

Boletín

RAMÓN

Número 19 - Primavera (de Buenos Aires) de 2009



SUMARIO

tapa (y contratapa y dibujos interiores)
**RAMÓN, CHAPLIN, LOS HERMANOS
FRATELLINI Y GROCK**
diseño y dibujo de Manuel Flores

página 3
**OCHO ARTÍCULOS DE RAMÓN GÓMEZ
DE LA SERNA EN ALFAR**
Esther Lorenzo García

página 12
**EN TORNO AL PRÓLOGO DE RAMÓN
PARA METRO, DE ALFONSO JIMÉNEZ
AQUINO**
Juan Carlos Albert

página 16
**GREGUERÍAS DE CAMPO,
SEGUNDO CUADERNO**
José Ramón Guzmán Álvarez
Javier Pons Bordes (dibujos)

página 24
RAMÓN, ACTOR EN JUAN JOSÉ
Marta Palenque

página 28
GREGUERÍAS APÓCRIFAS
Carlos Flores

página 37
RAMÓN Y HUIDOBRO
Carlos García

página 41
OPIUM.
DIARIO DE UNA DESINTOXICACIÓN
Luis de Luis Otero

página 43
**ESTUDIO DESCRIPTIVO
O NUEVA LECTURA DE LA NARDO,
DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA**
Anastasio Serrano

página 48
**MIGUEL HERNÁNDEZ CON RAMÓN EN
EL CAFÉ DE POMBO**
Rafael Flórez

página 53
**EL CHALET DE LAS ROSAS
UNA LECTURA DEL PERSONAJE**
Conrado Arranz

página 69
**LAS GREGUERÍAS DE RAMÓN EN
TRES MOMENTOS DE MI VIDA**
Noemí Fernández

página 82
LIBROS NUEVOS:
**NUEVAS GREGUERÍAS
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA /
CHEMA MADDOZ**
BoletínRAMÓN

AGRADECIMIENTOS

Agradecimiento de siempre a Gladys Dalmáu de Ghioldi, por su apoyo. A la Diputación de Pontevedra. A todos los colaboradores. Y a todos los lectores.

COLABORADORES

Manuel Flores, (Huelva 1952); los dibujos forman parte de un proyecto de ilustración para “la conferencia del trapecio”, pronunciada por Ramón en el Circo Americano en diciembre de 1923 en Madrid.

Esther Lorenzo García, profesora en el IES de Miraflores de Oleiros (A Coruña).

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

José Ramón Guzmán Álvarez (Palencia y Granada, 1957) Naturalista y funcionario. Escritor entre oficinas y biberones.

Javier Pons Bordes, (Gran Canaria, 1970). Escultor, pintor y fotógrafo.

Marta Palenque, profesora en la Universidad de Sevilla, estudiosa de la literatura española de los siglos XIX y XX. Ha impartido durante varios años un curso de doctorado sobre el teatro de Ramón y publi-

cado el ensayo *El teatro de Ramón Gómez de la Serna: Estética de una crisis*.

Carlos Flores (Cuenca 1928), arquitecto, investigador, autor de numerosos estudios sobre la arquitectura popular española y el modernismo; escritor.

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

Luis de Luis Otero, diplomático de invención, actualmente ostenta la máxima representación de Santa Luz en España.

Anastasio Serrano, (León 1950), licenciado en Filología Hispánica, ha publicado en diversas revistas trabajos sobre la poesía española s. XX, Ramón y Galdós.

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

Conrado Arranz, (Madrid 1979) lee, estudia y escribe sólo si hay silencio.

Noemí Fernández, (Buenos Aires), escultora, profesora, y exploradora de las posibilidades terapéuticas del arte.

BoletínRAMÓN

Es una publicación semestral coordinada por:
Juan Carlos Albert

juan.juancarlos@gmail.com

Carlos García

Carlos.Garcia-HH@t-online.de

y Martín Greco

gretin@yahoo.com

El BoletínRAMÓN se envía a quien lo solicita:

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

Todas las colaboraciones son bienvenidas.

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

DEP.LEGAL:: M-38114-2000

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

Impreso en:

Gráficas SUMMA, S.A.,

c/ Peña Salón, parcela 45. Polígono de
Silvota, Llanera. (33192) Oviedo, Asturias

NOTA:

El BoletínRAMÓN siempre sale en primavera, en la de Madrid o en la de Buenos Aires, pero en primavera.

OCHO ARTÍCULOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA EN *ALFAR*

ESTHER LORENZO GARCÍA
esterlorenzo@edu.xunta.es

A finales de 1920, fruto de la iniciativa del cónsul uruguayo en A Coruña Julio J. Casal, comienza a editarse en esta ciudad el “Boletín de Casa América –Galicia”, que a partir del número 33 cambia su nombre por el de *Alfar*. Revista de vocación integradora (además de en castellano, incluyó colaboraciones en gallego, catalán, portugués y francés), creemos no exagerar si calificamos a *Alfar* como el ejemplo más sostenido y exitoso de comunicación y difusión literaria entre ambas orillas del Atlántico durante el pasado siglo. En el contexto de la efervescencia ultraísta, de que también fueron vehículo publicaciones como *Grecia*, *Ultra* u *Horizonte*, *Alfar* no podía ser ajena a la voz de Ramón; y así, entre los años 1923 y 1924, época en que Gómez de la Serna gozaba ya de un reconocido carisma en todo el ámbito hispánico, se documentan en ella ocho artículos de su autoría, a saber:

- La guitarra
(nº 27, marzo 1923)
- Paisajes imaginarios de América
(nº 31 bis, agosto 1923)
- Paisajes imaginarios de América (continuación)
(nº 32, septiembre 1923)
- El alba
(nº 33, octubre 1923)
- Los muertos y las muertas
(nº 34, noviembre 1923)
- Laudas
(nº 35, diciembre 1923)
- Los cocktails absurdos (En la supuesta Cinelandia)
(nº 40, mayo 1924)
- Más de Cinelandia
(nº 43, septiembre 1924)

Toda vez que los datos anteriores no coinciden exactamente con los que figuran en el trabajo de referencia de Barrera López¹, se impone justificar las diferencias que aquí anotamos. Así, hemos de puntualizar que el primer “Paisajes imaginarios de América” no aparece en el número 31, sino en un número 31 bis (consecuencia, según revela César A. Molina, de un error tipográfico) publicado un mes después que aquel, es decir, en agosto y no en julio. Por otra parte, la colaboración del número 40, que en Barrera López aparece como “Los Ooktaslls absurdos” (sin duda, un error de transcripción por “Los cocktails absurdos”), debiera, en buena lógica, titularse “En la supuesta Cinelandia”, encabezamiento que precede a “Los cocktails absurdos” y a “Los tenebrosos”, las dos partes que componen dicho artículo. Pero dado que en el sumario de la propia revista *Alfar* aparece con el título de “Los cocktails absurdos”, respetaremos éste como primera opción.

Tanto para los expertos ramonianos como para los simples curiosos, pienso que estos artículos pueden ofrecer un interés indudable. Quien los lea podrá hallar, aparte del valor intrínseco de los escritos e ilustraciones, un verdadero muestrario de erratas (“opolescentes”), arbitrariedades de puntuación y ortografía (“diezes”, “uraña”, “Egúren”...) y errores de transcripción del propio autor en el artículo donde recopila y comenta diversos epitafios. El crítico o editor, por su parte, podrá seguir las vicisitudes de los textos si los compara con las versiones presentes en obras más amplias, de las que casi todos ellos forman parte.

Y es que, con excepción de “La guitarra”, de cuya presencia en otras obras del autor no tengo constancia, el resto de los artículos son o bien extractos

1 “Afinidades y diferencias: Ramón y el *ultra*”, en Cuadernos Hispanoamericanos nº 461, noviembre de 1988.

de algunas de sus obras de mayor extensión, o bien proyectos o anticipaciones de las mismas. De hecho, la mayoría de ellos incluyen declaraciones de propósitos con vistas a algún libro futuro.

Comenzando por “Paisajes imaginarios de América”, diremos que tanto en el número 31 bis como en el 32 figura con el subtítulo “Del libro próximo a publicarse ‘Alba’ ”. Siguiendo esta pista y confrontando dichos artículos con la obra de título más parecido a la que hemos tenido acceso -*El alba y otras cosas*-, comprobamos que, efectivamente, el texto de dichos artículos aparece, con pequeñas variantes, en dicha obra, dentro de la miscelánea “Otras cosas”. El hecho de que el propio Ramón se refiera a *Alba* como “libro próximo a publicarse” (y no como obra ya publicada) parece descartar la existencia de una supuesta edición de 1918 de Saturnino Calleja, a la que al parecer Ramón se habría referido en alguna ocasión pero que hasta el momento no se ha podido documentar, como indica Rafael Conte en su prólogo a la edición de Ioana Zlotescu.

Del mismo modo, el artículo “El alba” no es sino un breve extracto de la obra del mismo título, perteneciente, asimismo, a *El alba y otras cosas*.

Curiosamente, en esta colaboración de Alfar el autor no ofrece indicación alguna sobre un futuro libro homónimo.

Los artículos “Los muertos y las muertas” y “Laudas” dan fe de su temprana obsesión por el tema de la muerte, que se materializaría doce años más tarde en un libro de igual título que el primero de los dos artículos citados; es decir, *Los muertos y las muertas* o *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, dependiendo de la edición utilizada. Pese al tiempo transcurrido entre la redacción de los artículos y del libro, la relación entre ellos es evidente. El contenido de aquellos, ligeramente reelaborado o corregido, puede rastrearse con facilidad en el libro: concretamente, en los capítulos “Lucubraciones sobre la muerte” y “Lápidas y epitafios”.

Por otro lado, “En la supuesta Cinelandia” y “Más de Cinelandia” constituyen, como se infiere de su título, fragmentos de la novela *Cinelandia*, con que Ramón homenajea al séptimo arte. De hecho, no existen apenas diferencias entre estos fragmentos y los capítulos correspondientes de la novela con la que los hemos cotejado, salvo en las lógicas correcciones y variantes tipográficas fruto de la edición, que no procede ahora detallar.

Para los lectores que, como yo antes de iniciar esta pesquisa, desconocieran el contenido de estos artículos de *Alfar* o de alguna de las obras más amplias en que se incluyen, esbozo estas breves reseñas, con el fin de que se animen a leer tanto los artículos como los libros en su integridad².

LA GUITARRA

El artículo, ilustrado con una caricatura de la autoría de Barradas, ocupa una página de la revista. En él, Ramón vuelca sus reflexiones, ya en forma de digresión lírica, ya en forma de anécdota narrativa, sobre la guitarra española, introduciendo a veces incisivos comparativos con otro tipo de guitarras, como la portuguesa:

“La guitarra portuguesa tiene mástil de navegante que busca caminitos en el mar que es principalmente nostalgia.

La guitarra española es la guitarra que canta la tragedia del patio de la casa, del hogar, del corazón, especificando si es del ventrículo derecho o del izquierdo. No es navegante, viajera, exploradora y sorbe horizontes esta guitarra, ella es más bien cardíaca”.

² Desde 1983 existe edición facsímil de la revista *Alfar*. Los artículos citados pueden conseguirse también solicitándolos a la hemeroteca de la Diputación de Pontevedra: (www.depontevedra.es/hemeroteca), en la opción “solicitud de artigos”.



nº 27

“La guitarra” contiene apelaciones al receptor, enumeraciones típicas del torrencial estilo de Ramón y profusión de imágenes antropomorfas. Como indiqué más arriba, no he podido localizar su contenido dentro de otras obras más extensas de Ramón pertenecientes al mismo período. Por su estilo oratorio, no me parece descartable (es una impresión personal) que el autor se hubiese basado, tal vez extractándola para adaptarse a la extensión de una página, en alguna de sus numerosas conferencias.

PAISAJES IMAGINARIOS DE AMÉRICA

Este artículo fue publicado en dos partes y en números sucesivos, a doble columna y estructurado en diversas escenas con títulos propios: “El ocaso americano” en la primera parte (nº 31 bis) y “Los grandes ríos y el barquito”, “Pasa una beata”, “Me dijo aquel señor” y “Los zopilotes” en la continuación (nº 32).

Algunas de las estampas a que nos referimos tienen algo de homenaje al intimismo azoriniano, si bien los rasgos propios del estilo de Ramón son inconfun-



nº 31 bis



nº 32

dibles. Por ejemplo, la huida consciente del realismo:

“En esta escena de los Paisajes Imaginarios puede haber un error, pero hay que afrontarle(sic). ¿Por qué me he de negar yo mismo la evidencia de lo que no he visto?”

su preferencia por la imagen sensorial más que por la reflexión histórica:

“Las aguas de esos ríos son como inmensas cabelleras desmelenadas, son como cabelleras de las que tira la violencia y detrás de las que van muy bellas mujeres sobrecogidas, tendidas con desesperación, arrastradas”

sus alusiones al cine:

“una silueta de hombre ágil y enloquecido, figurita desenfocada en la película del ocaso”

Y, por supuesto, las audaces imágenes ultraístas que constituyen el ingrediente fundamental de la greguería:

“Esos grandes pájaros negros acentúan el paisaje con grandes acentos circunflejos y son como los Zumbones Hamlets del cielo”.

EL ALBA

Se trata de una colaboración de dos páginas formada por escenas fragmentarias y digresiones líricas en torno al tema del título, en ocasiones de un sincretismo minimalista en forma de flashes, cercano al haiku:

“Un tren rápido por las landas, por Castilla, por el desierto, por un valle”

“La gran grúa levanta la mañana y la transporta del vagón a la ciudad con ciudad y todo. ¡Oh, gran grúa!”



nº 33

En este texto, Ramón lleva al extremo la ruptura con el concepto tradicional de género literario, ya explorada por los escritores de fin de siglo, y conduce a sus cotas más altas la prosa poética. La anécdota se reduce al mínimo, y la greguería asoma por doquier:

“El Alba convierte en una estación de entrada a toda la ciudad”.

Ajena al concepto de deshumanización acuñado por Ortega en relación con el arte vanguardista, la obra destila melancolía y no renuncia a la idealización romántica o a la plasticidad modernista:

“Sube la luz del Alba como en el pábilo recién encendido de la llama, en arco, en aureola, en un círculo blanco alrededor de un corazón azulino”.

Considerando que la obra *El Alba* es una de las más líricas de Ramón, éste es, sin duda, el más poético de los artículos de dicho autor publicados en *Alfar*. El texto se cierra con un “continuará” entre paréntesis que, por lo que hemos comprobado, no llega a materializarse en números posteriores de la revista.

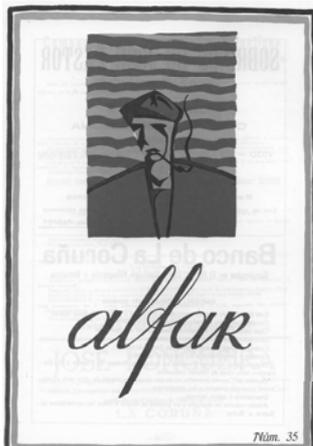
LOS MUERTOS Y LAS MUERTAS Y LAUDAS

Ambas colaboraciones tienen en común el tema de la reflexión sobre la muerte, que Ramón aborda mediante una síntesis entre el estoicismo barroco y la desmitificación humorística. “Laudas” es el más extenso de los dos: algo más de tres páginas a doble columna, ocupadas en su mayor parte por una compilación de inscripciones funerarias. Tras un breve recorrido por algunos epitafios de personajes célebres de la historia, Ramón reflexiona sobre el contraste entre esas frases sobrias y lapidarias (nunca mejor dicho) y las de los cementerios madrileños que visita, abundantes en efusiones sentimentales de inspiración romántica, que nuestro vanguardista escritor transcribe y comenta con su estilo característico, no exento esta vez de indulgente ternura.

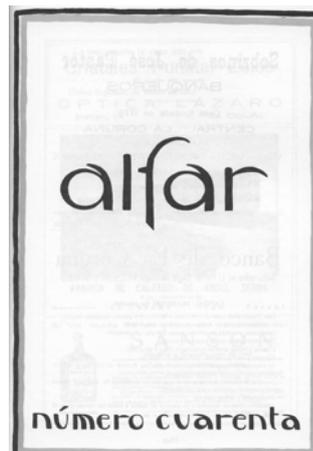
Se advierte en Ramón la intención de integrar estos artículos en una obra de más entidad, como más tarde haría, cuando termina: “En mis largas disquisiciones sobre la muerte y los muertos, los sobrios epitafios, dan la mayor verdad a la necrópolis. No quisiera morirme con este libro inacabado, pues así



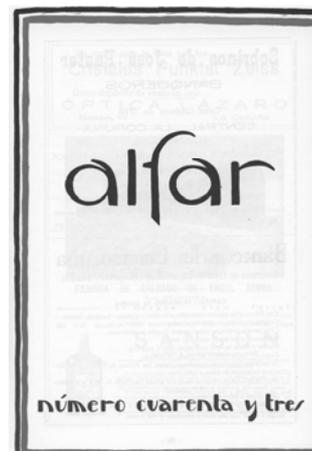
nº 34



nº 35



nº 40



nº 43

sería un muerto fracasado toda la eternidad y si siendo un vivo fracasado, eso pronto se olvida ¡un muerto fracasado no se puede olvidar!”³

EN LA SUPUESTA CINELANDIA Y MÁS DE CINELANDIA

Ambos artículos son fragmentos, como ya indicamos, de su novela *Cinelandia*, homenaje a ese universo imaginario del celuloide que a principios del siglo pasado constituyó el paradigma de la modernidad. En esta obra, Ramón crea un universo fantástico y surrealista, evocador de la teatralidad de las primeras décadas del cine, caracterizado por la sobreactuación gestual y el escaso realismo del *atrezzo*.

Todo, en efecto, es excesivo en ‘Cinelandia’, y todo nos resulta también extrañamente familiar, porque está basado en arquetipos que perviven aún en nuestro imaginario cultural, a pesar de las diferencias

³ Mantenemos la puntuación del original, aunque creemos que la cita se entendería mejor suprimiendo la coma que sigue a “epitafios” y tal vez añadiendo un punto y coma tras “eternidad”.

entre los filmes que inauguraron el siglo XX y los que hoy ocupan las pantallas de los cines. El primer artículo se estructura en dos secciones con título propio: “Los cocktails absurdos” y “Los tenebrosos”. En la primera de ellas, tras su factura delirante, se describe un universo frívolo bajo el que acecha la tragedia (el cocktail del suicidio, el cocktail de ingredientes imposibles que sugieren toxicidad...). En “Los tenebrosos”, como en los fragmentos de “Más de Cinelandia” titulados “El asilo de ciegos” y “El manicomio expresivo”, Ramón inventa personajes desasosegantes basados en algún tópico cinematográfico: los hombres taciturnos que oscurecen el espacio con su presencia, los actores y actrices que se han quedado ciegos al deslumbrarse con los focos, los que han interiorizado su gesto dramático hasta volverse locos...

Mención especial merece el fragmento de “Más de Cinelandia” referido a “los negros”. Incluidos, como los orientales de otros capítulos de la novela, en el elenco de personajes negativos, utiliza el narrador para caracterizarlos el punto de vista xenófobo del colonizador europeo, hiperbolizando el arquetipo del salvaje feroz e instintivo, situado en un peldaño inferior en la escala evolutiva.

“[Los negros] Tenían el pensamiento corto, limitado, como menudo piojillo de su pelo enrevesado, tupido, infiltrable.

Ponían un vivo contraste en Cinelandia como sombra de los blancos, como ejemplares zoológicos que arcangelizaban a los blancos.[...]

Animales del pantano de la vida, oscuros seres que sólo están alerta, pero que no comprenden las cosas, o si las comprenden un poco, es a dentelladas”.

Esta visión, tan ajena a nuestra sensibilidad actual, encaja perfectamente, sin embargo, con la que ofrecía la cultura de masas de la época.

Recordemos, por ejemplo, el caso de “Tintín en el Congo”, publicado en pleno período colonial y que ha sido denunciado recientemente por un ciudadano belga de origen congoleño por contener “groseros estereotipos raciales”. En lo que al cine se refiere, algunos de los hitos del entonces naciente arte también sojuzgaron a dicha etnia, recurriendo a actores blancos pintados de negro y presentándolos como seres de inteligencia limitada, vagos, con tendencia al alcoholismo e incapaces de asumir cualquier tipo de liderazgo⁴. Todos ellos son documentos de una época en la que el arte no siempre ejerció de avanzadilla dentro de una sociedad que tardaría aún unas cuantas décadas en reconocer los derechos civiles de todas las personas.

Estilísticamente, los episodios y hasta los diálogos de *Cinelandia* son, como suele suceder en la narrativa de Ramón, meros pretextos para la greguería, esa insólita visión de las cosas que, por su componente de artificio, de sorpresa, de deslumbramiento y hasta de incongruencia, guarda conexiones con el propio género cinematográfico, como indica Ricardo Fernández Romero.

