Dentro de la lógica disparidad de objetivos (los de un profesor que censura los atentados contemporáneos contra el buen gusto y los de un escritor vanguardista que ante todo hace pública confesión de su irreprimible cursilería), las mayores exigencias con que el primero se enfrentó sociológica y filosóficamente al fenómeno de lo cursi contrastan con la arbitraria recolección ramoniana del polen de ideas recibidas.

Ramón no fue un tratadista original. Le interesaba asimilar lo cursi a su propia poética y a su propia filosofía vital. Su posición ante "lo cursi malo" o "lo cursi deleznable y sensiblero" venía formulada en términos de rechazo similares a los utilizados por Baselga a comienzos de siglo y le producían la misma "crispación interior" y los mismos deseos de reaccionar contra el gusto masificado y ridículo que a su antecesor zaragozano. Pero, a diferencia del autor de *El arte de ser rico* —quien, por cierto, tampoco se quedó corto a la hora de expresar su caletre con un repertorio de imaginativas derivaciones, como "lo cursi aljamiado", "cursitartufo", "cursífobo", "cursificar", etc.—, Gómez de la Serna no se propuso analizar y delimitar el concepto a la luz de la estética moderna. Malabarista en sus palabras y en sus obras, lo único que pretendió fue recomponer esas figuritas y terracotas omnipresentes en los escapa-

17 Pues, como recordaba Juan Moneva al prologar los *Cuentos* de Baselga, éste "nunca quiso tener coche propio; para ello le sobraba renta, pero él veía en eso una penetración en clase social más alta y le parecía como invadirla. Iba a Madrid a un Consejo de Administración con quinientas pesetas, pagados —naturalmente— los viajes, y volvía en el tren siguiente, atento a no perder allí tiempo ni dinero y a seguir aquí su faena diaria".

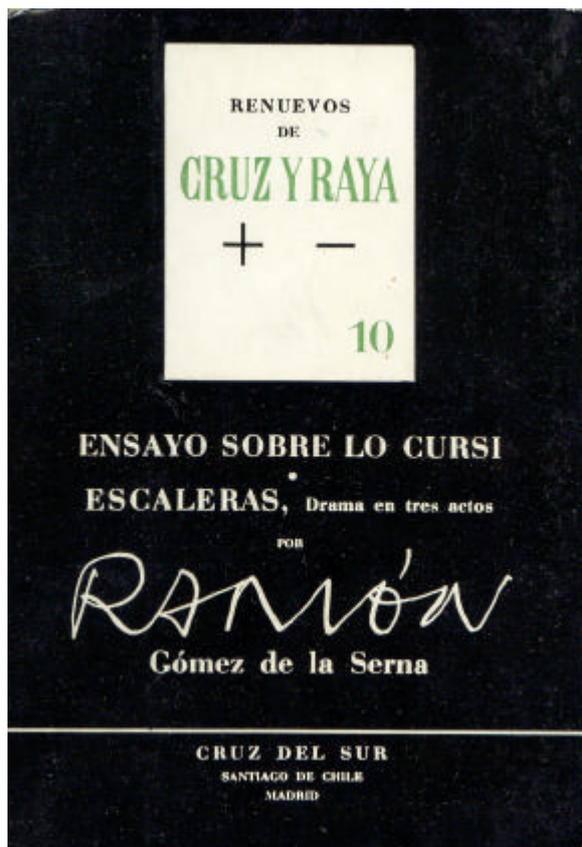
escaparates que decía haber roto a martillazos al comienzo de sus conferencias como sacrificio expiatorio. Porque esta anacrónica recuperación ramoniana de lo cursi no era —no podía serlo ya— un acto de reivindicación vanguardista, sino de reivindicación vital.

El Ramón que había puesto los ojos en lo "lo cursi perpetuable y sensitivo" estaba de vuelta de la deshumanización y, aunque nunca dejaría de airear su insobornable inconformismo estético, su recuperación de una gran parte de aquellos objetos cursis destruidos por el tiempo representaba un intento de arrojar sentimentalmente su yo y de proteger su sensibilidad amenazada en una Europa de entreguerras "al borde del incendio y que de pronto había dejado de querer ser humana").

Cierto es que, en su defensa de los objetos cursis —contemplados en los caóticos conglomerados de los escaparates, tan semejantes a los de los rastros y almonedas— subyacía uno de los principios fundamentales de los surrealistas, no otro que la yuxtaposición arbitraria de los objetos, con la consiguiente ruptura de las relaciones lógicas que podían relacionarlos. Pero Ramón nunca se atrevió a dar ese paso¹⁸.

Paradójicamente, su *Ensayo sobre lo cursi* supone, ante todo, un enraizamiento con lo vital entrañable. Frente a las formas rectilíneas y a las superficies frías e hirientes del futurismo o del cubismo, este retorno significa el reencuentro con los más cálidos alabeamientos y morbideces de los objetos que nos acompañan en la vida cotidiana, con las adherencias de vida que duermen

18 Véanse en este punto los clarificadores planteamientos de Agustín Sánchez Vidal: *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.



Ensayo sobre lo cursi, edición de 1963



contraportada

depositadas en ellos, en forma de recuerdos, sueños, decaimientos, caprichos o fijaciones... En síntesis, lo que en el *Ensayo sobre lo cursi* ramoniano es una defensa de los objetos como fragmentos de vida y sometidos al mismo flujo irreparable del tiempo en que se ve arrastrada la existencia humana, en Baselga es indagación de sociólogo y filósofo, doblada en amable prédica regeneracionista.

Equidistante, por lo tanto, de ambos divertimentos —del seudovanguardista de Ramón Gómez de la Serna, tanto como de las meras pinceladas costumbristas y jocosas de Liniers y Silvela—, el interés

del *Concepto estético de lo cursi* baselguiano reside en haber aportado un inapreciable tratado sobre la cursilería del fin de siglo y en haberse ocupado del fenómeno de lo cursi desde un punto de vista filosófico, estético y sociológico (no es, pues, ni tan limitado y anecdótico en sus planteamientos como el opúsculo de Liniers —Gobernador Civil en 1899 a quien, paradójicamente, Gedeón satirizó en su número 189 como "Santiago I, el Cursi" ("el primer cursi de la Península e islas adyacentes"), a causa de sus ardores regeneracionistas otoñales—, ni tan breve, contradictorio y entrañablemente arbitrario como la conocida elucubración ramoniana).

TEORÍA LITERARIA EN LOS PRIMEROS ESCRITOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

CARMEN MARÍA MARTÍN DEL PINO
Departamento de Filologías Integradas
Área de Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada
Universidad de Huelva
carmen.martin@dfint.uhu.es

INTRODUCCIÓN

*"...there must be a sort of pollen of ideas
floating in the air, which fertilizes
similarly minds here and there which have
not had direct contact"*

William Faulkner¹

La figura de Ramón Gómez de la Serna irrumpe en la realidad literaria española de principios del siglo pasado como un soplo de aire nuevo. No sólo por la originalidad de sus teorías estéticas, sino porque su pluma sirvió de puerta de entrada a las principales tendencias culturales que estaban floreciendo en el resto de Europa. Sin embargo, el que un autor reciba influencias anteriores y a su vez influya en los autores posteriores no deja de ser una evolución natural en la historia de la literatura.

Lo que en el presente estudio pretendemos analizar es la proyección que algunas de las ideas de Ramón Gómez de la Serna tuvieron en las teorías literarias que se desarrollaron con posterioridad a sus escritos. No se pretende defender la tesis de que Gómez de la Serna fuera

el origen de dichas corrientes teóricas, ni tan siquiera que los autores que mencionaremos tuvieran que conocer al autor que nos ocupa. Lo que mueve esta reflexión es el asombro de observar cómo ya en los escritos juveniles de un escritor con una producción literaria tan extensa se puede constatar el germen de las ideas que más tarde inspiraría a autores como Benjamin, Adorno, Jauss, Ingarden o Bajtin entre otros.

Camón Aznar considera que en esta etapa de la obra de Gómez de la Serna ya están prefiguradas todas las ideas del Ramón adulto:

Las obras anteriores a 1914 forman una etapa, muy claramente diferenciada en idioma y concepto. Es una etapa de ardiente, casi terrible juventud. Pasiona, reconcentrada, estallando en perpetuas creaciones. Ya está aquí el Ramón de los cincuenta años posteriores. Ya el idioma le ha rendido todas sus posibilidades expresivas. Ya la turbulenta ideación pegada a las cosas, pregnada de ellas, apurando su entraña con el berbiquí de las palabras hasta su medula. (...) Y ya están también las intuiciones de todo lo que palpita, de todo lo que sus manos y sus ojos pueden tocar. (...)

Es un espectáculo inaudito –y creemos que único- el de esta fase literaria de Ramón. (...) Nos atrevemos a decir que esta etapa, por su revelación, por su bocanada súbita, es, aun inmadura, la más genial, aunque luego Ramón haya renegado de ella.

Se le advierte, deslumbrado ante su carne y sus pasiones. Hay en su exuberancia mucho de balbuceo. Parece que está ensayando palabras hasta encontrar la justa. Porque nadie como él ha saboreado

¹ Michael Millgate (1966): *The Achievement of William Faulkner*, London, Constable & Co., p. 14.

—y precisamente ahora— la epidermis, el color, la temperatura, el fuego interno que cada palabra tiene. (89-90).

Este estudio se basa únicamente en sus escritos juveniles, especialmente en *Morbideces* y *El Concepto de la Nueva Literatura*, aunque también se hace referencia en alguna ocasión a la colección de relatos recogidos bajo el título de *Entrando a Fuego*. De estas lecturas hemos extraído cuatro grandes bloques temáticos que señalan algunas de las directrices más relevantes de la teoría literaria del autor. Estos cuatro bloques temáticos son los que nos llevan a poner al autor en relación con los movimientos de vanguardia y las corrientes teóricas posteriores.