4 Así, por ejemplo, en *El nacimiento de una nación*, de Griffith (1915), tal como analiza Ana María Sedeño.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, la mayor parte de los artículos comentados anticipan o forman parte de algunas de las obras más emblemáticas del autor entre los años 1923 y 1925 (1935 si contamos *Los muertos y las muertas*), y constituyen, por tanto, una muestra representativa de algunos de los temas y del estilo que caracterizan al escritor una vez consolidado el género de la greguería.

Los muchos Ramones que hay en Ramón⁵ pueden ser intuidos en estos artículos donde hay lugar para la melancolía, el humor negro, los prejuicios, la fantasía, la meditación...

Hasta las erratas, a que hemos hecho alusión solo de manera epidérmica (para no incurrir en el defecto, tan odioso para Ramón, de quien pone la lupa sobre los errores del que sabe más que él), forman parte del universo ramoniano, no solo como experiencia real, sino también como motivo literario⁶. Sirvan, pues, los tropiezos del genio para no desanimarnos por los nuestros en la aventura de conocer y sorprendernos con sus creaciones.

.....
Mi agradecimiento al personal de biblioteca y hemeroteca de las Diputaciones de Pontevedra y A Coruña, por su diligente respuesta a mis consultas y peticiones.

Y a Juan Carlos Albert, por su magisterio generoso y cordial.

5 “Ramón es ...”, Juan V. Dazi, Boletín RAMÓN edición especial, “Ramón Gómez de la Serna y la novela”, Huelva, 17, 18 y 19 de noviembre de 2004.

6 Véase, a este respecto, “Fe de erratas”, tan familiar para cualquiera que haya publicado algo (Obras completas IV. Ramonismo II. Greguerías-Muestrario, págs. 421-430)

Ya sé que vuestras guitarras son elegantes y tienen hilos de telégrafo vibrantes, nostálgicos, bordoneantes a través de vuestras extensas llanuras.

Pero de vuestras guitarras ya tenía quienes os hablan con gran lirismo.

De la guitarra española es de la que yo voy a hablar, de esta guitarra que está metida en vallecitos más chicos, en cañadas más agostas, en suspiraderos más agudos.

Es esta guitarra menos desolable y menos paisajera y más íntima, más de familia, más de cortijo. Así como hay pintores de figura y paisajistas, esta es la guitarra que retrata, que silueta la figura humana, que la precisa, que la condensa, que es como una hemetosis lírica del espíritu.

La misma guitarra portuguesa es evocadora de paisajes, de árboles, de sitios, de cielos soñadores, de nieblas de saudade. Se expande la guitarra portuguesa, se evade, se difuma, es como chimenea que echa humo, ese humo que se aila perfectamente al paisaje y que hasta lo logra entonces.

La guitarra portuguesa tiene mistil de navegante, de gente que se va, que busca camalotes en el mar que es principalmente nostalgia.

La guitarra española está metida en su sitio, es la guitarra que canta la tragedia del patio de la casa, del hogar, del corazón y dentro del corazón, especificando si es del ventriculo derecho o del izquierdo. No es navegante, viajera, exploradora y sobre horizontes esta guitarra, ella es más bien "cardíaca".

La guitarra española es sencilla caja de música que escribe el diario de un corazón. En el aire, que esboza a volar cuartilla tras cuartilla un poema. Es conversadora, dinogadora a lo más y quisiera hablar muy en voz baja. Se podría decir que le incómoda que se le oiga. Ella bien quisiera murmurar muy quedo pero con grave recurrirán torroso pero viril. Algo imposible, que por eso no puede ser, que por eso trasciende la voz de la guitarra sobre el silencio en que desearía abtgararse, el silencio que siempre parece que va a conseguir, que va a entosar, que por gracia de una buena afinación y una armonía extraordinaria no se va a dejar oír y sin emárgo se va dejar comprender y escuchar.

Además la guitarra española tiene su progenit. Las de Torres son las más gloriosas y las que valen más.

—"Son más feas—se decía el gran cantaur Chaón—, pero aunque son las más feas del mundo, son las que suenan mejor".

Este Torres fué un andaluz de Almería que se murió hace cincuenta años y que en vida vendía sus guitarras por cualquier cosa. Yo creo que dió alguna por una "tija" de merluga.

Hoy las guitarras de Torres suelen valer 7.000 pesetas y se cuenta que Tarraga, el gran guitarrista, en la época que no tenía que comer rechazó los 5.000 duros que le daba un cura por su guitarra de Torres.

Chaón cuenta cómo fué a comprar una guitarra de Torres a un pueblo que se llama Dolores y a donde se fué a vivir a la muerte de su padre la hija de Torres. Allí adquirió la última guitarra que le había dejado su papá.

Un guitarrado o un guitarrico, como llaman con cariño a la guitarra sus tocadores, con voces bonitas, feas y sedosas es difícil de encontrar. Ahora se encuentra algunas de las guitarras que hizo Brial en Ciudad Real, y que es otro maestro de la ejecución de la guitarra.

Es tan personal la guitarra que se lo trata más que como evocadora del universo por medio de sus arpeggios hasta de arpa, como concubina, como amante, como mujer a la que guardar. Así generalmente ninguno de estos tocadores usa su mejor guitarra en los conciertos de todos los días, sino que usa otra más trotona, bastota, de batalla, y sobre la que sus dedos se sueltan a bailar como sobre un tablado, con golpe de tarón de seis tajás.

Pero lo que no hace ningún buen tocador es usar una de esas guitarras cadenciosas y ternas que se pudieran llamar las "plancas guitarras". El buen tocador, necesita una guitarra con ternura pero no sensiblera, suave pero a la vez desgarrada, con heridas y sangre en el estado si puede ser.

LA GUITARRA

RAMÓN GÓMEZ
DE LA SERNA



Madrid, Mayo 1923.

LA GUITARRA
por Ramón Gómez de la Serna
Alfar nº27, marzo 1923
Biblioteca-Hemeroteca de la
Diputación provincial de Pontevedra
(ilustración de Barradas)

LA GUITARRA

por Ramón Gómez de la Serna

Ya sé que algunas guitarras son elocuentes y tienen hilos de telégrafo vibrantes, nostálgicos, bordoneantes a través de nuestras extensas llanuras.

Pero de vuestras guitarras ya tenéis quienes os hablan con gran lirismo.

De la guitarra española es de la que yo voy a hablar, de esta guitarra que está metida en vallecitos más chicos, en cañadas más angostas, en suspiraderos más agudos.

Es esta guitarra menos desolable y menos pasajera y más íntima, más de familia, más de cortijo. Así como hay pintores de figura y paisajistas, esta es la guitarra que retrata, que siluetea la figura humana, que la precisa, que la confiesa, que es como una hemotisis lírica del espíritu.

La misma guitarra portuguesa es evocadora de paisajes, de árboles, de sitios, de cielos soñadores, de nieblas de saudade. Se espande [sic] la guitarra portuguesa, se evade, se difuma, es como chimeneita que echa humo, ese humo que se alía perfectamente al paisaje y que hasta lo logra entonar.

La guitarra portuguesa tiene mástil de navegante, de gente que se va, que busca caminitos en el mar que es principalmente nostalgia.

La guitarra española está metidita en su sitio, es la guitarra que canta la tragedia del patio de la casa, del hogar, del corazón y dentro del corazón, especificando si es del ventrículo derecho o del izquierdo. No es navegante, viajera, exploradora y sorbe horizontes esta guitarra, ella es más bien “cardíaca”.

La guitarra española es sencilla caja de música que escribe el diario de un corazón. En el aire, que echa a volar cuartilla tras cuartilla un poema. Es conversadora, dialogadora a lo más y quisiera hablar muy en voz baja. Se podría decir que le molesta que se la oiga. Ella más bien quisiera murmurar muy quedo pero con grave vozarrón borroso pero viril. Algo imposible, que por eso no puede ser, que por eso trasciende la voz de la guitarra sobre el silencio en que desearía ahogarse, el silencio que siempre parece que va a conseguir, que va a entonar, que por gracia de una buena afinación y una armonía extraordinaria no se va a dejar oír y sin embargo se va dejar comprender y escuchar.

Además la guitarra española tiene su progenie. Las de Torres son las más gloriosas y las que valen más.

–“Son mú feas –me decía el gran cantaor Chacón-, pero aunque son las más feas del mundo, son las que suenan mejor”.

Ese Torres fue un andaluz de Almería que se murió hace cincuenta años y que en vida vendía sus guitarras por cualquier cosa. Yo creo que dio alguna por una “tajá” de merluza.

Hoy las guitarras de Torres suelen valer 7.000 pesetas y se cuenta que Tárraga, el gran guitarrista, en la época que no tenía que comer rechazó los 5.000 duros que le daba un cura por su guitarra de Torres.

Chacón cuenta cómo fue a comprar una guitarra de Torres a un pueblo que se llama Dolores y a donde se fue a vivir a la muerte de su padre la hija de Torres. Allí adquirió la última guitarra que le había dejado su papá.

Un guitarruelo o un guitarrico, como llaman con cariño a la guitarra sus tocadores, con voces bonitas, finas y sedosas es difícil de encontrar. Ahora se encuentra algunas de las guitarras que hizo Brial en Ciudad Real, y que es otro maestro de la ejecución de la guitarra.

Es tan personal la guitarra que se la trata más que como evocadora del universo por medio de sus arpeggios hasta de arpa, como concubina, como amante, como mujer a la que guardar. Así generalmente ninguno de estos tocadores usa su mejor guitarra en los conciertos de todos los días, sino que usa otra más trotona, bastota, de batalla, y sobre la que sus dedos se sueltan a bailar como sobre un tablado, con golpe de tacón de seis tapas.

Pero lo que no hace ningún buen tocador es usar una de esas guitarras cadenciosas y ternes que se pudieran llamar las “pianolas guitarras”. El buen tocador, necesita una guitarra con ternura pero no sensiblera, suave pero a la vez desgarrada, con heridas y sangre en el costado si puede ser.

Madrid, Marzo 1923

BIBLIOGRAFÍA

Alfar

Revista de Casa América-Galicia, ediciones
Nós, A Coruña, 1983 (ed. facsímil).

Barrera López, José María

“Afinidades y diferencias: Ramón y el *ultra*”, en
Cuadernos hispanoamericanos nº 461, Madrid,
1988, págs. 29-38.

Fernández Romero, Ricardo

“Cine y literatura en *Cinelandia*, de Gómez de
la Serna”, [http://www.ucm.es/OTROS/especulo/
numero4/gserna.htm](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero4/gserna.htm)

Gómez de la Serna, Ramón

Los muertos y las muertas, Madrid, Espasa-
Calpe (col. Austral), 3º ed., 1961.

Gómez de la Serna, Ramón

Obras completas V. Ramonismo III. *Libro nuevo.
Disparates. Variaciones. El alba*. Galaxia
Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona,
1999.

Gómez de la Serna, Ramón

Obras completas IV. Ramonismo II. *Greguerías-
Muestrario*. Galaxia Gutenberg-Círculo de
Lectores, Barcelona, 1999.

Gómez de la Serna, Ramón

Cinelandia, ed. Valdemar, Madrid, 1995.

Sedeño Valdellós, Ana María

“La imagen del hombre negro en el cine: un
análisis de *El nacimiento de una nación*”,
www.destiempos.com/n11/anasedeno/htm



EN TORNO AL PRÓLOGO DE RAMÓN PARA *METRO*, DE ALFONSO JIMÉNEZ AQUINO

JUAN CARLOS ALBERT
juan.juancarlos@gmail.com

En la cronología de Ramón Gómez de la Serna que Juan Manuel Bonet elaboró para el catálogo de la exposición *los ismos*¹, se menciona el prólogo que Ramón escribió para el libro *Metro*, de Alfonso Jiménez Aquino. Nada se dice en la breve nota biográfica sobre la vida del autor, ni sobre su obra. Tampoco hemos encontrado referencia alguna suya en el gran libro de recuerdos de la vida periodística y literaria de la época², de Rafael Cansinos-Assens ni en los dedicados al Café de Pombo³, de Ramón. Tampoco he sido capaz de hallar nada sobre él en los buscadores de internet.

Así pues, contamos sólo con el libro⁴, publicado a finales de los años veinte. El título del libro, que en portada aparece como *Metro*, reproduciendo el logo de la compañía metropolitana de Madrid, se presenta en el interior desdoblado en *Metro y Jardín*, porque en dos partes se divide el contenido del libro, que contiene greguerías dedicadas al medio de transporte, en la primera parte, y al jardín, en la segunda.

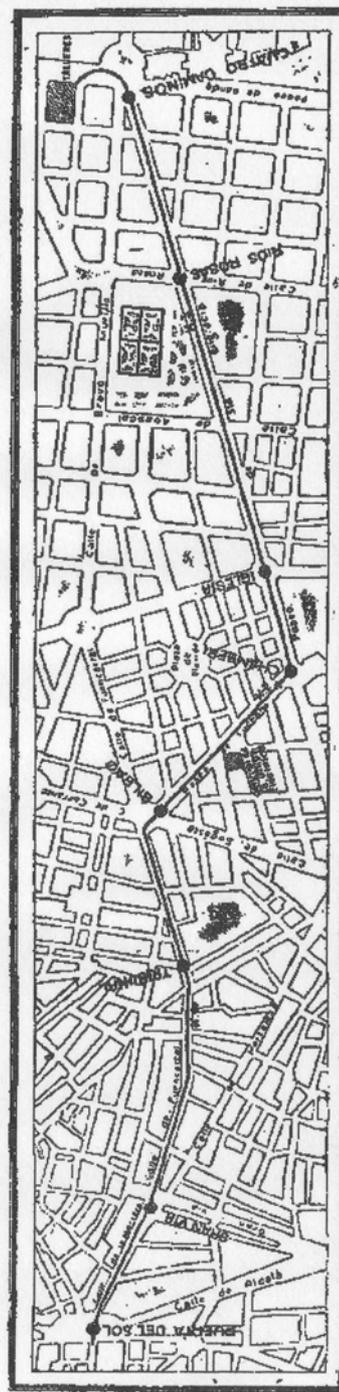
La primera línea del metro (de Madrid) se abrió al público en octubre de 1919; el día 17 hizo el Rey el viaje inaugural y el día 31 se abrió al uso del público.

1 *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Catálogo de la exposición. SEACEX. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2002, p. 443 y ss.

2 Rafael Cansinos-Assens: *La novela de un literato*, Alianza editorial, 3 tomos, Madrid 1982, 1985 y 1995.

3 Ramón Gómez de la Serna: *Pombo y La sagrada cripta de Pombo*, Visor y Comunidad de Madrid, 2 tomos, Madrid 1999.

4 Alfonso Jiménez Aquino: *Metro*. Est. Tip. de Sánchez de Ocaña. Madrid 1928. 56 págs.



Este plano apareció en la edición del periódico madrileño *El Liberal* el 18 de octubre.

Está colocado aquí con la orientación correcta, lo que dificulta la lectura de la rotulación de estaciones y calles.

El recuadro negro que vemos arriba, junto a la estación de Cuatro Caminos, es la cochera de trenes (la primera dotación estaba integrada por once coches motores y diez coches remolques).

Las siguientes estaciones, siguiendo el trazado de las calles, son las Ríos Rosas, Iglesia, Chamberí (ahora es un Museo), Bilbao, Tribunal, Gran Vía y Puerta del Sol.

Las estaciones fueron diseñadas por el arquitecto Antonio Palacios quien, para las dos últimas proyectó dos ascensores, cuya salida a la calle se remataba con los ya desaparecidos "templetes": el de la Red de San Luis (calle Montera y Gran Vía) y el de la propia Puerta del Sol. La línea 1 tenía casi cuatro kilómetros.

La sociedad explotadora era la *Compañía Metropolitana Alfonso XIII* que, tras conseguir reunir un capital de 10 millones de pesetas (un millón aportado por el propio Rey), inició los trabajos en 1917, siguiendo el proyecto técnico y empresarial de los ingenieros Otamendi, Mendoza y González Echarte.

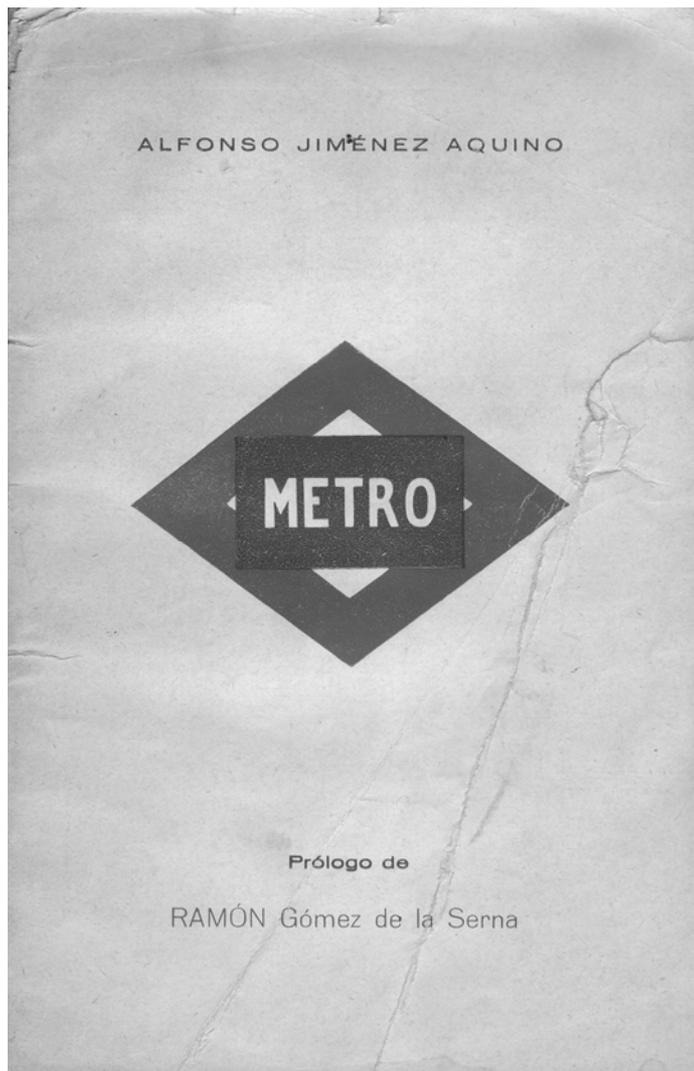
El libro aparece casi diez años después del inicio de los viajes, cuando el metro madrileño está ya consolidado y goza de considerable éxito de público. En 1926 el metro llega ya al Puente de Vallecas, a Ventas y a la estación del Norte.

El madrileño ha incorporado el metro a su vida, y ya en el libro que comentamos su autor lo nombra como se nombra hoy: metro a secas, y no “Metro”, como lo hacía Ramón en octubre del año de su inauguración, en la columna que escribía en el diario *El Liberal*⁵, ni “metro”, como también se le escapa en el Prólogo.

En esta columna Ramón aprovecha la actualidad periodística para dar salida a su personal forma de ver las cosas. La publica el día anterior a la inauguración oficial por Alfonso XIII, y tras unos recuerdos personales (*¡Resurrección, Resurrección..!* gritó su alma al salir del metro en la más alta estación de metro de París, la de Montmartre), avisa de que el metro “es el producto sórdido de la prisa de la vida moderna” y propone en consecuencia disfrutar de la inocencia de los primeros días... “en tanto llega esa experiencia dura, continua, consabida..”

En este punto es cuando lanza al lector las ocho advertencias que todo viajero del metro debe tener en cuenta (casi nos lo imaginamos con una manoguante enorme de ocho dedos, moviéndola frente a la cámara delante del lago del Palacio de Cristal del Retiro).

5 Ramón Gómez de la Serna: “POLIORAMA. Advertencias al viajero del ‘Metro’”. *El Liberal*, 16 de octubre de 1919, Madrid, p. 3.



portada del libro

Y todas tienen un verdadero aire de advertencia, de aviso temeroso que no disimula ninguna posición de ventaja del periodista avisado, no.

Ramón nos avisa y nos adelanta el cambio que supone el metro como adelantado de la modernidad que se nos echa encima: que si no se podrá protestar porque vaya lleno, que si en el metro todos

seremos extraños, que si tenemos que estar prevenidos para no pasarnos de estación y tener que desandar camino desde distancias impensables, que si hay que llevarse un libro para el viaje, que si en sus escaleras nuestro andar será atropellado, que si el viaje en metro cansa mucho.... y, entre medias, una advertencia escueta, escondida, de muerte y vida casi con apariencia de greguería: “El que se apea en marcha del “Metro”, se apea en el otro mundo.”

Por eso seguramente aceptó Ramón la petición de prologar el libro de greguerías sobre el metro, porque seguro que se veía a si mismo con la autoridad del adelantado del “Metro” que había sido en sus viajes a París y Londres, con la autoridad del advertidor experimentado.

En el prólogo Ramón se preocupa de amparar las greguerías de Jiménez Aquino; no sólo las acoge sino que las reconoce como auténticas y ya en la portada interior del libro figura su sello:



página 3, detalle

Más adelante, nos dice:

Estoy conforme y avalo estas greguerías. Porque no son ese amaneramiento de lo espontáneo que otros creen que es greguería o capricho o literatura nueva. Frente al ama-

neramiento cargante y alzaprimante de lo nuevo amanerado, hasta prefiero lo clásico y hasta la sabrosa sencillez de los vanos “sencilistas”. ¡Todo antes del repugnante amaneramiento en que se ve que conciencias sin ninguna conducta abusan de todo y lo combinan todo viciosamente.⁶

En la dificultad de definir lo que la greguería sea, Ramón opta por lanzar una nueva advertencia y avisa de lo que la greguería nunca será: amanerada en la combinación viciosa que busca lo nuevo.

Por eso casi grita cuando afirma que “Se puede ser todo, hasta asesino, antes que amanerado y ambiguo.”⁷

Pero no se queda ahí Ramón. En la presentación que hace del autor incorpora una nueva aproximación a la idea de greguería y -dando rodeos, como siempre- nos dice:

El autor de este libro es un benemérito de la vida, porque es de los que ensanchan los límites de lo cotidiano, dotando a lo angosto del consuelo de la anchura espiritual.

Sus greguerías del metro son matices de todo lo que se puede sospechar allí dentro, en el doble fondo de los cristales oscuros, venciendo la monotonía del paisaje de alcantarilla que es ricino de los viajes del “metro”.

Lo más digno que se puede hacer en la vida y lo más fecundo es esta superfetación⁸ de la realidad. ¡Manipulación taumatúrgica la de los superfetadores de lo real!⁹

6 Ramón Gómez de la Serna: “Prólogo” a *Metro* (ver nota 4), p.6.

7 Op. cit. p.7.

8 Fetación: Desarrollo del feto (Diccionario de la R.A.E.)

9 Op. cit. p.5.

No es fácil saber lo que quería expresar Ramón con estos términos inventados (?), pero seguramente sería algo relacionado con el proceso mismo de la creación literaria (en este caso con el “nacimiento” de la greguería), y nos lo ofrece con esa atrevida mezcla de conceptos y campos semánticos expresada sin embargo con el pudor de la escritura sólo hilvanada, sin encadenar ninguna argumentación (que sobraría, evidentemente).

Aunque la realidad innegable del metro es la que describe Ramón: espacio angosto, con monotonía de alcantarilla, no aparece aquí así dibujada por la fuerza expresiva de su negro paisaje, sino por su capacidad evocadora del poder taumatúrgico del escritor, capaz de transformar lo real desde su potencia de feto.

Por eso emplea Ramón como argumento de autoridad literaria el carácter benemérito del autor, porque para Ramón la literatura no está separada de la vida, porque ensanchar los límites de lo cotidiano es también lo más digno que se puede hacer en la vida, que se redime en ese mostrar “los matices de todo lo que se puede sospechar allí dentro...”

Tan íntimamente liga Ramón la bondad literaria con la persona en el proceso de la creación literaria, que como conclusión casi apunta la síntesis clave de todo:

Este libro del joven poeta Jiménez Aquino se mantiene en sobriedad de corazón sano que atisba las cosas con bondad telescópica, moral íntima que es la única que sirve para la observación simpática a los demás, y que es digna de que la fijemos en la retentiva.¹⁰

10 Op. cit. p.7.

Evidentemente, no aboga Ramón por la bondad de hacer el bien, la bondad que se autojustifica por una moral buscada ‘fuera de la persona’.

Ramón nos propone una bondad que lo es porque está incontaminada de intereses y amaneramientos, una bondad que responde directamente al primer impulso interior, el único capaz de proporcionar ese apoyo íntimo que constituye la fuerza del creador, a quien en descubrirla y cuidarla le va la vida.

En este punto cabe apuntar una aproximación del espíritu de la greguería al alma del haiku japonés. No sólo la primera se parecería a un haiku desplegado, sino que el escritor de greguerías debería encontrarse en un estado de trance similar al escritor de haikus. Uno y otro tienen que haber llegado a ese estado en el que la relación con el mundo alrededor se establece fundamentalmente por simpatía¹¹, “la única que sirve” “y que es digna de que la fijemos en la retentiva”.

La greguería sería esa instantánea que se forma casi sin querer en la cámara oscura de dentro del escritor.

Para finalizar, en homenaje al autor, una de sus greguerías:

El andén frontero al nuestro da la sensación del tablado de un teatro. Los actores van entrando poco a poco en escena, finchados¹² y petulantes, y tras una apoteosis en que interviene toda la compañía, cae clamorosamente el telón rojo del tren.¹³

11 Simpatía: 5. f. *Fís.* Relación entre dos cuerpos o sistemas por la que la acción de uno induce el mismo comportamiento en el otro (Diccionario de la R.A.E.)

12 Engreídos.

13 Alfonso Jiménez Aquino: *Metro*. Est. Tip. de Sánchez de Ocaña. Madrid 1928. p. 33.

GREGUERÍAS DE CAMPO

SEGUNDO CUADERNO

JOSÉ RAMÓN GUZMÁN ÁLVAREZ
ramonguzmanalvarez@gmail.com
JAVIER PONS BORDES (dibujos)

PRESENTACIÓN

1

Un nuevo cuadernito de greguerías de campo¹.
Imágenes a vuelapluma de aves. Bullebulle de mariposas, menestra de hortalizas y frutas en sazón. Claustro de roquedos, letanía de rompientes. Metáforas de cellisca, de chirimiri, de tierra en tempero. Anaquel de coleccionista de anfibios y coleópteros. Barahúnda de crustáceos y bivalvos, muestrario de amonites, marsupiales y gimnospermas.

Greguerías en donde en las mañanas de abril hermosea el rocío las frondas del taray. Cuán bella delectación para el que lo sepa contemplar... Mayor aún para el que lo distinga entre la muchedumbre de plantas y el que pronuncie o conciba su nombre. La jerigonza de cantos de este ramillete de ideas: ¿conmoverá a los diletantes vagamundos de paisajes literarios...?; ¿quién sino ellos para sentir el urajeo de la graja o el titeo de la perdiz al pasear entre las hojas del diccionario?

Anotaciones de naturalista. Dibujos sin dibujo de rimador de verso escueto.

Y, ante todo, la duda: ¿desnudará el lector la imagen del colirrojo, pajarillo grácil e inquieto en su deseo por despedir al invierno, si el diccionario de sus símbolos apenas es visitado por ruseñores melódicos que nunca vio ni escuchó?

1 José Ramón Guzmán Álvarez: *Cuaderno de greguerías*. Editorial El Olivo. Jaén, 2006. www.greguerias.es

Bien es cierto que, ante el desafío semántico y el reto simbólico, es tentador escurrir el bulto observando de puntillas la naturaleza toda. A fin de cuentas, lo más parecido a un árbol es cualquier otro árbol... Invoquemos, por tanto, a la autoridad competente para eludir la inspiración: ¡musas de las fuentes, si es que no estáis profundamente dormidas: hágase presente el árbol, y la flor, y el pájaro, y la bestezuela, que con esto ya nos basta, ya nos sobra! O mejor, ni os despertéis siquiera y dedicaos a vuestras ensoñaciones, que nosotros, vates urbanos, seguiremos complaciéndonos en nuestros menesteres de cibercafés y de avenidas!

Ahora bien: ruego a los dioses que nuestra plegaria no sea advertida y ejecutada, puesto que, si así fuera, sería la victoria definitiva de lo innominado y la humillación del anhelo juanramoniano: ¡inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas!

2

La greguería, quintaesencia de la emoción embutida en píldoras de resonancia esdrújula, es un género hipermoderno y ultraurbano, un germen de artefacto virtual que está bien maridado con nuestras prisas. Que se escribe en los bancos públicos, en las mesas de los cafés o de las cocinas. Que glosa acertadamente las tijeras, los encerados y los velocípedos, y, hoy en día, también las videoconsolas y los procesadores.

Pero, ¿y la otra greguería, la greguería del mundo que late sin marcapasos humanos, del mundo que permanece algo ajeno (pues, ¡qué difícil es ser ajeno a nada o a todo en estos tiempos de mescolanzas...!) al orbe inventado, construido, modificado? Aquella otra greguería de Ramón cuando se regocijaba con las golondrinas, encogidas de hombros en su vuelo.

Ese otro mundo que se nos aleja porque nos hemos alejado, ufanos y engreídos en nuestras huras de hormigón.

Ese otro mundo, la naturaleza, para el que todavía necesitamos las herramientas del apego, la palabra y el trazo, los colores y el pálpito.

Ese otro mundo que se pierde en los callejones de la memoria, porque de tanto no contemplarlo se nos ha extraviado su vocabulario.

Busquemos la greguería en la naturaleza nuestra que está por doquier. Y dónde mejor encontrarla que en las selvas de nuestros jardines, en las veredas que ya no se transitan, en los bosques umbríos de pinos repoblados. Qué cartapacio de símbolos los cielos que respiran las avenidas, los arriates de flores y recuerdos secos de los cementerios. Y qué promesa de aventuras para los niños que se acerquen al campo, al río y al monte y a los poemas.

Es nuestro caso: no hemos podido refrenar la brida del entusiasmo ante los plumajes de la carraca y la oropéndola, que son pura greguería.

Y hemos querido destilar el otoño de los chopos en adjetivos precisos.

Y hemos pretendido que la fugacidad de los momentos se petrifique en hojitas siempre nuevas de primaveras encuadradas.

GREGUERÍAS DE CAMPO II

1

Las cosechadoras juegan al tetrax en el trigal.

2

Las chimeneas de la ciudad vierten humo acondicionado.

3

La neblina es la añoranza de las nubes.

4

El rumor de la brisa salta a la comba en la catenaria.

5

Cuando el halcón entra en escena, los estorninos ensayan coreografías agónicas.

6

El pepinillo del diablo siembra de minas el barbecho.

7

En las fuentes secas las monedas atesoran los deseos incumplidos.

8

La reja hiende los terrones de gleba, volteando chotacabras y alcaravanes.

9

Estornudó la macedonia cuando le añadieron plátano de paseo.

10

En la inabarcable loma, los olivos se orientan siguiendo las sendas metálicas de las cigarras.

11

El vencejo anhela surcar, ligero y grácil, el asfalto.

12

Los setos de las urbanizaciones cobijan cementerios adosados.

13

El lebrato aprende modales mudos de las piedras y de las vides.

14

Las salamandras ponen los huevos en estanques amnióticos.

15

La niebla de las mañanas de otoño aviva las llamas de los arces.

16

Las espadañas se preparan para los fuegos artificiales de la noche de San Juan.

17

Muérdago: acróbata de los álamos.

18

Las calabazas del peregrino sufren de anorexia.

19

Los grajos son los teloneros de los muladares.

20

Estacionada en las vías de la maqueta de ferrocarril, la escolopendra acechaba a la araña.

21

¡Por fin apareció el peluche!: dormitaba encaramado en el eucalipto del jardín.

22

Los castaños nacen de los erizos que olvidan despertar.



23

Los zorcales prefieren las aceitunas de los olivares abandonados, que saben a hinojo y romero.

24

Las vacas lecheras están muy bien educadas: siempre almuerzan con el mantel puesto.

25

Carracas: bocetos de cielo emborronados por la hija del pintor de paisajes.

26

El viento se divierte en las norias de los aerogeneradores.

27

Hay estalagmitas aterciopeladas que están bruñidas por los bostezos de los dinosaurios.

28

¡Qué travesura!: el niño pintó alas a los limones de la cesta y salieron volando media docena de oropéndolas.

29

Tras enrollarse al paso de la cosechadora, la pradera quedó a la espera de que el decorador instalara la nueva moqueta.



30

Las ovejas comenzaron a desafinar cuando el pastor dejó de tocar la flauta.

31

La diosa Diana cincela las hojas de los acantos que abrazan la pérgola del jardín.

32

El árbitro suspendió el encuentro para que la margarita pudiera florecer.

33

En la escuela de los peces los lenguados suspenden la geometría.

34

El rocío de los tarajes se deposita formando vetas de sal gema en el lecho de las ramblas.

35

Bajo la sombra de los pinos piñoneros dormitan las dunas.

36

Los árboles descansan cada 29 de febrero para no confundir a sus anillos.

37

Los garbanzos son los guijos que flotan en los remansos del cocido.

38

La cuclilla aborrece al reloj de pared digital.

39

En los granados se tiñen de coral los dientecillos que esconde el ratoncito Pérez.

40

Cualquier día las alchachofas descenderán de sus tallos y saldrán corriendo como pequeños dinosaurios.

41

El jardinero enamorado sembró los arriates con margaritas de tépalos impares.

42

Aquella nogala da nueces calafateadas porque nació de un barquito que encalló en el remanso.

43

Los nenúfares son reflejos de nubes que se quedaron dormidos en el estanque.

44

La bruma sobre la marisma envuelve de recuerdos de tundra a los ánsares melancólicos.

45

La mayor felicidad de una oca es padecer de hepatitis.

46

En el fragor de la tormenta el toro del otero recibía banderillas eléctricas.

47

Las abejas transportan el polen en los bolsillos de los pantalones.



48

Los molinos de viento hilvanan jirones de niebla en el collado.

49

Es año de amapolas y de cosechar paisajes en la sementera.

50

Dehesa: bosque de hierba en donde las encinas seestean soñolientas.

51

Se posó la garcilla sobre el toro de madera y chapa para expurgarle las gotitas de rocío.

52

La col es la matruska de la huerta.

53

La alondra vuela mientras canta.

54

La luna pasaba rápida y nostálgica sobre el pozo seco.

55

La abejaruca se retiró sigilosamente caminando hacia atrás para no despertar a sus polluelos.

56

Como quiera que la hiedra tapizó las grúas del solar, el arquitecto cambió los edificios por un parque con columpios.

57

La mesa camilla es la madriguera de las babuchas.

58

La luna se escapó al cielo el día en que desenterraron aquella gran ostra fósil.

59

Hubo un tiempo en que los insectos daban sepultura a sus parientes en criptas de ámbar.

60

Cuando vemos una mariquita en la hierba volvemos al salón de juegos de nuestra infancia.

61

Cuando salta la rana, sus ancas dudan entre quedarse rezagadas o acompañar al cuerpo que se escurre en el aire.

62

Le pidió ayuda el cardiólogo al jardinero para trasplantar hojitas del árbol del amor a los corazones mustios.

63

La ginetta es tan friolera que siempre lleva puesta la bufanda en la cola.

64

Cuando el otoño se aproxima, el sol presta las llamas del estío a los chopos de la fuente.

65

Se escaparon las mariposas del dibujo y fueron a posarse en la señal de cambio de sentido de la autovía.

66

La carpa engordó tanto que engulló todo el estanque.

67

El colirrojo llama a las puertas del campo para anunciar la llegada del invierno.

68

Nadie espera con más anhelo el fin del invierno que el nido solo del álamo desnudo.

69

Las salamanguetas y las salamandras se le escaparon a una brujita que recitaba un conjuro.

70

Cocodrilos: Los que moran en los niquis nacen de las pelotas de golf despistadas.

71

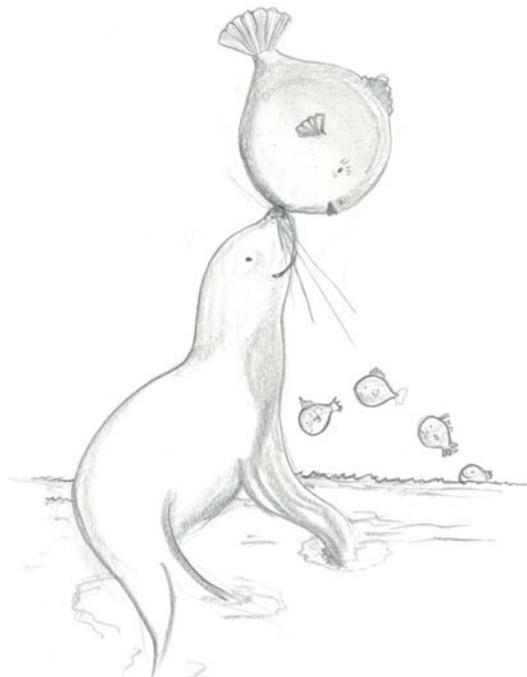
Cuando los gusanitos se desparraman de la bolsa, los niños los picotean con frenesí para que no se escapen.

72

Resonaban en el palomar los ecos de los zureos como si fuesen cantos litúrgicos de una capilla olvidada.

73

Ornincólogo: Médico que previene los tumores recetando escuchar el canto de los pájaros.



74

Las focas ensayan en el océano las cabriolas del circo jugando con los peces globo.

75

Los helicópteros y las libélulas llevan la tilde en las aspas.

76

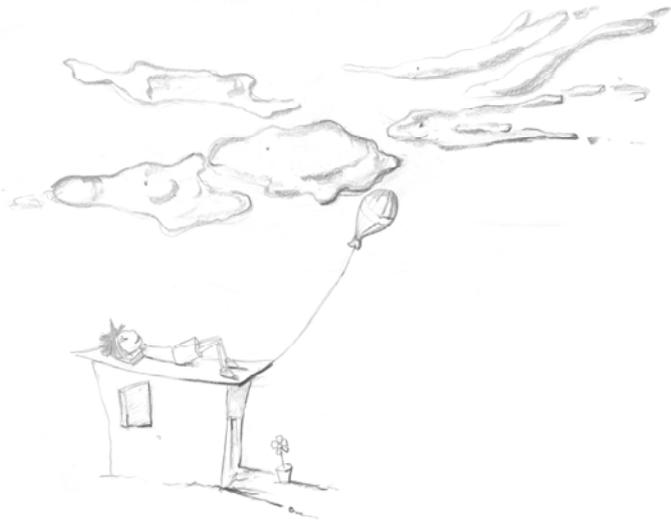
El peor enemigo de las luciérnagas es la lámpara de araña.

77

Entre el blancor de la superficie nevada y el cielo encapotado con los verdes cúmulos de los pinos arreciaba una tormenta de humo.

78

La g del magnolio es profunda e intensa como el aroma de sus flores.



79

El zoológico de las nubes conserva todos los animales, los que fueron y los que serán.

80

El anciano cultivaba con mimo un jardín de borduras de musgo y arriates de líquen en el murete de hormigón.

81

Desde que no soñamos con bosques y arroyos las meigas y las lamias están en trance de desaparecer.

82

El escarabajo minador hace grafitis bajo la corteza del haya.

83

El ratón del ordenador almacena el tamo del escritorio.

84

Hasta en los pueblos abandonados el espino celebra la noche de San Juan.

85

La peonía guarda sus semillas en joyeritos de fieltro.

86

Las semillas del diente de león son transportadas por los deseos de los niños.

87

Los muros vetustos están enlucidos con mortero de líquen al gotelé.

88

Liberaron al canario de su jaulita y el alféizar se quedó mudo y nostálgico.

89

A las estrellas nos les permiten salir de noche en la ciudad.

90

Escuché la algarabía de las aves entre las hojas del diccionario.

91

Bajo el alero de uralita las golondrinas construían su nido de hormigón.

92

Los ruiseñores aprenden solfeo en las cascadas del arroyo.

93

La crin es la cremallera que ajusta el traje de fiesta de los caballos engalanados.

94

Canalón: Tobogán de la lluvia.

95

Los vencejos respondían alborotados a la niña, que les saludaba rechinando el columpio.



96

Las ballenas llevan una fuente a sus espaldas que se abre cuando les entra el hipo.

97

La mimosa es el árbol de los pompones amarillos.

98

Azahar: estrella de escarcha perfumada.

99

El murciélago esconde bajo su capa las vocales del acertijo.

100

Los corcheros pintan de almagre los troncos de los alcornoques.