VITALISMO: INTENTO DE IGUALAR EL ARTE Y LA VIDA

La dualidad entre arte y vida es uno de los aspectos más tratados por los escritores occidentales de la modernidad. Por una parte, los movimientos que Octavio Paz en su obra *Los Hijos del Limo* define como tradicionales han tratado de reflejar en su literatura una vida, si no real, sí al menos que permita al lector suspender momentáneamente el mecanismo de incredulidad ante lo que están leyendo. Por otra, los movimientos llamados de ruptura, siguiendo de nuevo a Octavio Paz, han intentado crear un arte que vaya más allá de la realidad buscando "l'art pour l'art" (161). Los movimientos de vanguardia, en cambio, intentan llevar al arte lo que Walter Benjamin denomina "praxis vital", es decir, no reflejar la vida mediante el arte, sino crear un arte que sea capaz de contener la propia experiencia de la vida.

En el caso de Ramón Gómez de la Serna el intento de conjugar estos dos aspectos se traduce en una exaltación de la sensualidad en la obra literaria.

Teorías como las de Nietzsche, Emerson, Stirner o Haeckel son las que inspiran a Gómez de la Serna en su lucha por conseguir una literatura vitalista frente a la búsqueda de la belleza que predicaba el Modernismo aún imperante en la época de los primeros escritos del autor. Para llevar a cabo este ideal recurre en su obra a pequeños momentos de satisfacción sensual que dan salida a los impulsos vitales, al "hombre natural" y que, según él, se encuentra inmerso en una sociedad burguesa que lo limita. Estos pequeños momentos de goce están representados en su obra *Morbideces* a través de situaciones y lugares que hacen sentir placer al personaje de la obra, o a través de la apología del carácter epicúreo en *El Concepto de la Nueva Literatura* (171).²

Por otra parte, la exaltación de la vida lleva a los escritores de vanguardia a relacionarse de una forma muy peculiar con la realidad. O bien se abstraen de todo contacto con la misma, o bien se acercan a ella para cambiarla mediante formas artísticas novedosas que sean capaces de contagiar ese ansia de renovación a la vida cotidiana.

En el caso de Gómez de la Serna, no podemos desligar sus primeros escritos del ámbito político en el que aparecen. El problema social es una temática de interés indiscutible. Aunque en el caso concreto de *El Concepto de la Nueva Literatura* se adhiere a la idea de Larra de que los aspectos sociales son propios de la literatura porque la literatura debe ir pareja a los acontecimientos de su tiempo. Así lo afirmaba Larra en su artículo "Literatura" (164-165):

2 Todas las citas de Gómez de la Serna están tomadas de la edición de ZLOTESCU, I. (dir.) (1996): *Prometeo, en Ramón Gómez de la Serna, Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

Quisiéramos, sin ir más lejos en la cuestión, ver al mismo Cervantes en el día, forzado a dar al público un artículo de periódico acerca *de la elección directa, de la responsabilidad ministerial, del crédito o del juego de bolsa*, y en él [mismo] quisiéramos leer la lengua de Cervantes. Y no se nos diga que el sublime ingenio no hubiera nunca descendido a semejantes pequeñeces, porque esas pequeñeces forman nuestra existencia de ahora, como constituían la de entonces las [intrigas del cardenal Alberoni o las presas de Barbarroja]; y porque Cervantes, que escribía, para vivir, [comedias de capa y espada] cuando no se escribían sino comedias de capa y espada, escribiría, para vivir también, artículos de periódico, hoy que no se escriben sino artículos de periódico.

En cualquier caso, provengan del ámbito político en el que se mueve Gómez de la Serna, o de la clara alusión a Larra, las teorías presentadas por Ramón en sus primeros escritos con respecto a la realidad social comparten características muy reveladoras con dos corrientes teóricas de origen común, el marxismo, pero con una visión de la obra de arte muy diferente; nos estamos refiriendo a las teorías de Lukács y de Adorno.

Por un lado, el vitalismo de Ramón Gómez de la Serna está relacionado con una función social del arte. Esto lo pone en contacto con las ideas de Lukács, para el que el arte debía servir como una vía para extender los principios del movimiento socialista. Entendía que el arte tenía la facultad de atraer a las masas y este potencial no debía ser desperdiciado en manifestaciones vacías de contenido social. También encuentra Gómez de la Serna una misión social en el arte, la de denunciar las injusticias:

La nueva literatura no puede olvidar que existe la cárcel, terribles trabajos forzados

que no parecen forzados sino ciudadanos, gentes que hambread, y diría con indignación que no se puede olvidar que existen otras muchas cosas si no hubiera ley de jurisdicciones y otras leyes por el estilo.

El Concepto de la Nueva Literatura, 166.

y la de crear el carácter de las masas:

(...) Las masas, las muchedumbres son una cosa muerta, sin carácter considerada en total, pero tienen la admirable condición de llevar en sí el feto del carácter. La literatura ha de afanarse en esa OPERACIÓN CESAREA. Arranquemos a los muertos ese algo vital que no está muerto como ellos y que palpita en sus entrañas.

El Concepto de la Nueva Literatura, 170.

Sin embargo, y aunque coincide con Lukács en subrayar el cometido social de la literatura, difiere en la visión de la realidad que presenta éste. Así, mientras Lukács defiende a ultranza el realismo como el estilo literario más apropiado para llevar a cabo esta función social de la literatura, los escritos de Gómez de la Serna se aproximan más a la realidad fragmentaria que defiende Adorno. Según el autor alemán, el artista se enfrenta a unas leyes sociales que le imponen un canon ordenado, pero percibe la realidad como un caos que no se ciñe a ningún tipo de normas. Éste es el motivo que lo lleva a representar un arte fragmentario y carente de significado (232-233). Según Helio Piñón en su prólogo a la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger:

(...)La composición clásica se fundamenta en las ideas de jerarquía y totalidad; el elemento es la parte constitutiva, y sólo tiene sentido en el marco de la unidad a la

que pertenece (...) La forma vanguardista, en cambio, parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que la construyen (17-18).

Una de las fuentes teóricas de esta visión de la realidad es el monismo de Haeckel. Lejos de la tendencia dualista a creer que la realidad se divide en dos entidades, la materia y el espíritu, Haeckel defiende la idea de materia y espíritu como una sola realidad inseparable:

Geist und Seele sind nur höhere und kombinierte oder differenzierte Potenzen derselben Funktion, die wir mit dem allgemeinsten Ausdruck als „Kraft“ bezeichnen, und die Kraft ist eine allgemeine Funktion aller Materie. Wir kennen gar keinen Stoff der nicht Kräfte besäße und wir kennen umgekehrt keine Kräfte, die nicht an Stoffe gebunden sind. (...)

Dies gilt ganz ebenso von den anorganischen wie den organischen Naturkörpern. Der Magnet, der Eisenspäne anzieht, das Pulver, das explodiert, der Wasserdampf, der die Lokomotive treibt, sind lebendige Anorgane, sie wirken ebenso durch die lebendige Kraft wie die empfindsame Mimose, die bei Berührung ihre Blätter zusammenfaltet, wie der ehrwürdige Amphioxus, der sich in den Sand des Meeres vergräbt, wie der Mensch, der denkt. (708).

De manera que el alma de las cosas es la que las dota de energía, no sólo de vida, por lo que no sólo los seres animados tendrían alma, sino que todos los seres gozan de algún tipo de energía, ya sea activa o potencial. Y esa energía no puede

separarse de la materia, forman una unidad indisoluble.

En la obra de Gómez de la Serna la fragmentación de la realidad se plasma en la referencia a objetos inconexos que se sitúan en un mismo escenario sin orden aparente y a los que Ramón otorga una especie de vida propia que los hace autónomos. Es el caso de las famosas *Greguerías* o de la descripción de los objetos con que el autor adorna su despacho en *Morbideces* (501-502). Pero hay además otra manera de entender la teoría de la fragmentación de Adorno y es la de considerar la realidad, no como entidad absoluta, sino como entidad relativa cuya percepción varía dependiendo de cada observador.

Sobre este aspecto ya volveremos más adelante, pero cabe ahora señalar cómo nuestro autor, llevado por su empeño de hacer una literatura vitalista, busca dotar de vida propia, no ya a objetos, sino a palabras sacadas de todo contexto. Así, su artículo "Palabras en la Rueda" trata, tal vez a la manera de Rimbaud con los colores de las vocales, de subjetivar la significación que ciertas palabras no sólo connotan en él, sino que poseen de forma immanente.

En conclusión a este primer punto podemos decir que Ramón Gómez de la Serna intenta en su obra aunar arte y vida, entendiendo ambos como conceptos subjetivos que, sin embargo, tienen la capacidad de cumplir una función social.

MIRADA SUBJETIVA Y PERCEPCION ESTÉTICA

El positivismo se opuso al intento romántico de desligar el arte de limitaciones teóricas. Se aplica entonces el mismo método científico utilizado para las ciencias naturales en el estudio de las obras

literarias. Ante esto, los primeros en reaccionar serán los impresionistas franceses y, junto a ellos, Anatole France, que proclama la imposibilidad de conocer el arte de forma objetiva y manifiesta que el crítico literario no puede hablar más que de sí mismo a propósito de cualquier autor.

Estas afirmaciones llevan a los artistas de vanguardia a convertirse en críticos y teóricos de su propia obra (Soria Olmedo, 23-26).

También Gómez de la Serna comparte esta visión del arte, aplicándola a la literatura ya desde sus primeros escritos. Así en *Morbideces* encontramos la siguiente cita que pone de manifiesto la importancia del valor subjetivo del arte: "Con lo dicho se ve si es importante (?) desvirtuar la agresión autoritaria de la estética que, olvidando que su valor depende en mí como en todos de la acepción personal que evoca o a que se adapta, aspira a estatuirse como una verdad absoluta" (482). O el ataque más directo contra los formalismos literarios que "encorsetan" las obras y que encontramos en su discurso *El Concepto de la Nueva Literatura*:

No obstante, los preceptivistas siguen creyendo en la literatura por definición. Todos tienen su fórmula lapidaria. Error. Nosotros creemos con Lebesgue "que el arte reducido a fórmulas se niega él mismo". Además somos incapaces - quizás por sobra de capacidad - de hacer una de esas abstracciones redondeadas y concluyentes que son una detención. Somos transformistas literariamente hablando." (150)

Sin duda esta cita hace una alusión explícita al final del artículo "Literatura" de Larra que postula por una literatura "hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir, (...) expresión toda de

la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo" (169).