RAMÓN, ACTOR EN JUAN JOSÉ

MARTA PALENQUE
mpalenske@us.es

Es bien conocido el interés de Ramón Gómez de la Serna por el teatro desde sus más tiernos inicios literarios; cabría matizar “por el espectáculo”, porque no solo compuso textos dramáticos y se ocupó de diversos dramaturgos como comentarista o crítico, sino que construyó su propio personaje y gustó de exhibirse como tal, desdoblándose y mostrándose con distintas caras. Desde la carpa de un circo al pim-pam-pum de una feria, quiso crearse como RAMÓN. El espíritu lúdico y distorsionador de las vanguardias dio fondo ideológico a lo que parece ser una inclinación natural. En un artículo publicado en el año 2006 me he detenido en una anécdota que, precisamente, tiene que ver con su atracción por la escena, aunque, indico allí, el suceso tiene mayor trascendencia y ayuda a entender su formación ideológica en años en los que busca destacar aliándose con un reconocido grupo de intelectuales comprometidos con la política progresista española. Este acontecimiento es su intervención como actor (como se verá, por su corto papel habría que llamarle figurante), el 16 de diciembre de 1910, en una representación del famoso drama social *Juan José*, de Joaquín Dicenta. Mi objetivo ahora es ofrecer algunas de las imágenes que la prensa publicó en la reseña de aquella singular ceremonia, que tuvo gran repercusión en periódicos madrileños y en algunas revistas de ámbito nacional. (Para más detalles, remito al artículo citado.) Esta anécdota es apenas conocida, a diferencia de su colaboración en ensayos cinematográficos posteriores como *El orador Bluff* o *Espíritu de verbena*. También ejercía en gran medida como actor en sus conferencias-espectáculo; por ejemplo la que dicta sobre *La danza* en el Palacio de Cristal de Madrid, en 1911,



Comedias y Comediantes

acompañado de una actriz que interpretaba, al mismo tiempo, la pantomima *Fiesta de dolores*.

Volviendo a *Juan José*, este montaje extraordinario tenía finalidad benéfica (formaba parte de la campaña de Navidad) y reunió en el Teatro Real de Madrid a un numeroso público, atraído por un elenco muy especial encabezado por el propio Dicenta, que hizo el personaje protagonista, seguido por varios escritores y periodistas: Antonio Palomero, Alberto Aguilera y Arjona, Ramón López Montenegro,

Enrique Cerezo, Leopoldo Bejarano, Luis Gabaldón, Francisco Gómez Hidalgo, Antonio de la Villa y Ángel Torres del Álamo. Se sumó el popular dibujante Manuel Tovar. Ramón Gómez de la Serna desempeñó el papel del Mozo de la taberna. Los papeles femeninos quedaron a cargo de actrices profesionales. La función fue un gran éxito, con un lleno absoluto y muy buenas actuaciones a decir de los críticos, que destacaron la labor de Dicenta, López Montenegro (en el papel de “Andrés”) y Palomero (“El Cano”).

El breve y mudo rol de Ramón se limita al primero de los tres actos que componen *Juan José*. El Mozo está casi en continuo movimiento: lleva copas, sirve vino, las retira vacías, baja al sótano por botellas, entra y sale de la cocina con servicio de platos y manteles, acude al reservado... En otras escenas se le sitúa quieto detrás del mostrador como simple observador. No es extraña esta intervención meritoria: no tenía experiencia y era el más joven del reparto masculino (junto a Francisco Gómez Hidalgo; ambos –colaboradores después de la Liga de Educación Política en torno a Ortega– apenas superaban los veinte años frente a los cuarenta y ocho de Dicenta, por ejemplo). Tampoco era un desconocido para escritores y público, pues ya había pronunciado su bélico discurso “El concepto de la nueva literatura”, en 1909, en el Ateneo de Madrid e iniciado la andadura de *Prometeo*.

El diario *ABC* y las revistas *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* y *Comedias y Comediantes* incluyeron reportajes fotográficos en los días posteriores a la función. Solo en estas dos últimas aparece Gómez de la Serna. En el texto dramático, El Mozo no figura en las escenas XIII, XIV y XV (fin del primer acto), pero, sin embargo, Ramón está en la foto de *Blanco y Negro* correspondiente a este final.

Blanco y Negro dio a sus lectores una reseña con varias fotos de Rivero. En una doble página central



Final del primer acto de «Juan José», interpretado por las artistas del teatro Español, literatos y periodistas. Foto: Rivero.

Blanco y Negro, foto de Rivero

(sin numerar) aparecen el desenlace de la obra, una escena del acto tercero y la conclusión del primer acto (en la página impar). En esta última está el joven Ramón al fondo: se le observa en el centro junto a uno de los clientes, como contemplador de lo que allí ocurre, mientras el resto de los personajes están enfrentados en dos grupos: a la derecha, Juan José –que ha obligado a Rosa a colocarse junto a él– y sus amigos (en primer término, Rosa; detrás, Toñuela); a la izquierda, Paco, el antagonista, agarrado por los suyos. En la página par se compone un crisol con las fotos del reparto masculino, entre ellos un joven Gómez de la Serna con bigote.

Por lo que respecta a *Comedias y Comediantes*, la noticia ocupó una sola página en la que se narran las circunstancias de esta gala benéfica y se destacan las fotos de los organizadores (por el Ayuntamiento de Madrid y los presidentes de las Casas de Socorro a cuyo beneficio se destina la función, González Hoyos, José María Gurich y Eduardo Rosón) y del protagonista, Joaquín Dicenta, a las que se añaden varias tomadas durante la función. De nuevo se elige una vista de conjunto del escenario al final del acto I, muy similar a la de *Blanco y Negro* y con Ramón en igual situación.

Es curioso el que Ramón apenas haya hablado de esta inmersión teatral. Ciertamente es que su papel fue muy corto, pero la singularidad y relevancia política y



Blanco y Negro

Los intérpretes: de izquierda a derecha y de arriba abajo: Antonio Palomero "el Cano", Joaquín Dicenta "Juan José", Alberto Aguilera y Arjona "el tabernero", Ramón López Montenegro "Andrés", Enrique Cerezo "bebedor 2", Leopoldo Bejarano "Paco", Luis Gabaldón "bebedor 1", Francisco Gómez Hidalgo "Perico", Antonio de la Villa "bebedor 4", Ramón Gómez de la Serna "mozo de la taberna", Manuel Tovar "bebedor 3"

social de la compañía dice mucho de sus intereses entonces. En el capítulo XXXIV de *Automoribundia* alude a aquel día cuando relata sus muchas inquietudes juveniles. Quería conocer y ser conocido. Su intervención en la obra de Dicenta entra en este saco de experiencias:

Un día era una representación del *Juan José*, de Dicenta, encargándose el autor el primer papel y tocándome a mí en el reparto el siguiente pareado:

El chico de la taberna.....Ramón Gómez de la Serna (tomo I, p. 247).

Con este apunte cierra el recuerdo. Hay otra referencia de pasada dentro de una semblanza dedicada a Pedro Luis de Gálvez, cuando encadena sucedidos de los mismos años: "aquella trasnoche del teatro Español cuando sobre los decorados de *La vida es sueño*, tropezando con las cadenas de Segismundo, salía de la propia caverna del infausto príncipe, mientras nos preparábamos a ensayar, para un beneficio, en el teatro Real, el *Juan José*, de Dicenta [...]" (*Nuevos retratos*, 1990, p. 180).

La foto de Ramón actuando como El Mozo de taberna de *Juan José* es una feliz instantánea de aquellos años de comienzos de *Prometeo*. Se preguntarán los ramonianos si hubo alguna reseña en la prensa de su labor actoral. Poca cosa se podía decir y sólo he encontrado una referencia: "Midió vino con gran pulcritud, si bien con un tanto de parquedad" (S. A., 17-12-1910).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anónimo:

“*Juan José en el Real. Los intérpretes*”,
Blanco y Negro, 18-XII-1910, s.p.

Anónimo:

“Una fiesta de caridad. *Juan José en el Real*”,
Comedias y Comediantes, nº 26, diciembre
1910, p. 5.

Gómez de la Serna, Ramón:

- *Automoribundia* 1888-1948, tomo 1,
Madrid, Guadrarama, 1974.

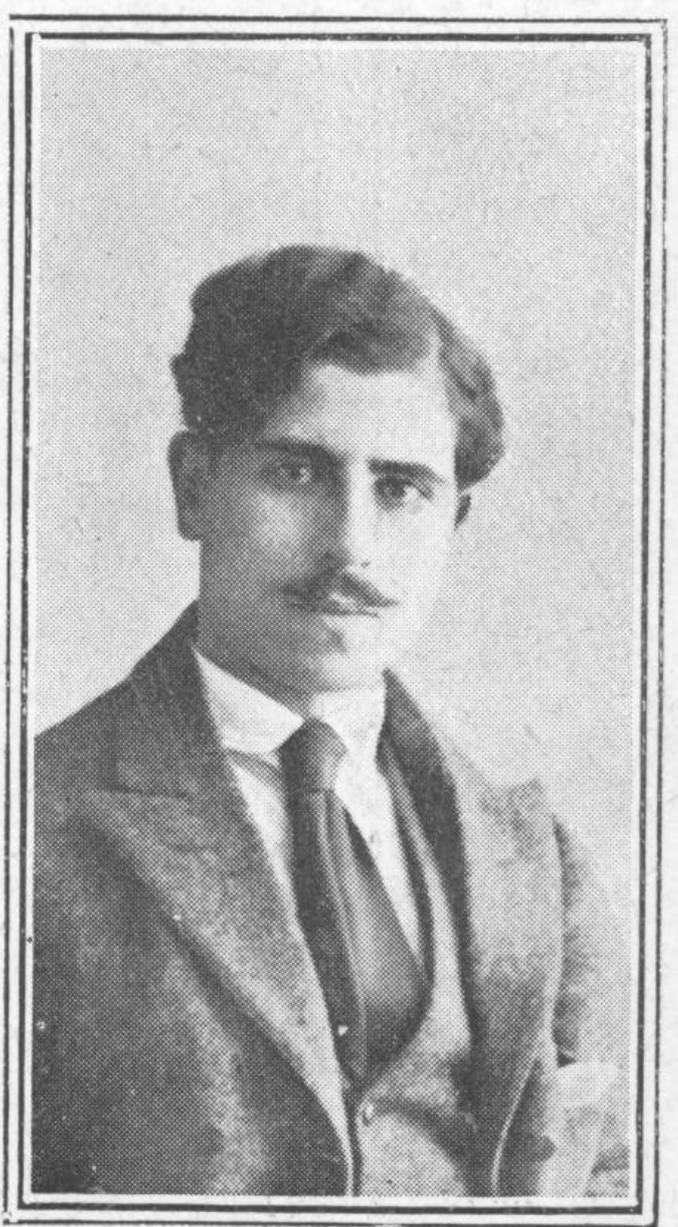
- “Pedro Luis de Gálvez”, *Nuevos retratos
y otros retratos contemporáneos*, Madrid,
Aguilar, 1990, pp. 173-203.

Palenque, Marta:

“Una singular representación de *Juan José*,
de Joaquín Dicenta (diciembre 1910): los
intelectuales a escena”, *Anales de Literatura
Española Contemporánea*, 31, 2 (2006), pp.
209-227.

S. A.:

“Teatro Real”, *El Liberal*, 17-XII-1910, [p. 2].



Ramón Gómez de la Serna,
«mozo de la taberna».

GREGUERÍAS APÓCRIFAS

CARLOS FLORES

verano de 2009

Un maltratador es ese individuo que siempre se suicida tarde.

Air-bag o el buñuelo salvador.

Esas esferas de reloj en las que rayitas o puntos sustituyen a los números pretenden hacernos creer que todas las horas son iguales.

Los relojes de arena fueron abandonados porque hacían chirriar innecesariamente la rueda del tiempo.

Suicidas: seguimos envenenando el agua de nuestra pecera de aire.

Del disfrute de hablar a la tabarra de dialogar.

La numeración romana, cuyo intrínquilis está en colocar palitos antes o después de ciertas letras, no deja de resultarnos hoy un sistema bastante simplón.

África, el gran parque temático del Hambre y de la Miseria.

Las langostas, las angulas e incluso los percebes son como esos amigos con los que te encuentras muy de tarde en tarde y a los que aseguras con total sinceridad “tenemos que vernos más a menudo”.

La ventaja de la “Venus del espejo” de Velázquez es que permite hacernos idea de cómo sería la “Maja desnuda” por el otro lado.

Se iba con la enorme satisfacción de haber empleado la mayor parte de su vida en vivir.

Aquella familia nudista nunca permitía a sus hijos que vieran a personas vestidas hasta que no cumplían los dieciocho años.

Los modelos de El Greco estaban todos sin descongelar.

Existen paisajes tan bellos y exquisitos que deberían estar prohibidos a los burros.

Había vivido tantos años junto al mar que entendía las burbujas de los que se decían los peces.

Aquel cartero trabajaba como un condenado porque era incapaz de entregar ninguna carta sin haberla leído él antes.

Las huellas dactilares nos sitúan ya desde niños a disposición de la policía.

Antes que pintor debería habersele llamado perverso de pinceles.

La amenaza de muerte por gases asfixiantes de la Primera Guerra Mundial era mucho peor que la nuclear de hoy porque encima había que cargar con la careta.

Había dejado de comprar libros porque sabía que no iba a tener tiempo de releerlos.

Aburrirse es caer de forma pasajera en la Nada.

Mariposa: publicidad, encubierta, de la primavera.

El problema de la Humanidad está en que por muchos que mueran siempre quedan más.

Si los dedos de los pies pudieran hablar nos sorprendería lo mucho que saben de nosotros.

El flautista, en aquel concierto para flauta y gran orquesta, acababa casi siempre gritando: “¡Me rindo!”.

Existen viudas sinceramente católicas pero también incapaces de esperar a la resurrección de los muertos.

Aquel escritor que mencionaba siempre a los autores que más le habían influido lo que parecía perseguir era desacreditarlos.

En los cementerios están siempre de obras. “Perdonen las molestias”.

También entre personas las hay “brut”, “dulces” y “semi-secas”.

Cuando en los primeros años 30 se tomaba un *cock-tail* se saboreaba a un mismo tiempo el líquido y la palabra.

Los caballitos de mar carecen por completo de la picardía, en el salto, del caballo del ajedrez.

Como sucede entre los humanos, siempre habrá patatas que quieran dárseles de trufa.

Existen mesas y sillas nacidas para cojear y contra las que resulta imposible luchar.

Los que poseen árbol genealógico tienen más probabilidades que los demás de descender del mono.

La madre de los cervatillos pone a la llama como ejemplo de lo que no se debe hacer.

Aquel escritor famoso pensaba que tres ideas plagiadas equivalían a una propia.

Cuando el reloj va a dar la una es el momento en el que debemos estar más atentos.

Aquel concurso para concertistas de piano era un tanto extraño: se les entregaba a todos una misma partitura y el primero que acababa era el vencedor.

No es “estar” muerto: “ser” muerto.

Era tan perezoso que escribía unos prólogos larguísimos a sus libros y así, con muy poquito más, los tenía acabados.

Olor a calamares fritos: ingestión de bocadillo virtual.

Desde luego que sería imposible encontrar una palabra que definiera mejor al oso que la de plantígrado.

El ahorcado, con esa lengua, da la impresión de ser un exquisito degustador de la Muerte.

Pintura impresionista: pintores deslumbrados por la luz del sol. Pintura expresionista: pintores abrumados por la oscuridad de la vida.

De aquella mujer tan agradable sólo su marido conocía la cara oculta de la luna.

El mundo sería mucho más alegre si todos los relojes fueran de cuco.

En aquella casa tan ordenada se pasaba diariamente el aspirador al piso y la bayeta a la foca.

Todos los locales públicos deberían contar con un “carril-bus” para ancianos prostáticos.

El órgano es un instrumento musical con respiración asistida.

Al vino gran reserva es preciso tenerle un rato en la copa, antes de beberlo, para que se vaya despertando.

De los vilanos que caen al mar nacen las medusas.

En aquella casa, en relación con la comidas, de lo más que podría hablarse era de rumores.

Hay días de invierno y niebla en los que los chopos son sólo un humo que sale de la tierra.

Aún es peor no tener un sitio donde caerte vivo.

Sandalia de tiras: zapato armilar.

Las palabras entrecomilladas se sienten tan incómodas como a cualquiera que le estuvieran señalando permanentemente con el dedo.

Si la leche no fuera blanca nunca seríamos capaces de darle su punto exacto al café con leche.

Los niños sólo se marean en los tiovivos que dan vueltas en sentido contrario al de la rotación de la tierra.

Los *bersaglieri* son los individuos más dados a adornarse con plumas ajenas.

El hombre con coleta o moño intenta paliar, de alguna manera, la ausencia de una madre.

La Torre Eiffel se agarra al suelo con todas sus patas como si le hubieran llegado noticias de los problemas de la de Pisa.

La medusa es un animal al que le falta un hervor.

Brillante: sabañón que únicamente pica en el bolsillo.

El delfín representa un extraño caso de mutación, como animal vivo, de un simple hinchable de playa.

El ronquido permite conocer qué tipo de animal hubiéramos sido de no ser personas.

Aquel percebe era presumido hasta el punto de hacerse la uña.

A las cariátides les encantan las fachadas curvas porque les permiten jugar al corro.

Lo lamentable en su caso era que con aquellos mismos ingredientes se podría haber conseguido algo más parecido a una persona.

Una de las ventajas del viejo es toda esa cantidad de tiempo que tiene libre para poder dedicarlo a estar enfermo.

Las catedrales hay que visitarlas en grupo; de hacerlo individualmente se corre el riesgo de quedar convertido en sombra.

Al comprar aquel libro te entregaban otro pequeñito en calidad de antídoto.

Los acueductos fueron la chulería constructiva de los romanos.

Conseguía conservar invariable su peso porque cada día tomaba el mismo número de pastillas para adelgazar que para engordar.

El agua de río aprovecha los meandros para dormir la siesta.

La manta es preferible al edredón sobre todo porque el edredón tiene vida propia.

Los peces de los lagos tienen el sabor del aburrimiento

Existen personas que merecen ser valoradas; otras, como mucho, evaluadas.

El toreo es un ballet en el que la Muerte pretende siempre imponer su propia coreografía.

La tarde se resistiría a marcharse si no apareciera la noche en su lujosa y prepotente limusina negra.

Toda pared en blanco espera la llegada del primer grafitero que la haga mujer.

Humo rosa por la chimenea: están quemando cartas de amor.

La verdad es que sin las telas de araña los rincones de las casas quedarían de lo más soso.

El chaleco, sin mangas y con la espalda de otra tela, fue el invento de un sastre de la “nouvelle cuisine”.

Aquel náufrago en la isla desierta lamentaba no haber prestado mayor atención al tema de las desaladoras.

El número de dedos de las manos es perfecto. Un dedo más supondría una verdadera complicación.

Morirse: ¡qué mal ejemplo para los nietos!

Lo raro del flechazo entre aquellos dos buzos –buzo y “buza”- es que surgió con las escafandras puestas.

Se veía claramente que a aquel toro le había andado en los cuernos la manicura del torero.

Se hizo millonario con sus cultivos de espárragos de dos puntas.

A los chatos-chatos, los niños sádicos de su clase pretenden utilizarlos como sacapuntas.

Quien hace un soneto hace ciento.

Palíndromo es una frase que quiere volverse por donde ha venido.

Se sentaba frente a aquel bello paisaje y disfrutaba asistiendo a sus cambios de humor: primavera, verano, otoño, invierno.

La escalera de caracol es una de las distancias más largas entre dos puntos.

RAMÓN ha escrito: "El beso es hambre de inmortalidad". Se podría resumir: "El beso es hambre".

En aquella penitenciaría modelo tenían uniforme de rayas horizontales para los presos delgados y verticales para los que tendían a gruesos.

Políticamente era de centro; físicamente transparente.

Calzaba una cabeza varios números mayor que el de su cerebro.

Lo mejor de llegar a casa es que uno puede volver a dejar el corazón en zapatillas.

El problema en la boda de aquellos dos homosexuales "con pluma" es que los dos querían ser el del traje de cola.

Los estradivarius son violines pata negra.

No existe la vacuna contra la muerte pero sí, afortunadamente, la vacuna que nos impide enterarnos bien de qué se trata.

Aquellos hermanos siameses habían tenido suerte porque a uno le gustaba hacer de torero y al otro de toro.

Los pingüinos son una muestra de solución perfecta para evitar cualquier tipo de molestia con la sisa del pantalón.

Existe un tipo muy desagradable de perros que se pasan el día ladrando pero hay que comprender que esa es su forma de piar.

En el circo hasta los animales más feroces tienen cara de buenas personas.

El ciprés con sus bolas secas podría ser el árbol de Navidad de los cementerios.

En los antiguos parques románticos, al llegar el otoño, se caminaba entre hojas secas y suspiros.

Comer pan integral perjudica al blanco de los ojos.

A aquel toro tuvieron que devolverle al corral porque después de los primeros lances se apoyaba sobre sus patas traseras y le lamía la cara al torero.

Cuando la luna quiere darse importancia propala la falsedad de que Marte ha pedido su mano.

Aquellos pensamientos tricolor eran considerados por las restantes plantas del Jardín Real como republicanos peligrosos.

Salomé, con la cabeza de San Juan en su bandeja, supuso ya un anticipo de los restaurantes de autoservicio.

El arpa da la impresión de ser un instrumento musical afectado por tremendos picores de espalda.