Pero las palabras de Ramón no son un mero remedo, lleva a la práctica sus teorías en su propia creación literaria. Es el caso de "Palabras en la Rueda", que ya nombramos con anterioridad, y en la que aparecen definiciones totalmente subjetivas de palabras que no guardan relación aparente; así como también es el caso de las *Greguerías*, en las que el autor nos muestra su percepción particular de diversos fragmentos de realidad.

La importancia del subjetivismo en el arte parte, entre otras raíces, de las teorías de filósofo alemán Husserl, que establecía un nexo entre el acto de pensar y el objeto del pensamiento, de forma que el objeto sólo gozaba de realidad cuando era pensado. Una teoría parecida aplica Gómez de la Serna al paisaje en *El Concepto de la Nueva Literatura*:

Lo mismo que con los seres y las cosas sucede con el paisaje. El paisaje de ojos para fuera no existe. Es la cosa más subjetiva. Figurémonos un paisaje en un espejo, sin unos ojos que lo observen y un estado de ánimo que lo particularice. No existe. Sencillamente no existe. No puede existir. Es inconcebible de no estar refractado por la sensibilidad según sus características y su acuerdo de momento. Y sin embargo seres absurdos nos lo han dado en esa forma impersonal. (156)

De esta misma idea parten los teóricos de la semiótica y de la estética de la recepción al plantear que la obra literaria existe como tal solamente cuando es leída y es la experiencia de la recepción el único modo de valoración del texto como objeto estético. Así Mukarovsky entiende que la estética debe estudiar cómo el observador entra

en contacto con la obra material y extraer de la percepción subjetiva de la misma el significado estético que se pueda obtener de dicha obra. H. R. Jausse señala que el verdadero significado estético de una obra lo aporta el público, pero que esta percepción puede variar a lo largo de la historia, siendo al estudio de esas variaciones a lo que debe dedicarse el teórico del arte.

Muchos son los caminos que llevan a los vanguardistas a romper con la institución del arte, a huir de una estética reglada y de sus convenciones, y qué mayor convención del arte que la belleza. Lo novedoso sustituye a lo bello. Los dadaístas prescinden de todo sentido lógico en sus obras; los cubistas transgreden los límites del sistema de representación de la perspectiva central tradicional; poetas como Tzara atacan a la producción poética racional proponiendo una creación literaria basada en el azar.

También Ramón Gómez de la Serna practica estas transgresiones contra la estética tradicional del arte. En *Morbideces* aspira a la negación de la palabra buscándole un sentido simbólico, aunque no llega a conseguirlo: "A la pantomima íntima con que se me ofrecen mis impresiones, he de ponerla letra: esto trasgiversa su significado, pero es inevitable" (463). Y en su conferencia *El Concepto de la Nueva Literatura* defiende lo novedoso:

La nueva literatura prescinde de lo usual y así está desenterrando el verdadero concepto de la vida, haciendo revivir las inquietudes embotadas y traspasando todas las prohibiciones de que está hecho más que nada lo usual, prohibiciones que multiplican el ejemplo de las viejas columnas de Hércules, negando el más allá, teniendo sin embargo tantos mundos a su espalda (160).

El fenómeno de la transgresión del concepto de arte ha sido ampliamente estudiado por Walter Benjamin, que define el fenómeno como "pérdida del aura". Para él, las obras de arte anteriores a la aparición de técnicas de reproducción de obras de arte, tales como la fotografía o el cine, gozaban de una especie de aura mágica que las hacía auténticas e inaccesibles. Con la aparición de las técnicas antes mencionadas el artista comprende que su obra original es comparable a su copia y esto lo lleva a rebelarse contra la institución del arte. Busca así formas de arte que rompan con el carácter de inaccesibilidad insertando productos cotidianos y alejados de toda similitud al concepto tradicional de belleza. Ramón Gómez de la Serna también recoge la idea de la "pérdida del aura" de las obras de arte en *Morbideces*:

Mirando las obras de arte sacrílegamente, sin acatamientos, pierden esa belleza trascendental y aparatosa que se las da, y se muestran como sencillas yuxtaposiciones, entrelazamientos y jugueteos de las formas de la naturaleza, ajenas a ese desmedrado alcance que se las impone en la copia, pues que ellas mismas -el modelo- son simples fermentaciones, arborescencias y eventualidades de un pedazo de nebulosa, equilibrado y desapercibido en el espacio. A más de que esos florecimientos, ese aspecto de la naturaleza sin significación eximia, de tenerla, había de ser latente y cualitativa, pero no formal, ya que de ninguna manera ideológica. (480-481)

Obsérvese cómo en un párrafo escrito a la edad de diecinueve años Gómez de la Serna condensa lo esencial de la teoría estética que Walter Benjamin recoge en su ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, de 1936. En primer lugar, anticipa el concepto de "pérdida del

aura" de la obra de arte con su "mirada sacrílega". En segundo lugar, enfrenta al original con la copia poniendo en duda si realmente existen diferencias entre ambas. Y por último, plantea una concepción del arte que no se basa en la "forma" ni en la "ideología", es decir, ni depende del tipo de representación ni de la interpretación teórica que se dé de la misma, sino que es "latente y cualitativa", esto es, intrínseca a la obra de arte e independiente de las circunstancias que la rodean.

TRADICIÓN DE LA RUPTURA

En la historia de la poesía de Occidente el culto a lo nuevo, el amor por las novedades, aparece con una regularidad que no me atrevo a llamar cíclica pero que tampoco es casual. Hay épocas en que el ideal estético consiste en la imitación de los antiguos; hay otras en que se exalta a la novedad y a la sorpresa. (Paz, 19).

En la cita anterior se resume la base teórica de la que parte Octavio Paz en su ensayo *Los Hijos del Limo* para demostrar la continuidad existente entre los movimientos de ruptura desde el Romanticismo a las Vanguardias. Establece una diferenciación entre dos tradiciones literarias que conviven alternándose inevitablemente, la tradición clásica y la tradición de la ruptura. La primera se caracteriza por la imitación de los temas y esquemas denominados como clásicos, es decir, se caracteriza por la imitación. La segunda, cuyo afán es diferenciarse radicalmente de la anterior, se caracteriza por la búsqueda de lo novedoso y pone todo su potencial en practicar fórmulas creativas inexistentes hasta entonces.

Otros teóricos de la literatura y el arte han abordado el tema de los movimientos de ruptura. Adorno, por ejemplo, encuentra que lo nuevo es lo que caracteriza al arte moderno desde Baudelaire y

que esta novedad afecta tanto a temas como a motivos y procedimientos artísticos. Considera que esta actitud es consecuencia de la hostilidad que los artistas modernos sienten contra la sociedad burguesa y su gusto por lo tradicional (Bürger, 118). Podríamos tomar también como ejemplo las teorías de Harold Bloom al respecto. Según éste, la búsqueda de lo novedoso por parte de los artistas noveles es fruto de un sentimiento de amenaza contra la individualidad de dicho artista: "La poética de lo nuevo es entonces la respuesta del creador a una imposición natural: su rechazo y su huida de un orden que él siente como amenaza para su propia estabilidad artística (y humana)" (Martínez Expósito, 176-177).

Por su parte, las vanguardias harán de lo novedoso su razón de ser, llegando en muchas ocasiones a esquilmar las posibilidades artísticas de las técnicas que ponen en práctica. También recoge Octavio Paz esta peculiaridad de los movimientos de vanguardia:

(...) Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada trasgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto.

Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo. (...) (161)

Ramón Gómez de la Serna acoge como propio el afán de buscar nuevos caminos. En *El Concepto de la Nueva Literatura* aparece todo un programa orientativo sobre lo que debe ser la "nueva literatura" a la que aspira el autor y lo primero que subraya es que ésta no debe nada a la anterior.

Encontramos, pues, esa ruptura de la que hablan Octavio Paz, Adorno y Bloom; sin embargo, Gómez de la Serna no entiende lo nuevo como un rechazo, sino como la asimilación y acumulación de lo anterior. Es decir, que encontramos en el autor una superación de la tradición de la ruptura sin salirse de la misma, ya que dentro de una ola de movimientos que se caracterizan por romper con lo tradicional y defender lo novedoso, Gómez de la Serna rompe con estos mismos movimientos, considerándolos de este modo como "tradicionales" a la manera enunciada por Octavio Paz. Lo novedoso está, no ya en la ruptura, sino en la unidad, en la reformulación del sentido de la creación artística y literaria precedente: es lo que se ha venido a denominar "monismo ramoniano".

En ellas se patentiza la crisis de un espíritu que, interrogado por las más diversas opiniones y requerido por todos los caminos que se abren ante el pensamiento en los comienzos del siglo XX, aplanado ante tan arduas empresas, opta por no salir de la encrucijada, donde abre con filosofía su silla de tijera, disculpando ingeniosamente su inercia.

Morbideces, 461.

La nueva literatura corregida de esta intemperancia, aparece con un criterio sincrético y sereno completamente inédito. Recoge toda clase de influencias y así magnifica y renueva su antiguo significado.

El Concepto de la Nueva Literatura, 154.

El no rechazar la literatura anterior sino su afán de asimilación lo lleva a aceptar como propias las obras de los autores anteriores en un intento de sublimar su yo poético y ese individualismo suyo tan característico: "Hoy me considero el autor de todos los libros que he leído (...)"(*Morbideces*, 501).

Esta manera de entender la relación que se establece entre los distintos textos recuerda al concepto de intertextualidad definido por Bajtin.

Dicho concepto se basa en la teoría materialista de la conciencia y del significado, según la cual "la conciencia humana es una conciencia *dialógica*, nace del intercambio de voces del sujeto con el otro, con los demás". Bajtin lleva dicha teoría al campo de los textos literarios y entiende que también entre ellos se establecen relaciones *dialógicas* que los ponen en contacto (Pozuelo Yvancos, 85).

De este modo, lo que Bajtin entiende por intertextualidad -y que se considera como un fenómeno buscado o no por el autor de la obra, pero que de cualquier modo no es admitido abiertamente en la mayoría de los casos- es afirmado por Gómez de la Serna en un intento de expresar orgullosamente su intención aglutinadora que es una manifestación más de su ideal literario.

PROVOCACIÓN DEL PÚBLICO

Los artistas de vanguardia sienten una profunda aversión contra el arte entendido como una institución dominada por la burguesía. En una sociedad como la de principios del siglo XX, en la que el capitalismo y la burguesía controlan todas las esferas de la sociedad, el artista se siente obligado a producir arte en las mismas condiciones en las que se fabrican otros muchos productos.

El arte y la cultura llegan a considerarse productos de lujo en los que los más poderosos invierten parte de su capital. Esta situación lleva a los artistas a rebelarse y a crear un arte que rompe con todo lo que hasta entonces le había sido propio. Peter Bürger en su ensayo *Teoría de la Vanguardia* distingue tres ámbitos de ruptura.

El primero es la finalidad: aparece un arte carente de toda finalidad social y estética (no busca la belleza), es simple y pura praxis.

El segundo es la producción y apunta que las vanguardias rompen con el concepto de producción individual al utilizar como material de trabajo productos fabricados en serie, ya que así se acaba con el "aura" de la obra de arte. El último es el de la recepción y defiende que los artistas de vanguardia acaban con la recepción individual. Por un lado, producen un arte que destruye la barrera entre el creador y el observador al romper el "aura" de la obra de arte, es decir, buscan la posibilidad de intercambiar los papeles entre autor y receptor (un ejemplo es la "receta" para fabricar un poema dada que Tzara nos propone en "Cómo hacer un poema dadá"). Pero, por otro, provocan el rechazo del público hacia su obra en un intento de convulsionar la mente del espectador, ya sea por la búsqueda de lo novedoso, o como protesta social.

También en Gómez de la Serna encontramos el ataque al público burgués y la provocación en obras como *El Libro Mudo*. En algunos relatos de su obra *Entrando en Fuego* como "-Loco...!" o "¡Pobre Primavera!", sabe dibujar de forma realista al público burgués tal y como él lo ve. Sin embargo, su gesto de ruptura, como ya señalamos con anterioridad, está en seguir perteneciendo al sistema burgués. Pretende pues "crear el carácter de la masa" desde dentro de la propia masa.

Tal vez en esto último pueda compararse a la visión que Bertolt Brecht tenía del público y de la utilidad de la provocación. Brecht buscaba nuevos modos de sacudir al público para sacarlo de su pasividad y volverlo comprometido con la realidad que lo rodea, así como lo hace también Ramón Gómez de la Serna en sus comienzos con relatos como "Esclavo de esclavos", "Ayuda y te ayudarán" o "La imagen es la felicidad". Y asimismo comparte con Gómez

de la Serna la idea de que el arte debe cambiar con el cambio de la realidad en la que se inserta:

Ha de ser actual la literatura que hasta el modo de editar ha de estar conjugado en presente. (..) La conviene hablar de las últimas modificaciones de la calle y del alumbrado, y si pasa una mujer entre las regletas hay que cuidar de que el traje que lleve está confeccionado según el último modelo. Hacer otra cosa es desintegrarse, extinguirse.

El Concepto de la Nueva Literatura, 168.

El gusto por lo extravagante y lo extraordinario en la obra y en la vida de Ramón Gómez de la Serna es una de las características diferenciadoras de este autor, que al igual que Brecht en sus obras, procura mantener a su público en un constante estado de "shock".

CONCLUSIÓN

A lo largo del presente artículo hemos intentado conjugar la teoría literaria de los escritos juveniles de Gómez de la Serna con corrientes teóricas posteriores que, en algunos casos, no se desarrollan en el marco histórico en el que lo hace nuestro autor.

Sin embargo, la existencia de una conexión entre ellos es lo que esperamos haber demostrado a través de los cuatro apartados que hemos desarrollado.

Si bien sería impensable sostener que esta conexión es real desde un análisis comparatista al estilo más tradicional basado en conexiones de hecho, sí que encontramos, sin embargo, la posibilidad de defenderla al abrigo del concepto de intertextualidad de Bajtin. En cualquier caso, un

lector riguroso no podrá negar la capacidad anticipadora de los primeros escritos de Ramón Gómez de la Serna.

Desde esta perspectiva hemos abordado este recorrido con la intención de comparar ideas y teorías sorprendentemente similares en Gómez de

la Serna y los teóricos posteriores mencionados y que nos llevan a creer, junto con Faulkner, que realmente puede existir un cierto polen de ideas flotando en el aire que fertiliza las mentes de los pensadores en lugares y tiempos diferentes prescindiendo del contacto directo.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. (1983): *Teoría Estética*, Barcelona, Orbis.

BENJAMIN, W. (1970): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt, Suhrkamp.

BÜRGER, P. (1987): *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.

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

ENGERT, J. (1907): *Der Naturalistische Monismus Haeckels*, Wien, Verlag von Mayer & Co.

FOKKEMA, D. W. e IBSCH, E. (1992): *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1989): *Greguerías*, Madrid, Cátedra.

HAECKEL, E. (1874): *Anthropogenie*, 2. Aufl., Leipzig.

LARRA, M. J. (1968): *Artículos de Crítica Literaria y Artística*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, vol. 52.

MARTÍNEZ EXPOSITO, A. (1994): *La Poética de lo Nuevo en el Teatro de Gómez de la Serna*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

NAVARRO DOMÍNGUEZ, E.: *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

PAZ, O. (1993): *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral.

POZUELO YVANCOS, J. M.: "La Teoría Literaria en el Siglo XX", en VILLANUEVA, D. (coord.), (1994): *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universitaria.

SELDEN RAMAN (1985): *La Teoría Literaria Contemporánea*, Barcelona, Ariel.

SERRANO VAZQUEZ, M. C. (1991): *El Humor en las Greguerías de Ramón: Recursos Lingüísticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

SORIA OLMEDO, A. (1988): *Vanguardismo y Crítica Literaria en España*, Madrid, Bella-Bellatrix-Istmo, Madrid.

VILLANUEVA, D. (1991): *El Polen de Ideas, Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*, Barcelona, PPU.

VILLANUEVA, D. (coord.) (1994): *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Universitaria.

ZLOTESCU, I. (dir.) (1996): *Prometeo, en Ramón Gómez de la Serna, Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

MOSAICO RAMONIANO

ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA

escrito en el año del centenario de Ramón

LOS DIBUJOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

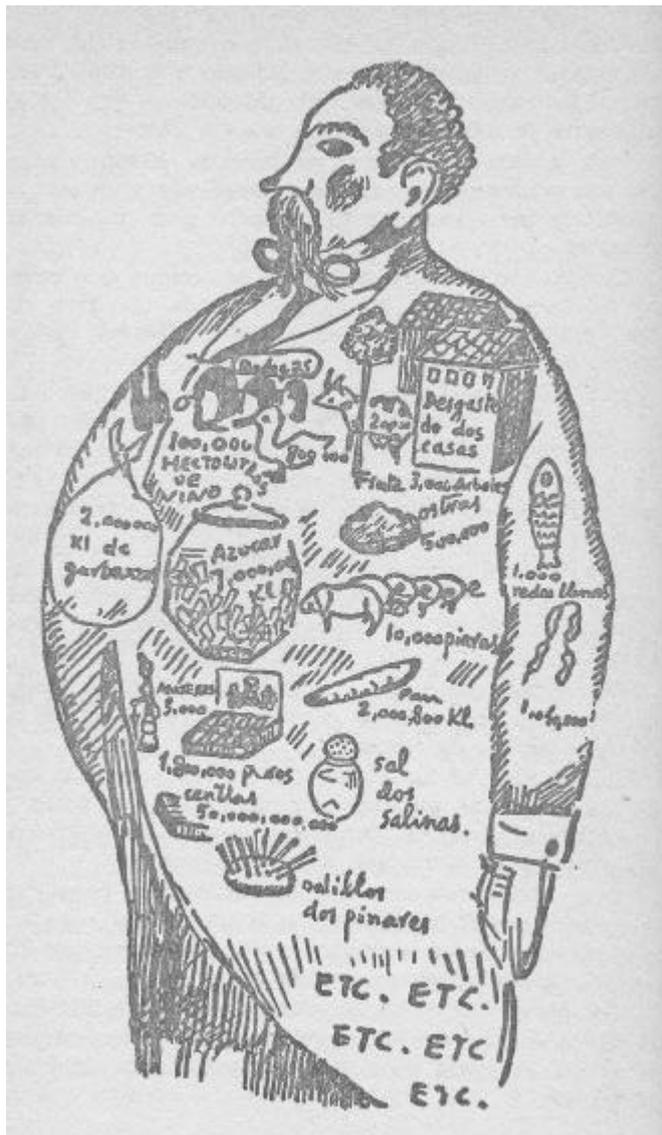
A la práctica del arte se accede con frecuencia con la más absoluta autenticidad, por caminos inhabituales.

Es bien conocida la vertiginosa actividad de Gómez de la Serna que le llevara a publicar muchos libros y miles de artículos y colaboraciones en la prensa, desde las más importantes revista literarias –“Sur”, “Revista de Occidente”, “Cruz y Raya”– hasta las más modestas publicaciones. Esta característica hace que en ocasiones se le compare a Lope de Vega –y con extraordinaria perspicacia lo ha hecho Gerardo Diego–, como por cultivar múltiples géneros y actividades literarias y artísticas, se le ha comparada también con Picasso.

Su amor -y su dedicación literaria al tema del arte– se dio unido con el cultivo de la pintura y, sobre todo, del collage y el dibujo.

Desde muy temprano fue un activo acumulador de objetos de escasa utilidad práctica pero sugestivos por su realidad tangible. Por suponer un camino hacia un mayor grado de aptitud en la actividad artística y también por alumbrar aspectos del arte mantenidos en zonas aparentemente desdeñadas por los tratadista del tema. El tiempo le ha dado la razón a Gómez de la Serna y nos lo presenta como uno de los anticipadores de la sensibilidad del porvenir.