Lo grave con los grillos es que los dejen cantar a todos sin comprobar antes si poseen condiciones.

El cactus es una planta permanentemente cabreada.

RAMÓN Y HUIDOBRO

CARLOS GARCÍA

Carlos.Garcia-HH@t-online.de
(Hamburg, mayo / octubre de 2009)

Es poco lo que se sabe acerca de esta relación. La siguiente glosa sólo aspira a mostrar algunos entretelones.

En noviembre de 1916, Huidobro desembarcó en Cádiz; de allí se trasladó a Madrid, donde conoció a Ramón, a Cansinos y a otros escritores españoles. Pocos días más tarde marchó a París, a asumir un puesto diplomático.

A todo ello alude Rafael Cansinos Assens en un texto de finales de 1916 en estos términos (“Semana literaria: la labor del año”: *La Correspondencia de España* 21507, Madrid, domingo 31-XII-16, 5):

Francisco Villaespesa [...] funda esta biblioteca *Cervantes* y una revista con el mismo título en la que colaboran sus compañeros de iniciación literaria, y escritores americanos, como Vargas Vila, Ingegnieros [léase: Ingenieros], Amado Nervo, etc. [...]; un nombre interesante –y nuevo para nosotros– descubrimos con esta serie de predilecciones juveniles: el de Gabriela Mistral, una poetisa chilena que, según me dicen, es una modesta maestra de escuela, llena de ternura, de bondad y de fino lirismo, que parece haberse formado bajo las alas espirituales de un originalísimo escritor chileno, Vicente Huidobro, el autor de *Las pagodas ocultas* (1914), poeta de versículos y de verso libre, del que algún día habrá que hablar con detenimiento.

[...]

La llegada a Madrid de este poeta [el argentino Alberto Ghirardo], de Luis G. Urbina, y de Vargas Vila [...]: la larga presencia entre

nosotros de estos tres escritores americanos y el tránsito efímero por la corte de Vicente Huidobro, el raro poeta antes nombrado que visita en tres días a nuestros más prestigiosos autores jóvenes, asiste un sábado al cenáculo de Pombo; toma notas apresuradas de todo y se va, lleno de nostalgias, a París, cantando la canción del joven *attaché* de Embajada, constituyen las manifestaciones más nobles y cordiales de esa relación espiritual entre España y América, que se sustenta del mutuo afecto espontáneo [...].

[...]

Ramón Gómez de la Serna publica el segundo manifiesto de su cenáculo futurista de Pombo, y reitera los convites de fraternidad, esos convivios en los que la mirada que busca al anfitrión se pierde en la nébula del espejo simbólico de la cripta, del espejo que llega a hacerse blanco, como una gran paloma. Y los comensales que vuelven a encontrarse, se admiran de tener ya recuerdos. Y para congraciarse con el anhelo de novedad, para hacer otra cosa que el año pasado, después de la cena inician giros rituales alrededor de la Plaza Mayor...

Ramón, por su parte, menciona a Huidobro en *Pombo I* (1918), 167 – en un pasaje escrito en 1917, antes de la decisiva visita de Huidobro a Madrid a fines de 1918: “Vicente Huidobro, muchacho extraño –portador de una extraña misión– que pasaba por Pombo en la escala de América a París [...]” El pasaje parece aludir al encuentro sabatino de 1916.

Ramón vuelve a mencionar a Huidobro en una lista de asistentes a su tertulia (*Pombo I*, 279). En *Pombo II* (1924), en el centro de la página 417, Ramón reproduce una foto de Huidobro, aunque ya habían surgido desavenencias entre ambos.

Pocos testimonios epistolares se conocen de la relación entre Ramón y Huidobro. En la Fundación

Vicente Huidobro (Santiago de Chile) se conservan sólo dos breves misivas de Ramón al chileno, que reproduzco a continuación, entrelazadas con otras informaciones relacionadas con nuestro tema:¹

[1]

[Carta de RGS a VH, 1 página manuscrita, sin fecha; reproducida en *Poesía* 30-32, Madrid, 1989, 73; original conservado en la Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile:]

Hoy Jueves, [¿1918?]

Querido camarada:

Me voy por fin a Suiza y por si no puedo verle hoy o mañana le anuncio que esta noche será la de clausura de nuestro Pombo.¹ ¿Cómo faltó usted el sábado pasado?

Consérveme como su mejor amigo, aunque en esta ausencia se acerque usted a nuevos compañeros.

Hasta luego, hasta mañana o hasta la vuelta.

El afecto de su buen camarada

Ramón Gómez de la Serna

En *La novela de un literato* (especie de libro de memorias hecho con posterioridad en base a notas contemporáneas a los sucesos narrados), Cansinos relata sucintamente un conflictivo encuentro entre Huidobro y Ramón (1995, 232):

Pombo se alarma... Ramón desautoriza a Huidobro y reclama para sí el título de único innovador. Huidobro va una noche a Pombo, discute con Ramón y le llama despectivamente plagiaro de Marinetti y de Jules Renard, y, finalmente, vuelve la espalda, diciéndole: – Usted es un señor gordo y viejo!...

¹ Ambas misivas son muy difíciles de datar, porque apenas contienen asidero para hacerlo. No puedo descartar que las opciones elegidas sean erróneas.

Cansinos no menciona la fecha en la cual habría tenido lugar ese incidente. Los párrafos inmediatamente anteriores al citado narraban el revuelo causado por Huidobro cuando visitó Madrid a fines de 1918, pero de ello no puede inferirse que la anécdota sea necesariamente del mismo año, si bien ello es plausible. (En otro pasaje de su libro, p. 241, Cansinos habla del casi duelo entre Huidobro y Gómez Carrillo – un episodio de 1920).

El incidente debe haber tenido lugar, pues, tras el retorno de Ramón de Suiza. Los datos relacionados con Huidobro ralean a partir de entonces.

Hacia junio de 1920, Guillermo de Torre remite a Ramón libros, apuntes y folletos con miras a la escritura de *Ismos* –libro que Ramón publicará recién años más tarde (1931). Allí dedicará un breve párrafo a Torre (OC XVI 301): “El libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, es un bello libro con todos los esquemas, escrito con juventud, con justicia, sobreponiéndose a todo. Es la guía de ferrocarriles que debe acompañar a este libro más monográfico.” El párrafo, incluido en el Prólogo, es un agradecimiento a Torre por los materiales enviados, que Ramón devolverá un mes más tarde. Entre ellos Torre debe haber remitido textos u opiniones acerca de un tema muy actual en ese momento: la polémica del creacionismo entre Huidobro y Pierre Reverdy. Ramón, en todo caso, escribirá en carta a Torre hacia el 28 de julio de 1920 (Carlos García / Martín Greco: *Escribidores y Naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna-Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid: Iberoamericana, 2007, 38): “La cuestión Reverdy-Huidobro ya la tengo juzgada y en ninguno de sus apuntes encuentro nada que me haga variar.” (Es probable que Ramón haya leído el trabajo que Torre publicaría poco después: “La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores”: *Cosmópolis* 20, Madrid, agosto de 1920.)

Gracias a Juan Manuel Bonet sabemos que existe un ejemplar de *Saisons choisies* (1921) con dedicatoria manuscrita a Ramón, pero no parece que la amistad entre ambos prosperara.

En carta del 22-VI-23 a Gerardo Diego, Vicente Huidobro anota desde París (Gabriele Morelli / Carlos García: *Vicente Huidobro: Epistolario con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2008, 147, N° 67):

He visto por aquí a Gómez de la Serna y me ha llamado por intermedio de [Robert] Delaunay. Está gordo y tiene aire de ser un hombre feliz. Nos hemos reconciliado, si es que estábamos mal, porque no recuerdo el estado de nuestras relaciones.

[2]

[Carta de RGS a VH, 1 página manuscrita, sin fecha; original conservado en la Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile:]

[Estoril, ¿comienzo de 1924?] ²

Querido y estimado amigo Huidobro:

En este buen clima de Estoril recibo su presentación del Príncipe que estará perdido entre las nieves madrileñas a estas horas.

¡Cuánto siento no haberle podido mostrar los secretos de nuestra villa y corte!

Le abraza su buen camarada

RAMÓN

2 La fecha es conjetural, basada en que Ramón dice en carta del 14 de julio de 1924 a Guillermo de Torre (Carlos García / Martín Greco: *Escribidores y naufragos*, 2007, 67): “Ya metido aquí que será mi retiro definitivo vuelvo hacia los buenos amigos.” Pero como esa carta está ya datada en “El Ventanal”, supongo esta más temprana. Acerca de Ramón y Estoril véase *Escribidores y naufragos* 67-70.

Al parecer, Huidobro remitió unas líneas a Ramón presentándole o recomendándole a cierto Príncipe (ignoro a quién se alude).

La siguiente cita procede de *Pombo II* (1924). Es bastante larga, pero es necesario que se comprenda el contexto de lo que sigue:

/655/ [...] En 1910 –diez años antes de que llegase el plagio y la imitación de lo moderno a España– publiqué, en el número 20 de *Prometeo*,³ las proclamas futuristas de Marinetti a los españoles, en cuyo prólogo vertía yo frases como éstas: ‘¡Pedradas en un ojo de la Luna!’ ‘Conspiración de /656/ aviadores y *chauffeurs*.’ ‘Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos, con cien sierpes eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en un lienzo de espacio.’ ‘¡Voltio más que verbo!’ ‘Saludable espectáculo de aeródromo y pista desorbitada.’ ‘Lirismo desparramado en obuses y en la proyección de extraordinarios reflectores.’ ‘Intersección, chispa, exhalación, texto de marconigramas o de algo más sutil volante sobre los mares y sobre los montes.

Por eso cuando diez años después vi aparecer todo eso que estaba en mi programa, torcí el gesto. Desde luego, para mí llegaban muy tarde las radiografías y los aeroplanos líricos. Me dio vergüenza el acto retardado y plagiado. Ya eran en mí antiguos tópicos las recalci-trantes imágenes de diez años más tarde. El motor, el voltaje y la T.S.F. [“*telegraphie sans fils*” / “*telegrafía sin hilos*”] ya estaban des-tacados suficientemente.⁴

3 *Prometeo* 20, Madrid, agosto de 1910, 519-531.

4 Sobre el tema, véase Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado, coords.: *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert,

/657/ Se da en mí una sensación de viejo por ver que todas estas cosas contemporáneas, y que hoy hacen chicos de treinta años, son las mismas cosas que no sé ya el tiempo comencé yo a componer con los mismos ingredientes y atisbos.

[...]

Yo tuve el impulso misionario, y por eso ignoré antecedentes de las nuevas formas.

Soy el primer creacionista natural, y escribí por primera vez lo de las manos ojivales.

Los pasajes arriba citados son reproducidos, con variantes, en *Automoribundia* (1998, 322-323).

Tomando la versión de *Automoribundia* como base, Rivero-Potter⁵ se pregunta si Ramón alude en esos pasajes a José María Romero (como algún otro autor propuso) o a Huidobro, y se inclina por este. Se basa, para ello, en que la mayor parte de los sustantivos utilizados por Ramón en su pulla figura en textos del chileno.

Sin embargo, al emitir su hipótesis Rivero-Potter no considera una cita textual contenida en ese párrafo, porque Ramón no le puso las comillas: el sintagma “manos ojivales”, con el cual cierra un párrafo, había sido utilizado por Gerardo Diego en su poema “Rosa mística” (*Imagen*, 1922):

Me desmayé en sus manos
como una hoja muerta
sus manos ojivales
que daban de comer a las estrellas

Ahora bien, Diego publicaba en revistas ultraístas, pero se consideraba a sí mismo un seguidor de Huidobro. De modo que puede aceptarse el juicio según el cual Ramón hace pullas aquí contra los creacionistas de cuño huidobriano, si bien no contra Huidobro mismo.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que Ramón no alude aquí a la llegada de Huidobro a Madrid, ni en 1916 ni en 1918. Por el contrario, dice textualmente: “En 1910 –diez años antes de que llegase el plagio y la imitación de lo moderno a España”. Es decir, alude a sucesos de 1920. La pulla es más bien, puede conjeturarse, contra las consecuencias del paso de Huidobro por Madrid, es decir, contra el ultraísmo y su tutor, Cansinos, con quien Ramón se enquista hacia 1920.

La actitud final de Ramón sobre el tema queda documentada en un artículo tardío (“El ultraísmo y el creacionismo español”: *Revista Nacional de Cultura* 108, Venezuela, enero-febrero de 1955, 154):

Y así acabó “La compañía Anónima del *Ultra*” salvándose mi muy admirado Guillermo de Torre que ha quedado como una patilla de la historia literaria de aquellos años, así como Huidobro es la otra patilla.

2003. Véase un estudio análogo, del cual pueden extrapolarse conceptos para el estudio de la vanguardia española: Mirko Lauer: *Musa mecánica, máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

5 Alicia Rivero-Potter: “Ramón Gómez de la Serna y Vicente Huidobro: Intertextualidad”: *Hispanic Review* LIX.4, otoño de 1991, 437-450; aquí, 437-438.

OPIUM. DIARIO DE UNA DESINTOXICACIÓN

LUIS DE LUIS OTERO
deluisotero@hotmail.com

Mariángeles Fernández¹ tiene por orgullo y afición descifrar los infinitos hilos que brotan de Julio Cortázar, seguirlos hasta donde la lleven y recogerlos -al vuelo o al capricho- para formar sus propias madejas de lana exclusiva y cronopía.

Resolviendo el ovillo de uno de los deslumbramientos de Cortázar, llega Mariángeles a *Opio. Diario de una Desintoxicación*, indefinible libro de Jean Cocteau, un diario escrito y dibujado de diciembre de 1928 a abril de 1929 (con insertos de 1930, añadidos durante la corrección de pruebas) en la clínica Saint Cloud, donde el autor convalece de su segunda intoxicación de la traicionera planta.

La edición que descubre Mariángeles² recoge la traducción de Julio Gómez de la Serna y un prólogo de Ramón. Con generosa imprudencia me confía su ejemplar. Quizás esta reseña a vuelapluma pudiera servir como agradecimiento.

“Yo eliminaba mediante tinta” confiesa en 1930 un Cocteau ya desintoxicado y no otra cosa es este libro impúdico por sincero, e incómodo para el lector que asiste, sin embargo, fascinado a los descarados juicios del autor.

Sin solución de continuidad, Cocteau anota una suerte de greguerías racionales y arrogantes; greguerías exentas de bullicio o melancolía, vacías de

1 Mariángeles Fernández, periodista y editora, es especialista en la obra de Julio Cortázar, sobre quien ha escrito lúdicamente y reflexionado con complicidad.

2 Jean Cocteau: *Opium. Diario de una desintoxicación*. Editorial MCA (Valencia, 2002), col. La Nave de los Locos nº 13.



Jean Cocteau en un fotomontaje³

savia o lamento: sobre el arte, la creación, la imagen y, obsesivamente, el opio, el opio, el opio...

Altivo, Cocteau no se arrepiente de nada, analiza, asume y, en cierta medida, sublima, con frialdad, su caída en el abismos de la droga en claro contraste con los extraordinarios dibujos del cuaderno: torsos que se deforman desesperados; torsos sin manos para tenderse, sin ojos para clamar deshaciéndose en formas delirantes y angustiosas.

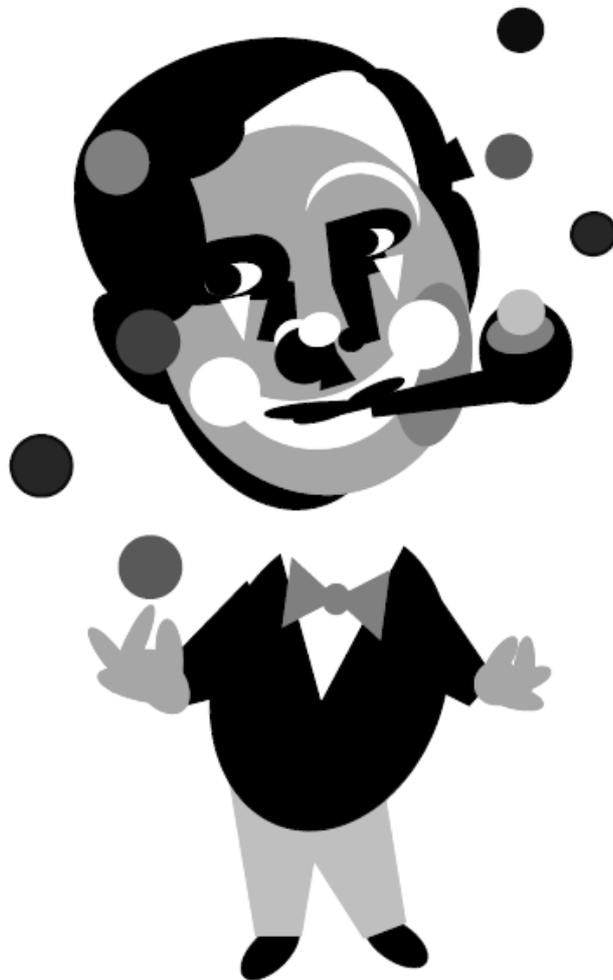
Es curioso, en el largo prólogo (21 páginas en la edición que manejo) de Ramón son escasas las

3 Visto en: <http://agaudi.wordpress.com/2008/10/30/jean-cocteau-multitarea/>

líneas que dedica a la obra. Ramón emplea su tinta en informar al lector de la vida feliz de Cocteau en la época dorada de las vanguardias, y en recordar vivencias compartidas en días de vino y rosas.

Quizás Ramón no quisiese entrar en la agresiva desolación del libro, o quizás *Opio* le supusiera una premonición de las greguerías que solo y abandonado, llegaría a escribir, como de hecho ocurrió, en sus años finales, en las páginas que, con acierto, se ha dado en llamar *Los Escritos del Desconsuelo*.⁴

Quizás, mientras fuera posible, Ramón prefiriera “hacer tiempo” y recordar, en sus palabras, al Cocteau deslumbrante del radiante París de su juventud. Hizo bien; el pavoroso futuro le esperaba, en cualquier caso, implacable.



4 Ramón Gómez de la Serna: *Obras Completas*, tomo XIV (edición de Ioana Zlotescu). Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg. Barcelona 2003.

ESTUDIO DESCRIPTIVO O NUEVA LECTURA DE *LA NARDO*, DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

ANASTASIO SERRANO
anastasioser1@yahoo.es

La primera edición de “La Nardo” se publicó en Madrid en 1930 por la editorial Ulises, que había fundado Julio Gómez de la Serna. RAMÓN comenzó a escribir “La Nardo” en París, en un pequeño estudio del Impasse du Rouet. No fue ésta una buena época para RAMÓN, pues el estudio citado no reunía buenas condiciones de habitabilidad y tuvo que aliviar los rigores del invierno parisino echando periódicos y revistas al chubesqui para calentarse.

El manuscrito de la novela comenzado en París y continuado en la primavera de Madrid, fue enviado por RAMÓN a su editor (su hermano Julio) desde Buenos Aires, donde se hallaba pasando una temporada. Una vez en imprenta el original, el autor pidió las primeras pruebas e hizo bastantes añadidos y correcciones, dice Julio Gómez de la Serna: “Sentía como nunca un acuciante afán por “La Nardo”. Salió a las librerías y la crítica le fue favorable.

Así comienza *La Nardo*: “Tenía un puesto de porcelanas, muebles, cacharros y ropas en la Ribera de Curtidores”, y éste es su argumento:

Aurelia es una castiza madrileña que recibe el sobrenombre de “La Nardo” por la blancura de su piel (“Era una blancura mate, sana y olorosa, verdadera blancura de nardo” pag.7). “La Nardo” se entrega a Samuel, su novio, una noche en la que se había anunciado una catástrofe estelar (el choque del cometa Asor con la tierra). El embaucador planea vivir a costa de ella y la exhibe por Madrid, “para meterla bien por los ojos de los otros, ansioso

de especular con su belleza” (pag. 63). Camina con tales fines, vigilada por Samuel. Pasa por diversos amantes que provocan su adicción a la morfina. Pero éstos huyen alarmados. Federico está en el jurado de un concurso de belleza en el que Aurelia triunfa y se enamoran con pasión. Es ya tarde para romper con sus respectivos mundos. Como no hay solución se suicidan con una sobredosis de morfina: “Sólo mueren amándose los que se rematan juntos” (pag. 124). Como Federico teme que sobreviva su amante y pueda entregarse a otros y el amor no fuera perfecto, la apuñala: Es “el sacramento supremo de la muerte” (pag. 127), el único capaz de reparar el pecado llevado a tal extremo.

RAMÓN dedica los 9 primeros capítulos para presentarnos la peripecia vital y erótica de Aurelia y Samuel, que esperan la muerte ante el posible choque del cometa Asor con la tierra el 18 de agosto.