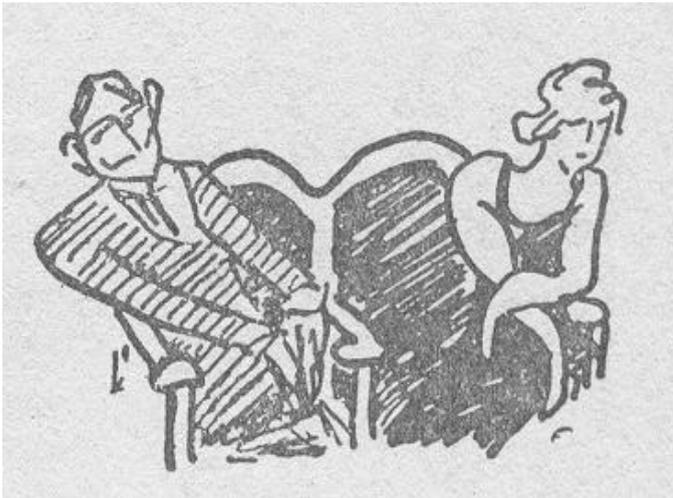
Muy temprano sintió la necesidad de ampliar su medio de expresión con las palabras añadiendo las de las imágenes y sus colecciones de greguerías, y



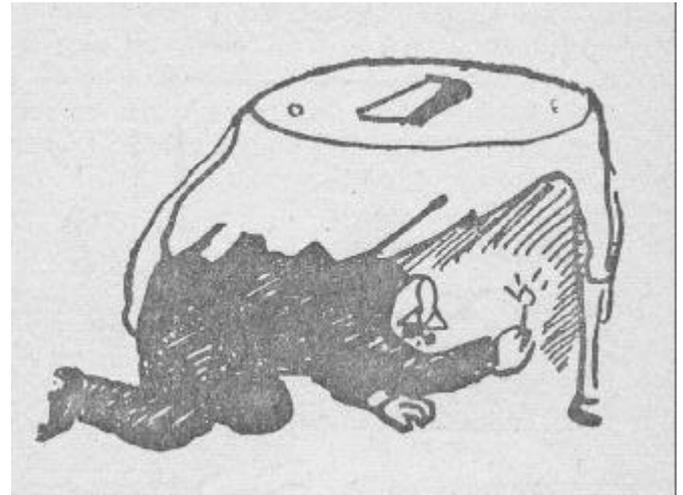
el hombre estadística

sus artículos en la prensa comenzaron a aparecer ilustrados con sus dibujos inspirados para la ocasión en la poética sugestión del momento.

Si las imágenes con frecuencia nos dicen más que las palabras, en su caso poseen un especial encanto. En momentos en que la ilustración comen-



posturas musicales



buscando la cabeza

comenzaba a desencorsetarse. La aportación de Gómez de la Serna fue muy oportuna y beneficiosa. El trazo de sus dibujos se adivina que es el de la pluma estilográfica que ha dejado un momento de ser fiel a las palabras para anotar, como en greguerías plásticas, sugestivos aspectos de lo por él observado, de lo que procede lo escrito, y anotado rápidamente con el dibujo, o de lo imaginado basándose en sus dotes de fabulación.

Y sucede que, aunque en menor medida que su obra literaria, pero sí en una grandísima abundancia, creó colecciones diversas de dibujos que muchos han llegado hasta nosotros porque el buen gusto de los editores con frecuencia les lleva a ilustrar con ellos las ediciones de sus libros.

En el capítulo, aún por escribir, sobre el arte creado por algunos literatos, Gómez de la Serna ha de ocupar un señalado lugar. Sus dibujos tienen un trazo sencillo, pero muy sensible y suficiente para captar lo que se nos quiere decir, suelen tener un atractivo que les hace permanecer en la memoria del lector.

Su originalidad es similar a la de sus apuntes literarios y sus greguerías. Por ejemplo, en un libro como *Gollerías*, observaciones sobre pequeñas cosas, el escritor-artista para ilustrar breves textos, como *Posturas musicales*, lo hace con dibujos que nos ofrecen su captación certera, irónica y exacta de algunas formas adoptadas por los asistentes a conciertos.

Otro de sus dibujos más logrados es el de un personaje que ha perdido su cabeza y lo vemos arrodillado bajo los faldones de una mesa buscándola con un fósforo encendido. Tampoco es fácil de olvidar el dibujo que ilustra *El hombre estadística*, con una figura de un caballero grueso, bigotudo y de perfil quien dentro de su cuerpo tienen anotadas y dibujadas aquellas cosas que en su vida ha consumido (por ejemplo: sal, dos salinas, etcétera..)

El dibujo de Gómez de la Serna, aunque algunos se adornen con globos y palabras, tiene mucho más que ver con la ilustración que con el cómic. Se realiza en paralelismo a su obra literaria. Aunque



posturas musicales

LAS CLASES DE LITERATURA

Las clases de literatura que recibí en el bachillerato (fui alumno de Enriqueta Ors Bremes) fueron perfectas. Sus ejemplares explicaciones eran las de una persona impregnada de humanismo. Aunque ya me hubiera sorprendido la lectura de lagunas greguerías en los periódicos, en su clase oí hablar por primera vez con respeto de ellas al citarnos con casi trágico entusiasmo la que dice:

“Se hacen lutos en veinticuatro horas”. El destino los hace en un instante.

Pero la auténtica revelación ramoniana vino después, cuando adolescentes y jóvenes poetas, un grupo de amigos acudíamos a casa de Ángeles Fernández que nos superaba en vida recorrida, en sabia experiencia y educada sensibilidad. Era época de entusiastas lecturas de autores modernos españoles y extranjeros, de éstos en traducción no fiable, de línea existencialista y tremendista. Por entonces, aún eran capaces de deslumbrarnos las actitudes teatrales de corte valleinclinanesco y daliniano, aún sin estar sustentadas por un genio equivalente al de estos personajes. Entre lectura y lectura de poemas suyos y de los nuestros, Ángeles Fernández nos escuchaba atenta, pero en una ocasión dijo:

Estoy asombrada de oír hablar con entusiasmo de A mí sus personajes me parecen de cartón piedra. Quien es un gran escritor es Ramón Gómez de la Serna, que todo lo impregnaba de alma.

Nos prestó libros suyos abundantes, algunos en ediciones primeras. Como *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, edición de Cruz y Raya. Y nos contaba anécdotas de sus

posee un valor plástico en sí, de calidad muy personal.

A la vez que con sus dibujos fue ilustrando sus colaboraciones con fotos curiosas y a veces con collages. Pero su actividad en el collage la desarrolló especialmente en los estudios que tuvo en Madrid y en Buenos Aires, cubiertas las paredes y las superficies de algunos muebles con imágenes organizadas de forma acorde con las técnicas avanzadas del collage, de las que fuera tan buen conocedor.

Así mismo, en ocasiones encontró un espacio de tiempo para cultivar la pintura y realizó algunos cuadros, siempre de interés, entre los que destaca algún autorretrato y un retrato de la escritora argentina Luisa Sofovich, su esposa.

conferencias a las que asistía de jovencita y, cómo, en una ocasión, estrechó su mano.

Encendió nuestro entusiasmo permanente, al menos en mí, por Ramón Gómez de la Serna. De la supermillonaria tarea de Ramón he leído libros y colaboraciones múltiples, mientras sigo descubriendo nuevas cosas y me doy cuenta de que son muchas más cuantas me quedan por descubrir.

RAMÓN Y SU SERVIDOR

Me hice con su dirección y él tuvo la gentileza de acusar recibo al envío de mis libros.

Pasado un tiempo publiqué un libro sobre la generación del 98, donde aunque no se estudia en él a Ramón, resplandece mi alta estima por el escritor.

Alejandra Pizarnik cuando conoció el libro se lo pasó a Luisa Sofovich, entonces ya viuda de Ramón y mantuvimos correspondencia sobre asuntos ramonianos. En una de las cartas le contaba mi peregrinación de oficina en oficina por las dependencias del Ayuntamiento de Madrid hasta conseguir que me mostraran el reconstruido torreón de Ramón traído desde Buenos Aires, situado entonces en la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor.

Por mi trato epistolar con Luisa Sofovich pude conseguir un pequeño libro de Ramón: *Caprichos inéditos*, para la colección “*La esquina*”, de Antonio Beneyto. Cuando después se hizo una colección con este título en la editorial *Picazo* facilité mi ejemplar de *El incongruente* para que editase ese libro y la nueva edición también apareció con cubierta dibujada por mí, como el anterior.

Ramón vivió el arte con entusiasmo de poeta y además de cultivarlo como dibujante, dedicó muchas páginas lúcidas apasionadas al tema. Al arte avanzado de su época y al arte vivo del pasado que actualizara con sus inspirados y audaces comentarios. Bien digno de ser leído por

cuantos se interesan por el arte hoy, sin embargo un libro tan famoso e imprescindible como su *Ismos* no parece que se haya leído con cierta atención por algunos de quienes era de esperar lo hicieran suficientemente bien. Me refiero al artista catalán J. Batllé Planas, quien residió durante muchos años en Argentina (fue profesor de pintura de la gran poeta Alejandra Pizarnik). En el artículo de *Ismos* dedicado al surrealismo se reproducen tres espléndidos cuadros suyos: *Radiografía paranoica* (a toda página), *El Ampurdán* y *El Tibet*. Ilustran esta parte del libro, con las de Batllé Planas, reproducciones de obras de André Bretón, Miró, Chagall, Max Ernst, André Masson, Tanguy, Frida Kalho, Klee, Óscar Domínguez, K. Seligman, Roland Penrose, Víctor Brauner y Arcimboldo.

Pues bien, en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, recientemente hubo una exposición dedicada al Surrealismo en Cataluña, entre los años 1924-1936, donde están las estrellas catalanas del movimiento, con otros artista, sin duda menos significativos que J. Batllé Planas, ausente de la exposición.

Curiosa anécdota acaecida durante el centenario de Ramón.

LA TERTULIA DE POMBO

La mejor manera de celebrar un centenario es demostrar cómo se tiene verdadero interés por la persona y la obra del escritor o del artista. Recién el de José Gutiérrez Solana, una buena manera e culminar el suyo y el de Ramón sería colocar el cuadro de aquél, *La Tertulia de Pombo*, magistralmente presidida por Ramón, en el Museo del Prado. Solana y Ramón se verían en palabras de Ramón: “Realizando mis sueños de quedarme de noche en un museo”.

Y, en este caso –ellos entre los mejores– en el mejor posible de los museos.

RAMÓN POR EL ATENEO

RAFAEL FLÓREZ, “el Alfaqueque”

*Conferencia leída el 17 noviembre de 2003,
dentro de las Jornadas “Ateneístas ilustres”,
Ateneo de Madrid*

Dentro de mi definitiva por alfaquéquica consagración ramoniana que significara “RAMÓN DE RAMONES”, primera biografía total, puntual –quedaba atrás su magistral “Automoribundia” y posteriores páginas autobiográficas–, concurriendo al centenario (1888-1988), no consideré oportuno aplicar cualquiera de los microscopios al uso –ni el solar ni el electrónico– sobre su paso por el Ateneo de nuestros Madriles, sobre RAMÓN por el Ateneo. Vaya hoy este “descargo de conciencia” como vamos a ver y hasta como cronista de la Villa y ateneísta sempiterno, de la Guardia Vieja.

Se hace de obligado cumplimiento partir de su intrepidez prematura. De aquel concepto preciso traído y llevado por el maestro de periodistas –y desde muy joven, ramoniano de lectura y tertulia pombiana– Luis Calvo, maestro también en lo idiomático desde el periodismo. Analizándole de “niño genial”. Ineludible, pues, la siguiente parrafada para adentrarnos luego en la andadura por el Ateneo:

“(…) para nosotros, RAMÓN era un niño genial. Para sus enemigos literarios (que los tuvo adunia), un niño que no maduraba. Pero de niño eran, en verdad, sus comentarios, observaciones y reacciones -greguerías– ante los fenómenos externos o internos de este mundo y sus habitantes. El milagro consistía en que estas materias vistas y sentidas y experimentadas por RAMÓN se transmutaban, se transubstanciaban, por la magia de su escritura, en

obras de arte puro. Contemplaba las costumbres y realidades humanas y cosmogónicas y luego las traducía en imágenes, metáforas y metonimias, casi siempre apañadas en cúmulos neblunosos. De ahí partía su vanguardismo.”

Don José Ortega y Gasset lo definió así:

“Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el superrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. Los mejores ejemplos de cómo, por extremar el realismo, se le supera –no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida–, son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce...”

En algunos se nos ha repetido –pero en RAMÓN muy concretamente– el haber pisado el Ateneo desde niños meones, de la mano de alguien. En mi caso de la de Matías, el laureado de la Guerra de Cuba, mozo bibliotecario, y del escultor José María Palma y Alejandro Casona, recién premiado con el Lope de Vega, y en el caso de RAMÓN, de la mano del Progenitor como le vengo llamando en “RAMÓN DE RAMONES”. Es decir, de su padre, el barbado y orondo jurispólitico don Javier, por entonces alto funcionario del todavía existente Ministerio de Ultramar (en el Palacio de Santa Cruz, hoy de Asuntos Exteriores), agonizando nuestras colonias ultramarinas y el mismísimo siglo XIX en el que el Ateneo todavía era foro de conservadores y liberales lejos de extremismos. Con ordenanzas de librea, guantes blancos, sala de recibir visitas y servicio de bebidas a los socios en la misma Cacharrería y Galería de Retratos, sentándose el Presidente de turno y directivos en corrillo con los demás ateneístas.

El Progenitor, don Javier, aparte de registrador de la propiedad también, era escritor de temas



candentes (“España y sus problemas” y artículos de opinión semanal en el diario “El Comercio” de Manila). Amigo y correligionario de otro ateneísta singular y político: don José Canalejas, al que acompañara en sus avatares en equipos de Gobierno integrando la facción izquierdista del importante Partido Liberal. Primeramente fue diputado cunero por un distrito de provincias que anteriormente había representado otro familiar: el tío Félix. Otro de la familia —el tío Fernando—, asimismo ligado a la misma política liberal, llevaba una carrera más destacada llegando a ser Ministro de la Corona durante la Regencia.

La saga de los Canalejas como la de los Gómez de la Serna tiene su impronta en la historia política, jurídica y cultural del Ateneo.

El Progenitor, el ínclito don Javier, acabaría siendo Director General de los Registros y del Notariado del Ministerio de Gracia y Justicia, su carga más importante hasta esa fecha ya que no descartaba llegar ser Ministro (aunque fuese Ministro de Marina, que dijo otro de tal cuerda). Como máximo es nombrado Fiscal del Tribunal Supremo, dejando la dirección de su revista “Prometeo” al iniciado y transgresor Primogénito. Contra viento y marea el temple liberal y paternal de don Javier supera la invectiva epistolar de la célebre poetisa romántica Carolina Coronado, desde Lisboa, anciana tía-abuela de RAMÓN.

¿Deberíamos, pues, centrar la personalidad ateneística de RAMÓN en tres apartados cronológicos? Al margen de lo acertado por el maestro de periodistas Luis Calvo sobre el siempre “niño genial”, ello daría lugar en estos tiempos nuestros de tan profusas y masificadas especialidades universitarias, a toda una tesis doctoral que me atrevería a dirigir yo si fuese catedrático en vez de lego ilustrado. El niño RAMÓN; el estudiante RAMÓN; el precoz escritor

RAMÓN. Ateneísta desde 1904. Marinetti era el Futuro (ismo).

Presidente del Ateneo por tercera vez (1899-1913) don Segismundo Moret, varias veces Jefe de Gobierno, barbudo figurón del Partido Liberal, era ateneísta presidencial ya en 1884-1886 (RAMÓN nace el 88) y en 1894-98. “Con paseo propio”, que decían los castizos (el paseo de Moret, entre el del pintor Rosales y Moncloa). Última presidencia suya en la que ingresa de “ateneísta de base” un alcalaíno, entonces “bon vivant” —él muy afrancesado ya— compartiendo con RAMÓN amistad e ínfulas de escritor (pero menor), luego eficaz secretario, forja de político, presidente más tarde (1930-32), acabando y acabándose de Presidente de la II República española. El ateneísta renegador Manuel Azaña Díaz. Léanse bien, con detalle, los “Diarios” y cuadernillos de apuntes de Azaña iniciados en 1911, en París.

Aquellos respectivos amamantamientos y amancebamientos nuestros —el de RAMÓN, el mío, el de algunos otros, ciertamente pocos y salvando distancias sociales y generacionales— daría su nutrición, su fruto, en pos de una cultura abierta (como de pareja abierta, se diría hoy), indistintamente, con una promiscuidad progresiva de la más diversa heterodoxia. Los resultados tempranos quedarían a la vista. RAMÓN se hace ateneísta en plena adolescencia, a su vuelta de la breve estancia en París que fuera regalo del Progenitor, premio fin del Bachillerato y arranque de la carrera de Derecho.

Primeramente, biblioteca del Ateneo a la que acude a diario, fiel, incansable, insaciable, aferrándose al pupitre bajo la luz de las tulipas tanto o más que otros, jóvenes y viejos. No con tanta fijeza de pupitre propio como el menudo don Bernardo G. De Candamo, farolillo rojo (sin alusión política aunque

víctima) de sus amigos del 98 y muerto después que casi todos ellos y que RAMÓN, en 1967. Toda una institución del Ateneo y del que recibí lecciones de nobleza, de inteligencia y liberalismo frente a insidias falangistas en sus penúltimos años. Bibliotecario varias veces y responsabilizado de la dirección durante los tres años de Guerra Civil, le debemos la salvación del tesoro bibliográfico ante los intentos de convertirlo en Ateneo Libertario.

Todo ello queda narrado en el capítulo “Años de lujuria del Ateneo y Palas Atenea” de mis Memorias (“La insoportable levedad del ser Alfaqueque”). RAMÓN, aprendiz del brujo Candamo.

En paralelo con su “desangrarse por la mano” (luego greguería) de púbere escritor en ciernes hasta publicando a expensas del Progenitor don Javier el primer libro (“Entrando en fuego”, 1905, colección de cuentos ingenuos atisbados de dramatismo), su aferramiento diario al pupitre del Ateneo le reportaría le reportaría lecturas muy diversas. Y no sólo de literatura clásica y contemporánea española y extranjera, novedades difíciles de encontrar fuera de la Docta Casa. Convulsionándole la creación, la originalidad, sin llegar tanta fijación a caer en el usual por clásico “ratón de biblioteca”.

Un segundo libro –ya autobiográfico– constataría aquellas ávidas lecturas, incesantes, a pupitre batido. Nietzscheano, en “Morbideces” acumularía citas y opiniones, transgresiones puras y duras para aquella época. Se ha dicho a este efecto que –contemplándose en el Ateneo frente a un espejo– su exclamación lo dice todo. “Ése no soy yo... Yo soy ajeno a sus palabras y a sus actos. Todos me parecen artificiosos y peregrinos. Es un engendro del medio ambiente...”

De 1908 a 1948 las cosas –naturalmente– cambiaron y en “Automoribundia” se disculparía: “ ‘Morbideces’ y ‘El Libro mudo’ son dos desplantes que sólo conociendo la época en que aparecieron se justifican”. El Ateneo estaba lejos de Buenos Aires a pesar de la “Nostalgias de Madrid” (también libro, 1956), artículos porteños de nuestra posguerra en el matritense diario “Arriba”.

Lumbre y deslumbre de ateneístas miríficos, hechos camino al andar: el cercano y distante Azorín (al final, maestros distantes los dos); el caballero de Getafe, prenoventayochista don Juan Bautista Amorós, Tancredo y fantasmón de la España de la Regencia, más conocido por “Silverio Lanza”; el joven mefistofélico y mosqueteril Jacinto Benavente; don Luis Ruiz Contreras con solideo y de gran rabino del 98; el “Mefistófeles aldudo y sarcástico” (RAMÓN) de Rafael Cansinos que decía Juan Ramón (Rafael Cansinos-Asséns); el ya hiperestésico/hipocondríaco Jiménez (otra vez Juan Ramón); el empenachado encefálico Darío (don Rubén).