A partir del capítulo 10 Samuel comienza a exhibir a “La Nardo” por la ciudad para especular con su belleza. “La Nardo”, consciente de su poder de seducción, de su magnetismo con los hombres, comienza su insatisfactoria carrera de prostituta con Samuel como actor secundario en tercerías amorosas o chulo de baja intensidad.

La segunda parte abarca desde el capítulo 10 al 28 y en ella “La Nardo” encadena una serie de relaciones en las que se prostituye, y a la mitad de esta segunda parte, ya intuimos que el final será trágico. En el capítulo 20 vuelve otra vez al amor con su chulo, Samuel, tienen como un interregno amoroso, aprovechando las pausas del amor mercenario. Esta relación con Samuel es positiva, pues Aurelia se apoya en Samuel, que no le falla en los días malos y gozan de la vida popular madrileña, aunque en el capítulo siguiente Samuel queda como chulo cesante, pues “La Nardo” inicia otra relación, ahora

con un venezolano millonario, descendiente de madrileños, que encontraba en Aurelia la belleza que resumía la ciudad añorada. “La Nardo” era el epítome de la belleza de Madrid. Después de esta nueva humillación, regresa Samuel con “La Nardo” y olvida su condición de rufián.

La tercera parte comienza en el capítulo 28, en el que se celebra el concurso de belleza del distrito de Lavapiés. “La Nardo”, Aurelia Rojo, gana el concurso: “Quedó como erigida en representación de la belleza de Madrid -síntesis de luna, de sol y de prostitución- y el caballero más formal del jurado don Federico (...) la sacó a bailar” (pag. 116).

Se produce el enamoramiento entre Federico y “La Nardo”. Aurelia encuentra por fin el verdadero amor. Hasta Samuel, su sombra, que nunca le había fallado, trataba de comprender aquel amor, quizá para seguir especulando con su belleza. Tanto la situación de Federico, hombre casado y con hijos, como Samuel, impedirán el desarrollo normal de la pasión verdadera, del amor sincero.

Entonces pensaron los dos al mismo tiempo: “que si no podían organizar una nueva vida podrían organizar una nueva muerte” (pag.120). Y ya en el capítulo final se produce el desenlace apoteósico del doble suicidio. Capítulo éste de los más largos de la novela y el de más calidad literaria, lleno de naturalismo y tremendismo, adelantándose a los postulados tremendistas de la novela de los años 40.

El doble suicidio se produce con una sobredosis de morfina, ella le confesó que había incurrido en la morfina: “El sacramento supremo de la muerte les ponía el anillo que unía sus almas en el mismo círculo” (pag.127). Federico le aplica otra dosis pensando que le sobreviviría y el amor no fuera perfecto y no contento con esta segunda dosis, aún le asestó una puñalada en el lado del corazón y él

recargó otra vez la jeringa y murió con la aguja dentro de la vena.

RAMÓN puso el sobrenombre de “La Nardo” a Aurelia (aunque su nombre de pila ya la revaloriza), protagonista de la novela homónima, porque la imaginó con la blancura especial de los nardos; dice: “Era una blancura mate, sana y olorosa, verdadera blancura de nardo” (pag.7). Y porque, además, es una de las flores más representativas del verano madrileño, de ahí el pasacalles de “Las Leandras”:

Por la calle de Alcalá / la florista viene y va (...) / Nardos, nardos/ No cuestan dinero y son los primeros para convencer...

“La Nardo”, como dice su autor, “es hija de la luz de Madrid”, una hembra de rompe y rasga, una mujer de bandera, una hembra de tronío. “La Nardo” no tiene nada que ver con la “cocotte” parisién, inteligente, calculadora y cosmopolita. “La Nardo” es poco interesada y su universo es Madrid. Es una arrabalera apasionada, que posee una agudeza y un gracejo innatos. Cuenta, sobre todo, con su belleza y su atractivo, que son la esencia de su encanto. Es una pasional que no se somete a su destino, sino que lo crea. Es una anarquista del amor.

“La Nardo” es la protagonista indiscutible de la novela y la que siempre lleva la iniciativa y a lo largo de la novela va evolucionando del amor puro a la pasión sexual. Pero enseguida empieza a perder su dignidad, dejándose explotar por un chulo espontáneo, Samuel, que también se denigra, pasando de ser su novio a representante en tercerías amorosas.

Samuel la pervierte para poder chulearla (vivir de ella) y cae en manos de un degenerado que goza enviándola en la morfina -anuncio de un suicidio a dos liberador de una vida de la cual no supo o no pudo liberarse nunca-

“La Nardo” del puesto del Rastro va a la prostitución y a la muerte como arrastrada por un destino fatal, que ella misma ha creado.

El protagonismo de “la Nardo” es tan grande, que el resto de los personajes, incluso Samuel, quedan en un plano secundario. Ella está presente en casi todos los capítulos. Esta protagonista de la sensualidad evoluciona en angustiosa desesperación sobre el paisaje urbano de Madrid.

Samuel, aunque es un personaje desdibujado y funcional para el desarrollo de la trama, sin embargo no es un canalla explotador; la iniciativa la lleva ella y él sabe retirarse oportunamente (chulo cesante). Pero cuando aparece es bien recibido por su “partenaire”; parece que sin su última intervención, al llevarla al concurso de belleza con la esperanza del triunfo, que la pusiese otra vez en el candelero para poder vivir de ella, no habría concluido la novela. Y Samuel cuando “La Nardo” se enamora de verdad de Federico, no lo soporta. ¿Es amor o afán de seguir explotándola?. “La Nardo” por su parte, ya no puede soportar a Samuel, todo su amor lo vuelca en Federico y el amor se proyecta más allá de la muerte.

“La Nardo” protagonista de la sensualidad evoluciona en angustiosa degeneración sobre el paisaje urbano de los barrios bajos de Madrid. La vida de “La Nardo” tiene como telón de fondo el panorama de Madrid: la Ribera de Curtidores con sus puestos y sus gentes, ya glosados por Ramón en “El Rastro”; la Plaza del Progreso -hoy de Tirso de Molina-, todo un aguafuerte con sus comercios, transeúntes y verbenas.

Se aleja “La Nardo” del centro, va hacia el paseo del Canal, a la taberna del “Tío Coronas”, donde se inicia en la vida amorosa; regresa Aurelia al tráfico ciudadano, a los bares, a las quermeses típicas, a

las casas de huéspedes de dudosa reputación y a las casas de citas, donde concluye su periplo amoroso.

Referente al estilo, RAMÓN elude el realismo manido y el costumbrismo, sin que por ello los momentos más crudos de la narración, como el último capítulo, pierdan intensidad narrativa. Cabe destacar la descripción del ambiente del cometa, que pesará sobre el destino de “La Nardo” y su último amante, don Federico. Asimismo debemos destacar el amanecer en Madrid en el capítulo 7 y la triste francachela del depravado don Damián (“en su copa de champagne dejó caer la media luna proterva de sus dientes” pag.91); y sobre todo el final de la novela con el doble suicidio, apoteósico cuadro cruel del horror humano de tintes tremendistas.

En cuanto a la técnica narrativa de RAMÓN dice Gaspar Gómez de la Serna: la construcción de la novela ramoniana “es discontinua por esencia” y su método narrativo consiste en ir provocando explosiones atomizadoras y reveladoras de toda realidad.

Dentro de esas explosiones atomizadoras estarían las greguerías intratextuales, que van dentro de los capítulos de la novela, que no son diferentes de las autónomas, es decir las colecciones publicadas como tales por RAMÓN, pero son algo así como disimuladas o clandestinas, aunque el procedimiento literario sea el mismo. Se ofrece una breve muestra de ellas:” La mano que levanta la hoja del treinta y uno de diciembre es nada menos que el aldabón del año siguiente” (pag.9), “Los rebaños de ovejas parecen aborregadas nubes que hubiesen caído en el suelo” (pag.24), “Esos huecos redondos que se ven en la luna son plazas de toros que hay por allá” (pag.24), “Las alpargatas de los obreros que pasan son como las ratas de la calle” (pag.48), “Seno de mujer: el más dulce bolinche de pasamanos” (pag.127).

En las novelas de RAMÓN el mundo, el personaje y el argumento se entrelazan y se complementan sobre la base de la acumulación y la repetición.

Francisco Umbral, tan entusiasta de la figura de RAMÓN, tiene sus reservas: “Ramón no puede ser novelista, porque no cree en los conflictos humanos (...). Así, los argumentos de sus novelas son siempre caprichosos y marginales”. Ramón hace buena literatura, pero no buenas novelas”.

RAMÓN, generalmente, se desinteresa del argumento y lo sustituye por cuadros y divagaciones en su novela libre, siguiendo siempre una técnica acumulativa como en el itinerario erótico de “La Nardo”, que seguro que le sobran algunos capítulos y por ende algunos amantes.

Aurelia Rojo (el nombre la avalora y el apellido denota la pasión) abandona el puesto del Rastro que había heredado de su padre y sale a buscar una vida propia para convertirse en “La Nardo”.

El primer amorío entre Aurelia y Samuel con ribetes de folletín castizo tiene la virtud de presentar un conflicto entre los dos personajes, dominador y dominado (chulo y prostituta), que jamás se resuelve. Así pues, ¿quién utiliza a quién?, ¿quién se aprovecha más de sus poderes: Samuel o Aurelia?. En un principio, “La Nardo” se deja engatusar por la labia interesada de Samuel; pero enseguida toma la iniciativa, como empujada por un fatalismo, y va hacia la prostitución y Samuel no deja de ser un pelele con ademanes de rufián.

El escenario de la novela es –como se ha dicho- el Madrid castizo, pero la auténtica ciudad que recorre Aurelia es la que ella sueña o pervierte con su conducta. Y si bien “La Nardo” sería la puta castiza más representativa de Madrid, al ser ella el epítome de la ciudad, la que se prostituye realmente es la

ciudad de Madrid, que sería el personaje colectivo de la novela.

La novela, por otra parte, responde a las características de la narrativa de RAMÓN: el personaje fatalizado por un rasgo de su fisonomía (el color de su piel), la sexualidad activa y la visión del amor como pasión destructiva y experiencia insatisfactoria.

La crítica ha tratado a “La Nardo” de auténtico vendaval erótico, con ciertos ribetes de decadentismo truculento.

Camón Aznar dice que “La Nardo” es “una concesión de RAMÓN al tipo novelístico de la época (...). Lamentable concesión que se salva por ese desfilar del Madrid vivo,(...) palpitante de calles y arrabales”.

Eugenio de Nora señala como principal defecto de la obra su escasa profundización en la realidad y coincide con Camón Aznar, diciendo: “Sin duda los mejores fragmentos (...) son los que trasladan el ambiente popular madrileño”.

Fidel López Criado descubre en la lectura de “La Nardo” una significación trascendente, ya que la novela pretende mostrar una vía para liberar al amor de las limitaciones que suponen el tiempo, la soledad y la muerte.

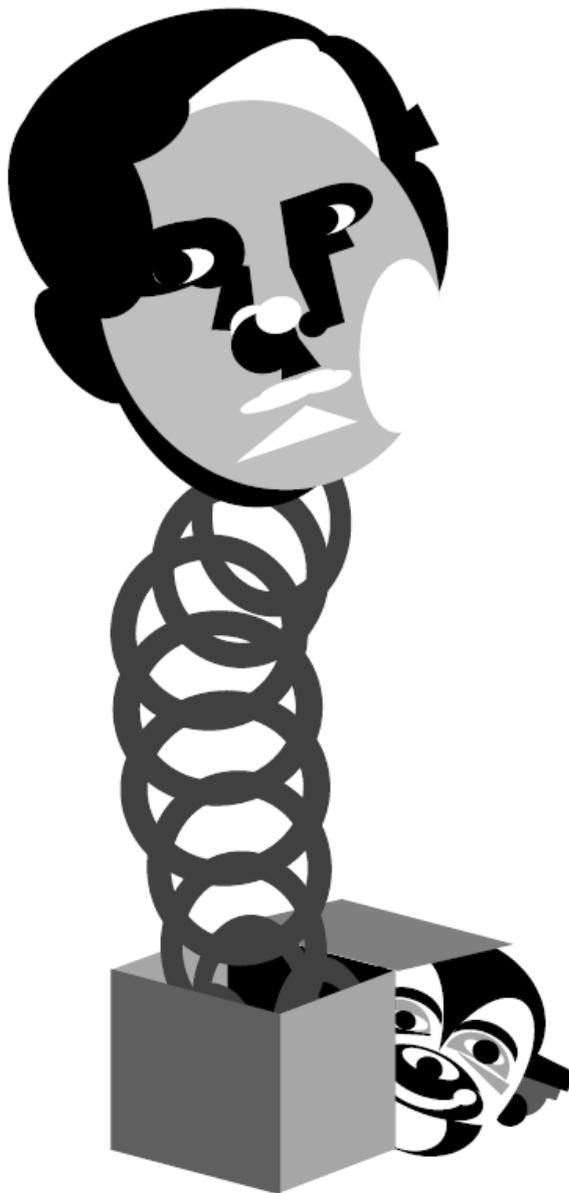
La amplia carrera sexual de Aurelia, considerada en su contexto, tiene algo profundamente liberador: “La Nardo” puede interpretarse como una defensa del placer anárquico frente a una moral social represiva. Pero lo que verdaderamente llama la atención es el final de la novela, pues para superar las limitaciones humanas (soledad, tiempo, muerte) lo que se necesita es dejar de existir, suicidarse junto con la amada en el momento mismo de amarse.

De esta manera el amor se prolonga infinitamente. Los anillos matrimoniales de la muerte en el doble suicidio por amor forma dos ceros temporales, que unidos forman ese ocho acostado, que es símbolo de lo infinito, de lo inacabado, de lo continuo.

Y como epitafio final de esta historia de amor y fatalidad, leemos: “Los dos en decúbito supino, dirían al día siguiente los periódicos, hablando de la belleza del doble suicidio por amor” (pag.130).

BIBLIOGRAFÍA

- Entrambasaguas, Joaquín de: *Las mejores novelas contemporáneas*. Tomo VIII. Planeta. Barcelona, 1966.
- Nora, Eugenio de: *La novela española contemporánea II*. Gredos, Madrid, 1963.
- Camón Aznar, José: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Espasa-Calpe. Madrid, 1972.
- Rey Briones, Antonio del: *La novela de Ramón Gómez de la Serna*. Verbum. Madrid, 1992.
- López Criado, Fidel. *El erotismo en la novelesca ramoniana*. Fundamentos. Madrid, 1988.



MIGUEL HERNÁNDEZ CON RAMÓN EN EL CAFÉ DE POMBO

RAFAEL FLÓREZ, *EL ALFAQUEQUE*
Invierno de 2009

En el actual centenario de Miguel Hernández (1910-2010), el “cara de patata” que le apodara Pablo Neruda, ambos frecuentadores de las sabatinas nocturnas de la Sagrada Cripta del café de Pombo, vamos a asistir a nuevas revelaciones que el paso del tiempo comienza a testimoniar.

Sábado noche en la tertulia de Pombo:

- RAMÓN, buen libro el del muchacho ése de la otra noche, titulado “Ingeniero en lunas”.

- Un poco menos, Paco, un poco menos en vuestra profesión. Perito, *Perito en lunas*, Paco, perito.

Le gustaba –la aportación juvenil de una modalidad de nuestra poesía pura, neogongorina, conceptista-al ingeniero de verdad don Paco Vighi, “el noveno poeta español”, pombiano fundacional bautizado así por RAMÓN, amigos de la infancia, que le matizaba ahora, ausente el interfecto comentado y valorado, energía de voz poética.

El rústico, picado de viruelas y redondo Julián Sánchez Prieto “El Pastor Poeta” –popular y taquillero autor teatral de *El ruiseñor de la huerta*, *Un alto en el camino*, *Consuelo la Trianera*, *Alza la frente*, *mujer*, *El Tigre del Plata*- queda desbancado en competencia tertuliera por otro pastor poeta. Más joven, más deslumbrado, más poeta. Todavía caminante hacia los “silbos vulnerados”.

Benjamín Palencia, el pintor albaceteño –de Barrax-, cuarentón y autodidacta también, conoce a Miguel Hernández (reciente el libro *Perito en lunas*, del 35)

en esta segunda arribada matritense, después de la primera que tanto le desfondara en el 31. Un Benjamín Palencia, digo, pintor introducido tempranamente en los medios culturales avanzados y muy estimado desde su juventud, compañero de avatares de formación con Salvador Dalí y Francisco Bores, en una academia libre dirigida por el maestro y pintor pujante don Julio Moisés en el Pasaje de la Alhambra (entre las viejas calles madrileñas de San Marcos y Augusto Figueroa).

Segunda arribada matritense de Miguel Hernández conducido a la tertulia de Pombo bajo “la fiebre del sábado noche” por Benjamín Palencia, tipo más bien primitivo y mágico, autoalucinado, promotor de situaciones lunáticas. ¿Una de las primeras predeterminaciones de Miguel Hernández predecesora de lo que le iba a llover después?

“Pintor de los poetas” (autoconfesión), “artista muy literato” (confesión de unos y otros). Juan Ramón Jiménez descubriéndole de niño-artista le había llevado y traído en su deambular sociocultural por otros Madriles (“Muchos me preguntaban si era sobrino suyo, y yo contestaba: ‘No, no soy nada, soy Benjamín Palencia’ “)

Ahora, el maduro pintor y el perito en lunas (que no ingeniero todavía) habían pisado parecidas andadas.

Viene el perito lunero, con sus ojos campesinos, de la revista *El Gallo Crisis*, de su Orihuela, no una de tantas más o menos efímeras revistas de poesía, atalaya de su entrañable y malogrado Ramón Sijé, pues se hace crítica intelectual en línea abierta en estos Madriles –II República, laicismo, expulsión de los jesuitas y del cardenal Segura, primado de España, izquierdismo, derechismo- con *Cruz y Raya*, revista del pombiano fundacional ya guadianesco entonces (y en vías de su politización) José Bergamín. Renovando ideas e imaginación –lo

bergaminiano secundado-, decidido posicionamiento católico moderno, avanzado, de exigencia y actualidad (al poco tan controvertido por Neruda). Y con eco capitalino en el rompeolas machadiano que nos ocupa. Unamuno y Renán por frontispicio ideal de ese *Gallo Crisis*.

Pero el santo pájaro –San Juan de la Cruz- de Ramón Sijé (para mí Ramón Sijé era superior a su amigo del alma y lo hubiera sido a la larga como se vio a la corta de su juventud truncada), aparte de su intento de renovación de las formas poéticas desde el catolicismo, se verá bifurcado de aquella comunión de dos amigos de corazón. Independizándose con su “corteza áspera” el del peritaje en lunas hacia los sonetos corporales o sanguíneos, extenuándose en su barroquismo.

Queda, más y mejor reconocido, de chiflador doliente con su porción atada de mieses (muy campesino), haz admirable de sus “silbos”, primera versión de *El rayo que no cesa*, un pisa-morena rústico envidiado (se ha dicho tarde) por sus nuevos y señoritos-amigos-colegas de la Generación del 27 o del 25 según el propio Cernuda

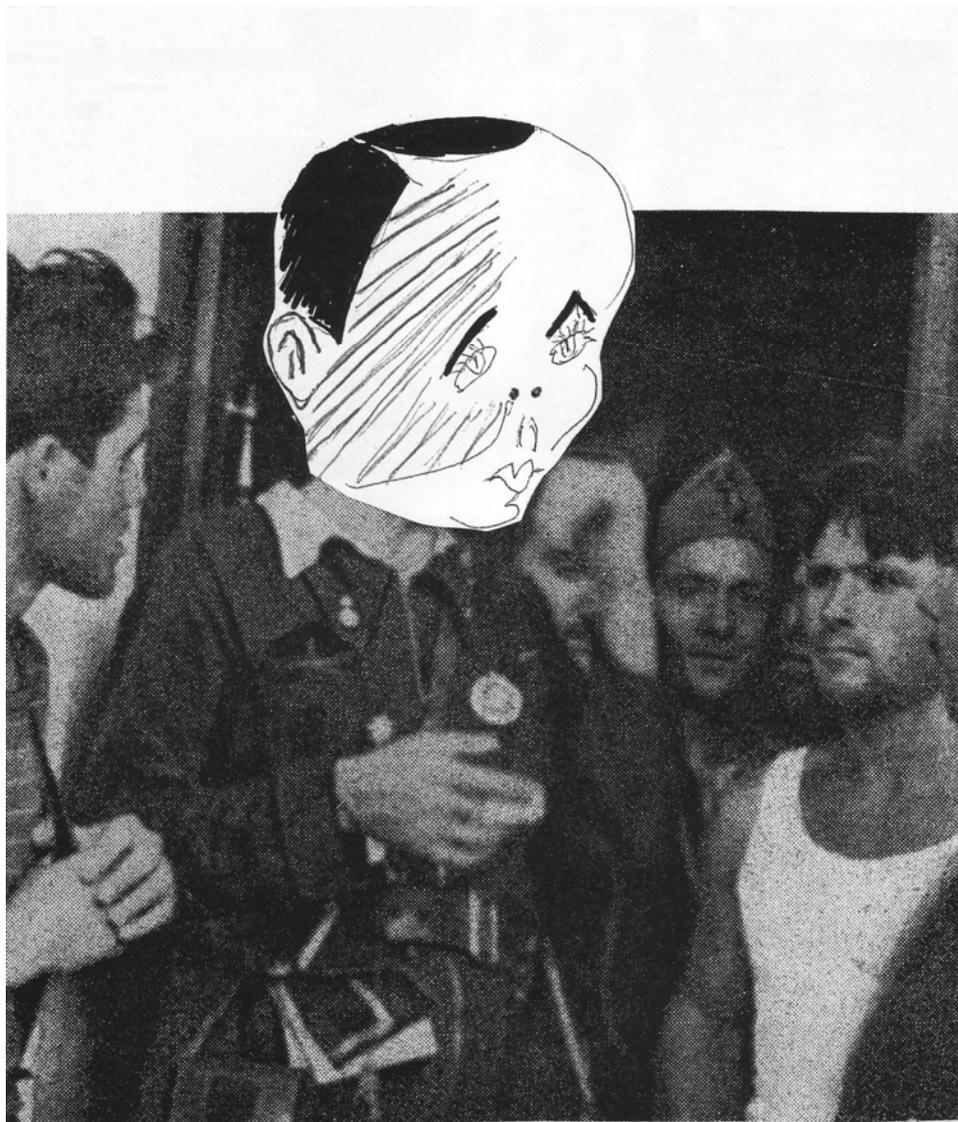
La greguería de que “En la juventud se entra siempre por casualidad en los sitios en que se entra”, seguía siendo válida tanto para el ya iniciado escultor Víctor González Gil (al que debo tantas referencias) como catecúmeno que entregaba dos ejemplares de *Perito en lunas* al preboste RAMÓN.