Tal para cual toda una tanda de hermanos pululantes por arriba y por debajo de la Docta Casa: los González Blanco (Edmundo y Andrés); los Baroja (tan distintos, Pío y Ricardo); los Machado (Antonio y Manuel, también tan distintos); los tres Ortega y Gasset (José, Manuel, Eduardo) hijos de Ortega y Munilla, el piloto de altura del diario “El imparcial”, de los Gasset.

Menos frecuentes todavía: el espantapájaros modernista (entonces) de Ramón del Valle-Inclán, y cierta lechuza resoplando con fuerza cuando estaba parado y dando graznidos estridentes y lúgubres al volar (el siempre viajero de ida y vuelta o vuelta e ida de don Miguel de Unamuno).

Aún tertuliaba en sus últimas el bizcoso y abrigado por friolero don José Echegaray, el “abuelo”, primer español Premio Nobel de Literatura y Toisón de

Oro, del que RAMÓN adolescente “alabardero de la claque del cercano teatro Español, acuñara: “Nunca más aplaudir a señor que pueda morir”. Al socaire, la carne trémula de Carmen de Burgos “Colombine”.

Y don Joaquín Costa, otro barbado solemne y grandullón, con pies diminutos, atosigado por su propia salud deteriorada y “los males de la Patria”. Apilándosele los libros en su pupitre. Muy último tiempo de León de Graus, tozudo (como buen aragonés) apóstol del Reformismo.

Ya he contado en “RAMÓN DE RAMONES” que “después de hacer mucho Ateneo”, le lanzan –corre 1908 todavía– en una candidatura para secretario de la Sección de Literatura. Y sale. Y tiene que leer la correspondiente Memoria que resulta ser –¿y cómo no?– su convulsionante e impertérrito “Concepto de la nueva literatura”. Memoria corporativa que en su debate durante varios días promueve tensiones y alteraciones de los ateneístas en sus más diversas oposiciones, hasta tal punto que acabarían celebrándose sin presidencia.

Julio Gómez de la Serna –el hermano pequeño, excelente traductor editorial y entrañable amigo– resumiría así aquellas jornadas: “Ya RAMÓN consolida lo que iba a ser para siempre eje central, razón primordial de su vida: su vocación literaria enorme, tan absorbente y honda como el más ardiente amor a la mujer elegida”. Corría 1909.

No obstante, el primer día de la presentación de dicha Memoria fue –por otra parte– digna de mención y recuerdo en lo feliz porque se le presenta, a manera de fantasmón barbudo, nada menos que Silverio Lanza, cuajando esa tarde todo lo obligado de una admiración un tanto misteriosa y que yo en “RAMÓN DE RAMONES” desarrollo en

todo un capítulo titulado: “Definitiva memoria de Silverio Lanza, cornucopia de RAMÓN”. Hombre/cornucopia –lo fue por los años de los años–, ya que su espejo de marco tallado y dorado con brazos y bujías, cuya luz reverberaría en el mismo espejo, quedaba expresado por el joven RAMÓN al reflejar la siguiente imagen: “Yo, que no había encontrado ninguno de esos hombres a los que todos llaman ‘nuestros mayores’, lo encontré espontáneamente en él. Era mi ‘mayor’, el primero de nuestros mayores”.

RAMÓN tenía veintiún años de edad. Y desde entonces se sentía honrado con aportar la firma de Silverio Lanza a su revista paternoirruptora “Prometeo”, desde 1908 hasta el mismo año de la muerte de Silverio Lanza (1912) habiendo aparecido su primer artículo titulado “De socios-copia: el estímulo”.

Secretario del Ateneo (1923-24) también promovido por otros y bajo la presidencia del jurispolítico don Ángel Osorio y Gallardo, también madrileño y capista, apodado “el Gato llorón”. Breve cargo de RAMÓN en que instaura el estandarte, luego olvidado y en la década de los noventa recuperado a instancia mía por el presidente Paulino García Partida.

Etapa ésta en que consigo crear la Cátedra de Estudios Matritenses Ramón Gómez de la Serna. Y el I Festival de la Greguería. Del viaje oficial de vuelta e ida Madrid-Buenos Aires (mayo de 1949) es el retrato de Enrique Segura en la Galería y su polémica conferencia –La magia de la literatura– encargándome personalmente él la distribución de invitaciones.

Su retorno (desde 1936) y adiós al Ateneo aquel lunes 9 de mayo del 49.

BIBLIOGRAFÍA DE LA NOVELA CORTA EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA¹

ÁNGEL MARTÍNEZ BLASCO

Madrid, febrero 2004



EL RUSO

El Libro popular nº 10, Madrid, 11-3-1913
24x17 cms., 28 pp. Ilustraciones Bartolozzi



EL DOCTOR INVEROSÍMIL

La Novela de Bolsillo nº 22, Madrid, 1914
15,5x11,5 cms., 63 pp. Ilustraciones Bartolozzi



EL MIEDO AL MAR

La Novela Corta nº 276, Madrid, 25-3-1921
18,5x13,5 cms., 12 pp. n/n.
Fotografía de Ramón en la portada



LA TORMENTA

La Novela Corta nº 294, Madrid, 9-7-1921
18,5x13,5 cms., 16 pp.
Fotografía de Ramón en la portada



LEOPOLDO Y TERESA

La Novela Corta nº 311, Madrid, 26-11-1921
19,5x14 cms., 16 pp.
Fotografía de Ramón en la portada



LA GANGOSA

La Novela Corta nº 329, Madrid, 1-4-1922
19,5x14 cms., 12 pp.
Fotografía de Ramón en la portada



EL OLOR DE LAS MIMOSAS

La Novela Corta nº 343, Madrid, 1-7-1922
19,5x14 cms., 16 pp.
Fotografía de Ramón en la portada



LA HIJA DEL VERANO

La Novela Corta nº 364, Madrid, 25-11-1922
19,5x14 cms., 32 pp. Ilustraciones E. Peral
Fotografía de Ramón en la portada



EL JOVEN DE LAS SOBREMESAS

La Novela Corta nº 376 Madrid, 12-2-1923
19,5x14 cm., 32 pp. Ilustraciones de Joose



LA SATURADA

La Novela Corta nº 399, Madrid, 23-7-1923
18,5x13,5 cms., 24 pp. Ilustraciones de Mike

MARIA YARSILOVNA

(Falsa novela rusa)

Revista de Occidente nº II, agosto 1923
21,5x15 cms., pp.183-201



LA MALICIA DE LAS ACACIAS

La Novela Corta nº 413, Madrid, 3-11-1923
19,5x14 cms., 24 pp. Ilustraciones de Mel



LA OTRA RAZA

La Novela Semanal nº 123, Madrid, 17-11-1923
14,5x11 cms. Ilustraciones de Penagos



AQUELLA NOVELA

La Novela Corta nº 439, Madrid 3-5-1924
19,5x14 cms. Ilustraciones de Bradley
Portada de Hortelano

EL VEGETARIANO

Biblioteca "La Risa", Madrid 1924



LA CAPA DE DON DÁMASO

Revista de Occidente nº XIV, septiembre 1924
21,5x15 cms., pp.331-351



LOS DOS MARINEROS

(Falsa novela china)

La Novela Corta nº 458, Madrid, 13-9-1924
15,4x14 cms. Ilustraciones de Mel
Portada de Hortelano



LOS DOS GEMELOS Y EL GUANTE

La Novela Romántica, Madrid 1924
Ediciones Alfa, 16x11 cms. 32 pp.
GALLIPAVA
1925



LA FÚNEBRE

(Falsa novela tártara)
La Novela Corta nº 484, Madrid 7-3-1925
15,5x14 cms. 32 pp. Ilustraciones de Hortelano



EL INENCONTRABLE ³

El Cuento Literario, Barcelona 3-4-1925
Editorial Pegaso. Ilustraciones de Longoria
16x11 cms. 53+5 pp.



LA VIRGEN PINTADA DE ROJO ²

(Falsa novela negra)
La Novela Pasional nº 31, Madrid 1925
Prensa Moderna. Ilustraciones de Izquierdo Durán
16x11,5 cms. 58 pp.

EL DUEÑO DEL ÁTOMO

Revista de Occidente nº XXXIV, abril 1926
21,5x15 cms., pp. 59-84



EL HOMBRE DE LA GALERÍA

Revista de Occidente nº XXXIX, septiembre 1926
21,5x15 cms., pp. 299-316



LA CASA TRIANGULAR

Revista de Occidente nº XXVIII, octubre 1925
21,5x15 cms., pp. 56-70



LA MUJER VESTIDA DE HOMBRE

(Falsa novela alemana)
La Novela Pasional nº 70, Madrid 1926
Prensa Moderna. Ilustraciones de Mel
16x11,5 cms. 61 pp.



¡HAY QUE MATAR EL MORSE!

La Novela Semanal nº 202, Madrid 23-5-1925
14,5x11 cms. 58 pp. Ilustraciones Baldrich

LA CASA SIN VENTANAS

La Gaceta Literaria nº1, Madrid 1927, pp. 3 y ss.



EL GRAN GRIPOSO

Revista de Occidente nº XLVI, abril 1927
21,5x15 cms., pp. 57-78

EL DEFENSOR DEL CEMENTERIO

Revista de Occidente nº LI, septiembre 1927
21,5x15 cms., pp. 317-338

EL HIJO DEL MILLONARIO

(Falsa novela norteamericana)
La Novela Mundial nº 46, Madrid 27-1-27
17x11,5 cms. 60 pp.+3. Ilustraciones de Solans



LA ROJA

La Novela de Hoy nº 343, Madrid 7-12-28
10x5 cms. 62 pp. Ilustraciones Ochoa



LA HIPERESTÉSICA

La Novela Mundial nº 130, Madrid 6-9-28
17x11,5 cms. 69 pp. Ilustraciones Almada



SUSPENSIÓN DEL DESTINO

Revista de Occidente nº LXII, agosto 1928
21,5x15 cms., pp. 129-143

EL HOMBRE DE LOS PIES GRANDES

Madrid 1928 (?)