El “pintor de los poetas” ha dicho unas palabras de rigor su expresión, efectivamente, de primitivo y mágico, y autoalucinado, sobre el perito en lunas en transición a “silbador vulnerado”. RAMÓN, dándole gusto a la cachimba, se regodea pletórico dirigiéndole bienaventuranzas líricas, “las ocho que Cristo deseaba a sus discípulos”. El perito en lunas no sale de su alucinamiento, apocado y sin

respuesta. De los dos ejemplares de “perito en lunas” entregados al Preboste de la tertulia, uno se lo queda el propio RAMÓN para leerlo y el otro es sometido a sorteo. Que le toca al doctor Gálvez, puericultor y conocido “antofagasta”. Al que Federico García Lorca le preguntara cierta noche: “Usted, don Enrique, tiene dispuesto en el testamento la redacción de su esquila mortuoria expresando, aparte de médico puericultor, ¿‘antofagasta esencial’ o antofagasta parcial’?”

Mi entrañable amigo –inicialmente pombiano- el escultor Víctor González Gil, esa noche de peritaje lunero, sentado entre un señor muy raro digno de una narración de Poe y Jesús de Perceval, pintor almeriense condiscípulo de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, tiene en el mismo velador –enfrente- a Benjamín Palencia y a su presentado (Miguel Hernández). A partir de este cara a cara nocturnal y sabatino y un tanto embrollado por la sucesión de intervenciones entre ingeniosas, malévolas y ‘antofagásticas’ (éstas cortadas por el “domador de monstruos”, cierto, que era RAMÓN), nace una amistad profunda, insoslayable entre el escultor Víctor González Gil y el del peritaje lunero. Amistad puesta a prueba de bombas (nada de metáfora). Sí, las bombas que iban a venir dos años después. Continuando las diferencias estéticas con Benjamín Palencia, el perito lunero quedaba entronizado en la Sagrada Cripta del Café de Pombo.

Pronto, pues, su entrada en la sagrada Cripta sería recibida desde el presbiterio pombiano con su pareado correspondiente, frecuente en el uso y costumbre del preboste RAMÓN. Lo que iría serenando y congraciando su ánimo reticente del principio. Lo inexplicable a su mentalidad rural, provinciana, ante semejante aquelarre tertuliero. “Lo que se ve en este Madrid no se ve en ningún sitio de la tierra”.



MIGUEL HERNÁNDEZ/
O EL MILICIANO POETA/
PARA LA GUERRA/
ES UN ASCEITA!

ALFAQUEQUE

Miguel Hernández, por *El Alfaqueque*

Un primer pareado ramoniano:

“Al oriolano Miguel
Le damos el parabién”.

Un segundo, subrayando el bocinazo de RAMÓN, con alharaca recipiendaria de algunos contertulios con los que se ha ido codeando noches pasadas:

“El del ‘El silbo vulnerado’,
a sentarse, que ha llegado”.

El pintor Ramón Navarro Bremón (al que conocí y frecuenté tanto después en el Ateneo) con su peculiar sorna agresiva tan característica –iniciado asimismo de falangista de acción-, hacía escarnio en sus alharacas despreocupándose de saber nombres y apellidos por lo que lanzaba un silbido tremendo cada vez que Miguel Hernández pisaba la Sagrada Cripta. Añadiendo, estentóreo, al silbido: “¡El que chifla, capaor!”. Risas irónicas y muecas de los más agudos y burlones. Retracción de Miguel amparándose, congraciándose, con los más cercanos a su alcance y afecto. Víctor González Gil uno de ellos, todavía unos pocos.

Nada más llegar Pablo Neruda a los Madriles desde la Barcelona del 34, acude a Pombo su primer sábado-noche por indicación bonaerense de Federico en su encuentro allá y que ahora le acompaña. Bien informado RAMÓN de su poesía y consulado, le recibe aspando, abriendo sus pequeños brazos de marioneta, indicándole pase a su diestra:

“Neruda el Torrentero,
Que se nos siente el primero”.

La entrañabilidad surgida –la química” de hoy- entre el escultor Víctor González Gil y “el chiflador vulnerado”, que hubiese apodado el pintor Navarro

Bremón, amistad más bien a lo corto que a lo largo de aquellas noches pombianas, hace que el joven pastor-poeta colaborase en *Rumbos*, el boletín amanuense de Víctor. Y lo hace con el soneto “Pastora de mis besos”, publicado todavía sin el magnífico retrato de igual calidad a los posteriores que le hiciera a Miguel el ya consagrado pintor manchego Gregorio Prieto y el compañero de cautiverio posguerrero Antonio Buero Vallejo, después.

Ese rostro curtido y virginal de muchacho campesino (que tanto excitara a la pintora Maruja Mallo, también pombiana, para llevárselo al río) y sus ojos aceituneros que, en principio (nada más, luego se complicaría) gustaron a Federico y a Cernuda, y por una eternidad a Vicente Aleixandre y a Gregorio Prieto. Pablo Neruda, en su memorial retrato demasiado literario –equivoco de la imaginación- insiste en los demás:

“(…) Su rostro era el rostro de España. Cortado por la luz, arrugado como una sementera, con algo rotundo de pan y de tierra. Sus ojos quemantes, ardiendo dentro de esa superficie quemada y endurecida al viento, eran dos rayos de fuerza y de ternura”.

Al “cara de patata” de Neruda, el pintor Navarro Bremón le apodaba “mascarón de boniato”.

Días/noches de la Sagrada Cripta de Pombo en que, desde luego, no llevaba “alpargatas ni pantalón campesino de pana” (Neruda). Ni tampoco “tenía que vivir, buscándole trabajo” (otra vez Neruda), pues don José María de Cossío, director literario de la editorial Espasa-Calpe, le había colocado de redactor de fichas de su enciclopedia *Los Toros* (el hoy célebre *Cossío*), teniendo por lugar de trabajo la entonces sede editorial de la calle de Ríos Rosas, 26. Talleres, oficinas y despacho de Cossío a los

que éste me llevara, sí, con frecuencia y relatándome los datos. También lo sucedido en prisión, libertad vigilada y condena de su protegido hasta la medida de lo posible en aquellos otros y difíciles tiempos de posguerra.

Hasta la primera detención policial de Miguel Hernández nada más terminada la guerra civil, el escultor Víctor González Gil le tuvo refugiado en su estudio de la chamberilera calle de Garcilaso. Insisto en la ferviente amistad a prueba de bombas.

Y en mi “amor oscuro” por la caricatura, me he permitido el anterior “collage” ambiental y bélico de Miguel Hernández como aportación a su centenario (1910-2010).



EL CHALET DE LAS ROSAS UNA LECTURA DEL PERSONAJE

CONRADO ARRANZ
ellibrovacio@gmail.com



detalle de la portada de la primera edición de *El chalet de las Rosas* (editorial Sempere, Valencia 1923)

“Hazlo tuyo y conócete a ti mismo”
(Platón, *Timeo*, 72^a; *Cármides*, 161b y 164d)

1

Si algo podemos destacar de la concepción literaria de Gómez de la Serna es sin duda la capacidad de emplearla para el conocimiento individual. Detrás de esta misma concepción encontramos a un ser independiente, cuya línea principal discurre intentando hallar un camino de resistencia particular ante el

poder establecido que, a su vez, se encuentra difuminado en una cultura dominada por la fácil satisfacción superficial. Ramón, por tanto, se situó desde el inicio en el mundo del ser, contrario al del tener, del que extraerá los objetos materiales necesarios para redefinir el origen de las cosas; origen ajeno a la limitación material que provoca el lenguaje.

Ramón nació en un ambiente de decadentismo material, a finales del siglo XIX, cuando el gran imperio transoceánico que había sido España se desvanecía ante una realidad social que, por constreñida, se hacía más cercana y palpable. Su primo Gaspar nos dibuja un cuadro minucioso y costumbrista de los primeros pasos de Ramón, viviendo a la sombra tutelar de una familia con proyección colonial, ya que el abuelo gobernaba los barcos de Manila y gozaba de cierto peso en la Corte. Cuando Ramón iba a comenzar el colegio, su familia se trasladó a la céntrica calle de la Corredera Baja, donde “a los anchos espacios reales sucedía la estrechez ajetreada de la calle ciudadana... desde allí, ya sin espejismos palatinos, se veía bien aquel Madrid”, “la contextura interna de España se abría de golpe, en el corazón mismo de la ciudad capital, a los ojos de un Ramón niño que empezaba apenas a mirar la vida;... en aquel lugar se acentuaba más (la realidad) aún con el espectáculo de la mendicidad, que formaba su fila cotidiana a las puertas del refugio de San Antonio, abierto frente por frente de la casa de Ramón”¹. “En ese piso tercero de la calle de la Corredera permaneció la familia hasta que el año 1898 el mal viento del Desastre la desplazó a una lejana orilla provincial”². Era un Madrid en el que se veían los primeros automovilistas, que estrenaba la luz eléctrica en algunas calles privilegiadas, y una España que ponía nombre a una Generación de escritores, los del 98, marcados por

1 *Ramón (obra y vida)*, Gaspar Gómez de la Serna. Editorial Taurus, 1963. Madrid (p.25-26)

2 *Idem*, (p.27-28)

el debate social e histórico; debate del que no participó Gómez de la Serna, más preocupado por la estética del lenguaje, por la observación minuciosa de los objetos y el entendimiento del mundo a través de las evocaciones que suscitan las palabras, una suerte de historicidad y simbolismo del objeto nombrado; esto lo separará del movimiento del 98, para profundizar en las nuevas tendencias deshumanizadoras del arte y en los ismos que iba conociendo gracias a sus privilegiados viajes a París y que luego compartiría en las tertulias del Pombo y en la revista *Prometeo*, que tanto influenció a la Generación del 27. Aquí se iniciará el extraordinario proceso personal de nuestro autor que derivará en una pérdida del contacto con el mundo exterior, entrando en una literatura intimista y desgarradora reflejo de la soledad e incompreensión de su agitado siglo, del que sale perdedor. Podemos avanzar que en todo este proceso, la imagen de Ramón parece difuminarse en sus textos y desaparecer materialmente ante el lector, abriendo un universo de reinterpretación de los objetos desde un aspecto subjetivo del lector, que a su vez conformará una subjetividad compartida, no ya con el personaje principal de sus dramas, que también, sino con el mismo autor de la novela, conformando así un extraordinario triángulo mágico y creador.

2

El juicio lector se enriquece sobremanera en la obra de Ramón Gómez de la Serna; nuestro trabajo circundará, al igual que él hiciese por medio de la escritura, los elementos que componen su novela *El Chalet de las Rosas* (1923).

Nuestra primera intuición será tomar conciencia de que todos los elementos de la novela giran en torno al ánimo psicológico de su personaje principal, don Roberto Gascón, situación que debe provocar el estudio de su compleja construcción literaria y los efectos que la misma provocan en el lector.

Queremos responder a dos cuestiones principales: por un lado ¿es el medio el que determina a don Roberto a la hora de cometer los asesinatos o es su propia expresión la que contagia el ambiente? y por otro, ¿es posible la identificación del lector con don Roberto hasta el punto de desear su liberación final pese a conocer la verdad de sus crímenes?

La dificultad de estos planteamientos, unida a la anárquica disposición de las estructuras literarias de Ramón Gómez de la Serna, nos llevará a conformar un mosaico de temas recogidos en la obra de nuestro enigmático autor que, a su vez, están a disposición del nuevo lector de la presente, una vez tamizados por mi humilde experiencia estética que, a juzgar por los escasos años, dista de ser profunda.

El Chalet de las Rosas se nos presentará como la forma novelada de una obra de teatro en tres actos: un primer acto, en el que de forma ceremonial asistiremos al asesinato de tres mujeres en su chalet de la Ciudad Lineal; un segundo acto, marcado por el cobro de una herencia multimillonaria, representará la huída de don Roberto y su actual esposa a París, junto con el reencuentro de sus fantasmas personales; y un tercer acto, será el representado por el juicio a don Roberto, dada la confesión de Amanda a causa de los celos. *El Chalet de las Rosas* va a ser el motivo perfecto para estudiar la narrativa de Gómez de la Serna y su interacción con el lector, que ya desde un primer momento se ve involucrado gracias al uso de la voz narrativa: una primera persona en los diálogos de don Roberto y en sus reflexiones más personales (denotarán en mayor medida la psicología del personaje) y una tercera persona que hará avanzar la acción, pero que no permanecerá independiente al devenir de la historia, será un narrador influido por el fuerte carácter de don Roberto e influyente en el parecer del lector de la obra, porque lo que en realidad el escritor nos hace partícipes del diario autobiográfico de Roberto Gascón.

El Chalet de las Rosas, por tanto, conforma la biografía de Roberto Gascón, desde el primer asesinato de una mujer hasta su captura, juicio y condena. Nos encontramos ya con una forma literaria peculiar y particular de la sociedad moderna (y burguesa en general): el propio sujeto toma conciencia de ser un individuo libre, hace uso de la razón y se responsabiliza de sus ideas, estableciendo sus propias normas. El sujeto va conformando su propia verdad interior, por la que va a ser conocido por otros sujetos externos a él. Es la biografía la matriz ideológica burguesa³.

Nos encontramos por tanto ante la biografía de un asesino, realizada literariamente por él mismo, y llevada a efecto por un escritor, Gómez de la Serna, que según reconoce Rafael Alarcón Sierra “es el más fervoroso e incansable practicante de la escritura (auto)biográfica... Ramón nos dejó sucesivas versiones de sí mismo y de sus máscaras”, con lo que el elemento personal o biográfico del propio autor comienza a tomar relieve en la figura misma de don Roberto, que con un fino sentido burgués, emprende su relato biográfico para ser conocido en su verdad interior. Don Roberto da muestras a lo largo de toda la novela de su crítica a la burguesía: “estas mujeres burguesas... son poco desprendidas y generosas. Sólo se las pueden sacar las cosas matándolas bien” –p.70–; esta frase además denota también su posición frente a lo material (el dinero): un anhelo de poseerlo. Hemos de recordar a este respecto que Roberto, antes de enterrarlas en el jardín, las desposeía de todas sus pertenencias; más sintomático al respecto es el hecho de dejar de matar precisamente cuando consiguen la herencia de una de las muertas, haciéndose pasar Amanda por ella. El dinero es

3 Como afirma Rafael Alarcón Sierra en su ensayo de bibliografía biográfica.

fuente necesaria de don Roberto para satisfacer sus necesidades materiales, su inquina y desidia, como también lo eran las mujeres como vehículo de satisfacción espiritual que nunca llegaba a completar, motivo por el cual asesinaba, como veremos más tarde. Don Roberto es fruto de un carácter que necesita una pronta satisfacción, de un carácter burgués. No debemos olvidar también que el chalet está situado en una nueva zona residencial de Madrid, frecuentada por familias de clase media, que se alejaban de la cercanía de la realidad social que representaban las estrechas calles del centro de la capital, elemento biográfico en el propio Gómez de la Serna.

La Ciudad Lineal juega un papel determinante en la obra. Hemos de advertir que una de las herramientas literarias de las que hace constante uso Gómez de la Serna es la personificación. De esta manera, en *El Chalet de las Rosas* en concreto, cobrarán vida ventanas, puertas y otros objetos, además de la propia Ciudad Lineal como proyecto arquitectónico de la época. Como bien sabemos, el ingeniero Arturo Soria, elaboró este proyecto novedoso que consistía en dos hileras paralelas de casas-chalet, entremedias de las cuales discurría una vía ancha y en cuyos lados externos se encontraba el campo, con el objetivo de resolver las necesidades de transporte, minimizando los trayectos y descongestionando el centro de la capital; situación que a su vez favorecía el disfrute del campo en la ciudad. La realidad es que dicha construcción generó una ciudad ajena e independiente (en la actualidad plenamente absorbida aquélla por ésta) que potenciaba el individualismo y el contacto con la naturaleza.

Esto es precisamente lo que ocurre en nuestra novela, la Ciudad Lineal va a ser comparada metafóricamente con un cementerio (“aquella espe-

cie de camino de las tumbas, que era Ciudad Lineal, sólo conducía a su chalet” –p.115–) y se personificará realizando acciones propiamente humanas que piden o exigen los crímenes de don Roberto, personaje en extremo individualista, incapaz de realizarse espiritualmente con alguna de las mujeres que pasan por su chalet y que serán enterradas en el jardín. Son tan notorios los rasgos fúnebres de la Ciudad Lineal (y del chalet) a lo largo de la novela, que el propio abogado defensor en la tercera parte “quería explicar el crimen por influjo del sitio” (p.180), como única defensa de don Roberto ya que “aquel paisaje tiene también algo de altozano sacrificador” (p.203). Sin duda alguna, el abogado también es representante de esa clase social burguesa incapaz de entender el por qué de los asesinatos sin buscar algo así como un influjo mágico determinado por el ambiente que incita a don Roberto. Contra éste y contra toda la sociedad se alzaría el grito de don Roberto: “Lo último que comprenderán los hombres es el crimen... sólo en la época de la gran civilización al mirar hacia atrás se justificarán estos crímenes... Además, una sociedad tan mal constituida lo justifica todo” (p.191). No cabe duda de que don Roberto se alza contra ese determinismo naturalista que le ofrece la posibilidad de salvarse, de la mano del abogado y ante la atenta mirada de los representantes de la sociedad; lo cuestiona, desde el orgullo y la creencia en su verdad interior, incapaz de ser comprendido por una sociedad mal construida, incluso interpelando al juez para que ordene buscar en todos los jardines, no sólo en el suyo. Ese naturalismo representa a la arcaica sociedad (la realista), la que no entiende los crímenes, la que no comprende la relación del hombre con los objetos y simplemente los nombra ciñéndose a su limitado significado.

Debemos descartar por tanto la voluntad de don Roberto a ser determinado y afirmar su pulsión (erótica, antiburguesa, individual) que precisamente provoca que todo lo que a primera vista es externo al

individuo quede a su merced subjetiva, es decir, es la conciencia de don Roberto la que tiñe toda la percepción de la realidad fragmentada, personificando todos los espacios y objetos.

Como nos indica Antonio del Rey Briones “la personificación de las cosas en la obra ramoniana viene a indicarnos que los objetos que constituyen nuestro ámbito próximo deben integrarse en nuestra propia vida como una proyección de nosotros mismos y no como algo extraño y artificial” (p.81).

Espacio y tiempo siguen el ritmo subjetivo que marca el personaje principal, lo que provoca un desplazamiento semántico para el lector, que debe interpretar lo que está ocurriendo en la acción como si se tratara del interior del personaje, forzando una relación empática que acerca la sensibilidad del personaje a nuestra lectura estética del texto, potenciada además por la necesidad de una interpretación constante de la realidad fragmentada que se nos presenta para aproximarnos más al sentido de la obra.