EL REGALO AL DOCTOR

Los Novelistas nº 38, Madrid, 29-XI-1928
17x12,5 cms., 46 pp. Ilustraciones de Gago

LA ABANDONADA EN EL RASTRO

Revista de Occidente nº LXIX, marzo 1929
21,5x15 cms., pp. 257-288



EL HIJO SURREALISTA⁴

Revista de Occidente nº LXXXVIII, octubre 1930
21,5x15 cms., pp. 27-52

LA CARIDAD

En "Las 7 virtudes", Madrid 1931
Espasa-Calpe 19,5x13 cms., pp. 197-215



LAS CONSIGNATARIAS

La Novela de Hoy nº 502, Madrid 1932
Número Almanaque. Ilustraciones de Ermúa
15x10,5 cms, pp.185-240. Portada de Benet

AVENTURAS DE UN SINSOMBRERISTA

Revista de Occidente nº CV, marzo 1932
21,5x15 cms., pp. 282-307

EL CÓLERA AZUL

Revista de Occidente nº CIX, julio 1932
21,5x15 cms., pp. 41-69

SE PRESENTÓ EL HÍGADO

Diario "El Sol" extra diciembre 1933
42,7x29 cms. 2 pp (19 y 21)
Ilustraciones de Fuente

PELUQUERÍA FELIZ

Revista de Occidente nº CXXVIII, febrero 1934
21,5x15 cms., pp. 121-133

LA NIÑA ALCIRA

Revista de Occidente nº CXXXII, junio 1934
21,5x15 cms., pp. 274-303

LA ESTUFA DE CRISTAL

Revista de Occidente nº CXXXVI, octubre 1934
21,5x15 cms., pp. 257-288

LAS DESTROZONAS (?)

ELLA+ELLA-EL+EL (?)

PUEBLO DE MORENAS (?)



EL TURCO DE LOS NARDOS

Nuestra Novela, Buenos Aires 1941
17,5x12,5cms. 62 pp. Ilustraciones Julián Althabe

DOÑA JUANA LA LOCA (1944)⁵

EL CABALLERO DE OLMEDO

Revista Cubana, 1944

DOÑA URRACA DE CASTILLA

Revista "Sur", Buenos Aires

LOS SIETE INFANTES DE LARA

Revista "Sur" nº 43, Buenos Aires
193824,5x19 cms. pp.54-70

LA EMPAREDADA DE BURGOS

Revista "Escorial" nº 46, Madrid 1944, pp.427-477

LA BELTRANEJA (?)

RECOPIACIONES DE NOVELAS CORTAS



LA MALICIA DE LAS ACACIAS

Valencia 1924

Editorial Sempere, 267 pp.

- La Malicia de las Acacias (1923)
- Los gemelos y el guante (1924)
- El joven de las sobremesas (1923)
- La tormenta (1921)
- La gallipava (1925)
- El miedo al mar (1921)
- La otra raza (1923)
- La gangosa (1922)
- Aquella novela (1924)



SEIS FALSAS NOVELAS

Madrid 1927

Agencia Mundial de Librería, 251 pp.

- María Yarsilovna (1923)
- Loa dos marineros (1924)
- La fúnebre (1925)
- La virgen pintada de rojo (1925)
- La mujer vestida de hombre (1926)
- El hijo del millonario (1927)

EL DUEÑO DEL ÁTOMO

Madrid 1928

Editorial Nueva Historia, 273 pp.

- El dueño del átomo (1926)
- El olor de las mimosas (1922)
- La casa triangular (1925)

- La capa de don Dámaso (1924)
- El gran griposo (1927)
- El ruso (1913)
- El hombre de la galería (1926)
- La saturada (1923)
- La hija del verano (1922)
- El hombre de los pies grandes

LA HIPERESTÉSICA

Madrid, 1931

Ediciones Ulises, 241 pp.

- La hiperestésica (1928)
- El regalo al doctor (1928)
- La roja (1928)
- El vegetariano (1924)

EL CÓLERA AZUL

Buenos Aires, 1937

Editorial SUR, 229 pp.

- El cólera azul (1932)
- Peluquería feliz (1934)
- La estufa de cristal (1934)
- La niña Alcira (1934)
- El defensor del cementerio (1927)
- Suspensión del destino (1928)
- Destrozonas
- Las consignatarias (1932)
- Se presentó el hígado (1933)
- Ella+Ella-EI+EI
- Pueblo de morenas

DOÑA JUANA LA LOCA

(Seis novelas superhistóricas)

Buenos Aires, 1944

Clydoc, 172 pp.

- 51 Doña Juana la Loca (1944)
- 52 El caballero de Olmedo (1944)
- 53 Doña Urraca de Castilla
- 54 Los siete Infantes de Lara (1938)
- 55 La emparedada de Burgos (1944)
- 56 La Beltraneja

NOTAS

1 Este breve e incompleto ensayo sobre una pequeña parte de la amplia obra de RAMÓN no me ha sido fácil dada la modesta impresión en que vieron la luz, como si se tratase de textos de menor importancia, no obstante constituir en algunos casos auténticas muestras de los mejores textos de su autor. Este ensayo tiene no pocas lagunas, que me ha sido imposible cubrir, y que quizá alguno de los lectores pueda subsanar a través de esta Revista.

Creo necesario hacer algunas observaciones sobre lo anterior:

- Me ha producido una sorpresa inexplicable que las siguientes novelas cortas: *Leopoldo y Teresa*, *¡Hay que matar el Morse !!*, *La casa sin ventanas* y *Aventuras de un sin-sombbrero*, no las incluyera su autor en las siguientes compilaciones de los años 1924, 1927, 1928 y 1937, sin considerar, por no corresponder, su no inclusión en las posteriores *Seis novelas superhistóricas* de 1944, textos que son bellísimas recreaciones históricas.

- Hay una edición de *La casa sin ventanas*, pero reeditada con nuevos personaje, incluso con nuevo texto casi en su totalidad, que se publicó en la revista TEMAS de Nueva York, nº 52, volumen 9, febrero de 1955, páginas 25/30.

- Desconocemos la fecha de la primera publicación de las siguientes novelas: *El vegetariano*, *La gallipava*, *El hombre de los pies grandes*, *Destrozonas*, *Ella-Ella+El-EI* y *Pueblo de morenas*.

Probablemente las tres últimas son novelas publicadas antes de 1937, puesto que RAMÓN no las recogió en su obra colectiva *El Cólera Azul*, publicada por la editorial SUR de Buenos Aires en 1937.

- Contamos con más datos, en algún caso incompletos, sobre las novelas superhistóricas (editorial Clydoc, Buenos Aires) en la que aparece *Los siete infantes de Lara*, cuya primera edición creo que es de la revista SUR nº 43, abril 1938, Buenos Aires, páginas 54/70, aunque aquí se titulase "novela histórica"; todavía no utilizaba la palabra "super-históricas".

- La novela corta *Una novela en el cementerio* fue publicada inicialmente en la revista madrileña LA PLUMA, y posteriormente con el mismo texto en la REVISTA DE OCCIDENTE en enero de 1927, aunque le cambió el título que pasó a ser *El defensor del cementerio*.

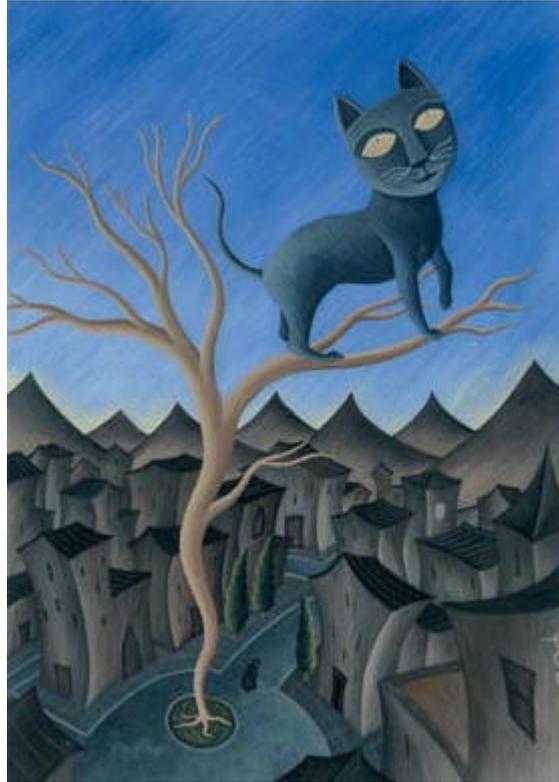
- Otro caso similar fue el de la novela *La abandonada en el Rastro* (1929), que fue publicada posteriormente en la segunda edición de *El Rastro*, edición de LA NAVE, Madrid 1931, páginas 223/249, suprimiendo los números romanos de los VIII capítulos de la primera edición.

2 Ramón fue expedientado por la publicación de esta novela calificada de inmoral por la Dictadura de Primo de Rivera. Caso similar al que le ocurrió dos años después al *esperpento* teatral de Valle-Inclán *La hija del capitán*, prohibido en noviembre de 1927, reeditado posteriormente en "Martes de Carnaval", 1930.

3 procede de un texto incluido en su famosa novela grande *El Novelista* (Valencia, editorial Sempere, 1923, pp.266, 272, 275, 284, 286, etc...)

4 Publicada de nuevo en *Ismos* (1931) en el capítulo "Suprarrealismo", pp. 289/310 y en la *Antología* de 1955 del homenaje de las editoriales argentinas, con selección de Guillermo de Torre, con el título de "El Adolescente Surrealista".

5 Título de la conferencia dada en la Asociación *Amigos del Arte* de Buenos Aires. Ramón recordaba que ésta fue la mejor conferencia de su vida, según Entrambasaguas.



"Un gato subido a un árbol cree que se ha independizado del mundo"

(Ramón Gómez de la Serna / dibujo de David Vela Cervera)

Greguerías, selección 1910-1960; Espasa-Calpe, Madrid, 6ª edición, 1960 / www.davidvela.tk