5

Bergson establece la diferencia entre el tiempo sometido a la percepción consciente (duración interna) y el instante (sucesos que acontecen simultáneamente)⁴. “De esta forma, el instante exterior y la duración interna, se manifiestan paralelos en la objetividad de su transcurrir, pero no en la percepción del que los vive”⁵. Esto es precisamente lo que nos ocurre a los lectores con la obra de Ramón Gómez de la Serna: aunque parezca que asistimos a una serie de sucesos, lo cierto es que estamos contemplando la realidad que, compleja e inabarcable, aborda don Roberto desde su subjetividad fragmentada. El autor de la obra genera un lenguaje

4 Hago referencia al formidable ensayo “De Einstein a Gómez de la Serna”, de Azucena López Cobo para la revista “Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura”.

5 Idem. p.914.

intermediario con el propio lector sobre las pautas subjetivas del personaje principal de la obra, de forma que todos seamos parte creacional de la misma a partir de nuestra propia experiencia estética, lo que sin duda supone un escenario comunicativo privilegiado entre lector y autor. Y es que Gómez de la Serna nos expone los objetos fragmentados que nos suscitan una infinidad de relaciones e identificaciones en nuestra mente y nos invitan a quedarnos en la historia. Sin duda esta técnica narrativa, centrada además en un personaje con un marcado carácter psicológico, provoca la empatía, creatividad y unión, del lector con la obra, y por ende, con su personaje.

6

El expresionismo de don Roberto en la obra, que contagia toda la realidad con su sentir más íntimo, sin duda tiene un componente de fuerte raigambre psicoanalítica, corriente que influyó a los movimientos modernistas (en especial al surrealismo), bien conocidos por Gómez de la Serna gracias a sus numerosos viajes a París. Una interpretación de las diferentes partes del *Ser* ayudará a entender la forma en la que la representación de don Roberto impregna todo el espacio y el tiempo de la obra.

El *Ello* de don Roberto es el encargado de preservar el placer que provoca saciar las numerosas necesidades corporales que tiene; como sabemos, el *Ello* es la representación psíquica de lo biológico. A partir de aquí la necesidad se va haciendo más grande, y sólo el consciente mantendrá sujeto a don Roberto a la realidad; este consciente será el representado por las ventanas, que le vigilan desde el exterior, se personifican e incluso lloran cuando es por fin descubierto (“por todos lados se veían persianas de madera, de cuyas rendijas salían churretones, como si hubiesen llorado por entre sus párpados entornados” –p.180–). Esa vigilancia constante, paranoica, es la que va constituyendo el

Yo de don Roberto (su papel en la realidad, su verdad interior llevado a la realidad), en su lucha por saciar las necesidades por medio del placer que el *Ello* requiere, pese a los obstáculos que el mundo exterior le interpone.

En don Roberto podemos percibir esa lucha descarnada por completarse así mismo, ya que carece de las herramientas básicas que normalmente se adquieren a lo largo de la infancia; esa lucha va a ser la representada simbólicamente a través de los ojos, que se convierten en el canal de comunicación con su inconsciente, así como las ventanas forman parte del control que la sociedad puede ejercer sobre su Yo. Esta es la causa esencial de que el personaje se encuentre en una búsqueda continua de aislamiento, incluso en los espacios que busca cuando llega a París huyendo.

7

La psicología de don Roberto no se representa con tensión sino que se va dibujando con una inusual naturalidad, incluso a la hora de cometer los crímenes sigue una ceremonia que potenciará la sensación del deber cumplido. Sin embargo, si asistimos a una tensión sexual, erótica, del personaje en la relación con las mujeres, si bien es una tensión interna, representada en las reflexiones en primera persona del personaje, nunca en la narración y por supuesto jamás mostrada a ellas, a las que en primer lugar seduce, después agasaja, y por último las produce una muerte dulce (“él las podría matar; pero tener un disgusto o un escándalo con una mujer, nunca jamás” –p.79–), sin dolor, “había hecho una obra de caridad y las había evitado el largo entierro” (p.114) “deberían estar agradecidas a mí que la he hecho pasar de un golpe (la muerte), sin preámbulo alguno” (p.185).

La muerte, como hemos dicho, va a ser el producto de un cuidadoso ritual que se va a repetir en sus pasos con las tres mujeres asesinadas en el chalet.

Esa tranquilidad es apoyada por la concepción que tiene el propio Roberto de la muerte que desborda su interioridad para contagiar todo el espacio circundante: los cipreses del jardín donde enterrará a sus víctimas, el olor a muerte, el camino al cementerio que representa la Ciudad Lineal, ciudad panteón además. Los espacios de París no van a ser testigos, ni inductores, de ningún crimen, pero tendrán en común lo laberíntico, lo oscuro, cualquier facilidad que favorezca la huída; además la tienda de animales disecados que decide abrir “es la culminación de sus deseos de ocultarse... Es el lugar más adecuado para el veterano embalsamador, que continuará viviendo en un depósito de cadáveres”⁶. Podemos también observar que después de la muerte confluyen dos sensaciones encontradas en Roberto: por un lado el silencio (concebía Roberto la muerte como “un gran silencio del que no se levantaba ninguna palabra” -p.68-, frase que puede constituir una greguería) y por otro el miedo, que estaría simbolizado por la llegada de la luz (la blancura) y también, como hemos visto antes, por las ventanas que se personificarán para ejercer como función de control de la sociedad.

Sin embargo, en los momentos previos a la muerte, subyace en don Roberto una tensión que podemos denominar erótica y se exterioriza por medio de los instintos o pulsiones. Don Roberto es un galán, que tiene una gran facilidad para conquistar mujeres, un don Juan que tiene en sus ojos y su barba los elementos principales de atracción; Enrique Serrano verá en los ojos “el elemento esencial para conocer la personalidad del asesino por el erotismo” (p.266) y en la barba un fetiche, por su papel esencial de encubridora. Los ojos además jugarán un papel esencial en la novela ya que reflejarán el ánimo en los momentos previos al asesinato (de agitación, insuflados con sangre) y en los postreros (de

tranquilidad, adormilados). Si nos fijamos en los caracteres de las amantes, podemos observar que, dentro de una homogeneidad burguesa (de mujer acomodada, solitaria, sin familia aparente), cada una posee un rasgo distintivo que hace que convirtamos a don Roberto en un perseguidor de la amante ideal, en una especie de héroe romántico en busca de un amor que le complete, pero que nunca alcanzará, precisamente por la imperfección y la visión negativa que tiene de las mujeres y que será la que lo conduzca a la comisión de los crímenes.

Don Roberto muestra de esta forma que el aburrimiento, el vacío existencial, le conducen hacia la muerte como forma de gozo, al haberse anticipado a los dictados de la naturaleza. Es la narración de un proceso delirante que alcanza su fin calmando al individuo que, como diría Kierkegaard, desafía las normas de la sociedad en nombre de la mayor autoridad de un tipo de vida auténtica en el orden personal. Podemos interpretar a este tenor que la lucha de don Roberto es también una lucha contra la propia naturaleza, la que le otorga también la condición de burgués avocado al aburrimiento (morir en vida); él es consciente de dicha realidad y luchará por intervenir en la naturaleza por medio del crimen, un crimen franco y sincero con el lector, al que no oculta nada en ningún momento, lo que vuelve a provocar una identificación sincera del lector con este héroe inusual y novelesco que busca trascendencia y que, para reforzar dicha actitud, genera también la posición de víctima; así, tras ser descubierto por la justicia y confesar, le dice a su amigo: “No seas sincero nunca, porque te verás como yo” (p.200). Es importante, por tanto, la transgresión, y será ésta un punto de confluencia entre el autor (cuyo medio de transgresión es la escritura contra la tradición), el personaje (cuyo medio de transgresión son los crímenes) y el lector (cuyo medio de transgresión es la lectura creativa y subjetiva que propicie la identificación). De esta forma, y en palabras de Enrique Serrano: “el crimen

6 P. 261 de “Ramón y el arte de matar”. Serrano Asenjo, Enrique.

hace escapar de la inmediata pobreza cotidiana, pero no por la frontera con el ideal, como otros tipos de narraciones, sino por el horror”.

Por tanto, el autor de la novela nos brinda la interioridad del personaje don Roberto que contagiará todo el espacio, provocando que éste se constituya en camino hacia el crimen. De esta forma, los lectores somos cómplices e interpretadores progresivos del mismo: conocemos por un lado el ritual, la ceremonia común de don Roberto, y por otro, es lo que el propio espacio y tiempo (fruto del descontrolado anhelo interior de don Roberto) nos está anticipando y solicitando. Esto hace que la reacción violenta del personaje sea percibida como una consecuencia lógica, natural y razonable del desarrollo narrativo, en una suerte de identificación asociativa.

8

Pero como hemos adelantado antes, en las acciones de don Roberto se entrevé una pulsión erótica, acrecentada además por algún elemento fetichista como la barba, que cobra un papel sustancial en París, cuando se la corta. Rafael Cabañas intenta fundamentar que “el estímulo criminal del personaje se explica en gran parte por su condición de fetichista patológico”⁷, un fetichismo que puede también colaborar en la percepción de los crímenes como una normalidad ritual por parte del lector, que no hace sino asistir al desenlace lógico de un procedimiento justificado por los instintos.

Y es que don Roberto posee su propio panteón donde almacenar los cuerpos de las mujeres, su venerado jardín, en el que incluso se enfada cuando en una ocasión Dorotea arranca una rosa (símbolo de las muertas) para compartirla con un vecino. Pero es que además en algunas ocasiones don Roberto

se convierte en un antropófago perverso que “no diferencia entre la ingestión de alimentos y la transmutación poética de la esencia corporal y espiritual de sus víctimas en su propio ser”.

Los deseos eróticos se perciben por ejemplo en la observación reiterada de la fisiología de Matilde: “tienes nalguillas de gimnasta... son dos curvas más cariñosas... empujaba con sus panzuditos muslos... las piernas de su esposa, a la que las faldas se ceñían... las redondeces de pata de liebre...” (p.65). Como reconoce el propio Rafael Cabañas “la caracterización de don Roberto se va haciendo más compleja. Oscila entre la de un fetichista primitivo y la de un soñador que va perdiendo control ante su propia imaginación, en la que se superponen dos planos: la mujer y el objeto” (p.101). Y es que París simbolizará el escenario perverso y fantástico por excelencia, en donde encontrará esculturas femeninas, fragmentos de mujer, animales disecados, que le recordarán los cuerpos enterrados en el jardín, y sobre todo muñecas, que se convierten en el fetiche máximo, al simbolizar la reducción de la mujer a la categoría de objeto, en este caso coleccionable.

Estos comportamientos fetichistas patológicos justifican la actitud criminal de don Roberto de apropiarse, causando la muerte, de las mujeres. En este punto Rafael Cabañas afirma que “el dinero queda incluso relegado a un segundo plano, como motivo principal de la perpetración del crimen, sobre todo en París, donde la condición de fetichista asesino, ya millonario, pasa a alcanzar un grado de complejidad más elevado”, sin embargo no estoy de acuerdo puesto que si bien es cierto que en esta segunda parte de la novela el dinero no va a justificar ningún crimen (que no lo hay), sí es cierto que la posesión del mismo es de Amanda, y es ella la que evita la muerte que instintivamente se le representa a Roberto. Sin embargo sí estoy de acuerdo en que don Roberto desarrolla una actitud fetichista patológica en su constante intento por

7 En “Fetichismo y Perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna”. Cabañas Alamán, Rafael.

deshumanizar a la mujer, si bien el narrador introduce algunos elementos narrativos que circundan lo grotesco y paródico, como por ejemplo cuando en el juicio por el asesinato de las mujeres corteja a unas asistentes del público que responden positivamente a su poder de atracción, o cuando dice que “su barba misma tenía temblores de barba postiza, pegado al juguete mecánico”; este humor grotesco sirve al narrador para operar cierto distanciamiento toda vez que se conoce la condena y pide que le dejen “morir a solas con su vergüenza y su miedo último” (p.206), si bien se despide de una forma cercana “¡Adiós, don Roberto!” (p.206), potenciando la emotividad del lector que ha mantenido su esperanza de libertad hasta el último renglón de la novela.

9

El humor juega un papel importante en la novela e introduce elementos ambiguos que complican la comprensión y recepción de la psicología del personaje por parte de los lectores. El humorismo es una preceptiva literaria que va llevar a cabo el autor, Gómez de la Serna, y que se va a reflejar en la narración en tercera persona, que como hemos visto bien podría ser el mismo autor con la asociación especial que le une al personaje. Este humor es construido de forma personal a través del lenguaje ramoniano y con una clara carga intencional; en palabras del propio escritor: “oscilo entre el circo y la muerte. Amo los payasos y los muertos y encuentro gran parecido entre unos y otros, habiendo observado que los payasos se caracterizan de muertos pálidos, con los ojos hundidos en la negrura, los colmillos de calavera en la nariz y la boca rasgada como la de los cráneos que ríen”⁸. Pero ¿qué persigue el autor con este humor dirigido en una obra en la que se están cometiendo crímenes y en la

que se expone la intimidad psicológica de un personaje tan complejo, y a la vez coherente, como don Roberto?

Gómez de la Serna nos está haciendo partícipes de su particular estilo; el humor se constituye en Ramón como la forma más real de conocimiento, de experimentación con los objetos, de “medio para revelar la verdad que se oculta tras las apariencias”⁹.

Por tanto, es la clave para interpretar la realidad sin necesidad, como hiciese el realismo, de imitarla; porque el humor va a colaborar en la construcción de una perspectiva múltiple ante la experiencia estética del lector, que se verá liberado de la carga limitadora de las palabras miméticas. El autor se burla de la tragedia que constituye su obra, y lo hace en la convicción del desengaño en la que se va anclando su biografía personal, la misma que le lleva a asumir la imposibilidad de salvarse del tiempo a la que ha sido condenado. El humor desgranado por el narrador omnisciente de *El Chalet de las Rosas* es fruto de la experiencia personal del escritor que dibuja un estilo narrativo propio, “él, que había comenzado despreciando el modo de decir, hallaba que existía en su propia minerva uno perfectamente adecuado a la espontaneidad delirante, instantánea y expresionista de su literatura: la greguería”¹⁰.

Gómez de la Serna conoce a la perfección el chiste y sus efectos que tan bien desmembrara Freud, y despliega con elegante estilo las diferentes técnicas: por condensación con formación sustitutiva, por la múltiple acepción del mismo material, y por el doble sentido o juego de palabras.

Y es que “las palabras son un plástico material con el que puede emprenderse toda clase de cosas. Hay palabras que en ciertas acepciones han perdido su pleno significado originario, del que todavía gozan

9 “Introducción a la novela de Ramón Gómez de la Serna”. Carla Prestigiacomo.

10 P.122. *Ramón (vida y obra)*. Gómez de la Serna, Gaspar.

en otros contextos”¹¹. En la narrativa de Gómez de la Serna, y en concreto en *El Chalet de las Rosas* se producen desviaciones respecto del pensar normal (desplazamientos semánticos y contrasentidos) que son recursos técnicos empleados para producir la expresión chistosa que abre un espacio amplio en el lector para la búsqueda del significado y para la identificación con el personaje.

Paradójicamente, el contrapunto a la narración humorística de la tercera persona se encuentra en la actitud de don Roberto, al que no le gusta que se rían de él. Don Roberto, ante una sociedad incapaz de comprender sus comportamientos, encarna un sentimiento puro que levanta la conmiseración del lector. Este sentimiento se clarividencia en la parte del juicio, la única en la que don Roberto se encuentra frente a la sociedad que le juzga; y esa sociedad, que bien podría ser la nuestra, decide que algunas actitudes o frases que emplea son graciosas y se ríe por ello pese a la reacción de Roberto: “lo que no hubiera hecho nunca es reírme como os reís vosotros” (p.197), y el narrador refrenda que “su mayor castigo eran aquellas risas que provocaba siendo el hombre sentenciado a muerte” (p.197).

Este contraste en el lector, acostumbrado como está a una narración impregnada de frases ingeniosamente graciosas, producirá un sentimiento traumático: ser consciente por fin del sufrimiento emocional de don Roberto, y del plano tan diferente de la realidad en la que vive. Lo que hasta este momento había sido un juego entre la obra y el lector, entre el personaje y el narrador, da paso a una verdadera situación dramática que, como hemos dicho, identifica al lector con el personaje gracias a un sentimiento de conmiseración. En el juicio se da la confluencia, y a la vez prueba, de las diferentes interpretaciones que provocan las actitudes del

personaje: un narrador (autor) que va a comenzar a distanciarse de su personaje principal; una sociedad que no comprende el proceso personal que vive don Roberto, cuyas actitudes provocan risa; un lector que de alguna forma se identificará simpatéticamente con el padecimiento que sufre don Roberto ante la injusta situación de un juicio llevado a cabo en diferentes planos: el del poder instituido que dicta sentencia desde una lógica social y el del ilogicismo anacrónico del propio don Roberto, que estará avocado a la incompreensión de sus semejantes (“lo último que comprenderán los hombres es el crimen” –p.191–).

10

El lector, en base a su experiencia estética, participará en la creación de *El Chalet de las Rosas*. Como hemos visto, Gómez de la Serna reclama para sus obras un lector activo; se encuadra en la tradición del empleo de la técnica enumerativa de objetos, con la que busca un doble objetivo: valerse de ellos para ofrecer una realidad fragmentada y difícil en la que nos desenvolvemos, y por otro lado, hacer un llamamiento al lector para incorporarse al acto narrativo, del arte por el arte, en el que impregnará con su subjetividad un nuevo tiempo, ajeno al devenir del común.

El Chalet de las Rosas es una obra privilegiada porque te permite la elaboración de una nueva interpretación “contemporánea”, que provoca su comparación con la interpretación histórica, la basada en la biografía del propio Gómez de la Serna y en la receptividad que su obra tuvo en la época.

La obra cobra relevancia en la medida en que el contexto lector la nutre de elementos actuales y se convierte, como hemos ido analizando durante el transcurso del estudio, en espacio intermedio en el que convergen autor, personaje y lector, que se ven a su vez atrapados en una amalgama de significantes que sólo la experiencia estética de cada uno

11 P.34. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. Freud, Sigmund.

puede ordenar. Nuestro trabajo ha sido, por medio de una intuición previa y fortuita que Dámaso Alonso definió como “un ciego y oscuro salto”¹², adentrarnos en el mosaico de significantes que el autor nos ha presentado por su peculiar forma de entender la literatura y generar una interpretación histórica y otra actual en base a nuestra experiencia personal, que establezca, a su vez, un lenguaje intermedio con la obra y sea susceptible de generar nuevos significantes a los lectores de este ensayo.

Gómez de la Serna será sin duda un privilegiado aliado, ya que no recibiremos las palabras de una forma pasiva y limitada, sino que lo haremos a través de conexiones ingeniosas que se relacionarán en nuestra mente por medio del uso de la intuición y del intelecto. Mientras, por ejemplo, la crítica idealista abordaba el estudio literario desde el espíritu creador del autor (energeia), las novelas de Gómez de la Serna son “representaciones visuales del proceso creativo del lector”¹³, algo más acorde a la *estética de la recepción*.

Dámaso Alonso dice que “las intuiciones (la del creador y la del lector) literarias, artísticas, se diferencian de la científica (mucho más simple) en que movilizan, por decirlo así, la totalidad psíquica del hombre: la memoria, a la cual llamamos fantasía cuando entremezcla con libertad sus datos, al par que los actualiza”¹⁴.

El lector, por tanto, será el que componga una realidad literaria lo más ajustada a la idea de realidad que él mismo tiene, para lo cual es inevitable interpretar o recrear la obra y aspirar a la detención del tiempo.

12 P.12. “Poesía española. Ensayo de Métodos y Límites estilísticos”. Alonso, Dámaso

13 P.918. Ensayo “De Einstein a Gómez de la Serna”, de Azucena López Cobo.

14 P.38. “Poesía española. Ensayo de Métodos y Límites estilísticos”. Alonso, Dámaso.

El punto de partida de la *estética de la recepción* lo establece Jauss: “en el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario”¹⁵.

Los lectores actuales se someterán a una implicación estética que supone comparar la obra que leen con otras que ya han leído, provocando una tradición de recepciones de clara implicación histórica.

El fundamento de la *estética de la recepción* será la liberación del objetivismo histórico, sentando una especie de sistema de expectativas que viene determinado para cada obra por: la tradición de su género, la forma y materia de obras anteriores que fueron más representativas y por la oposición entre los lenguajes poético y práctico (común). Será este el momento de medir el carácter artístico de un texto (clase y grado de impresión sobre el público) según el grado de modificación del sistema de expectativas. De esta forma “la teoría de la recepción permite la comprensión del sentido y la forma de la obra literaria por la variedad histórica de sus interpretaciones”¹⁶ en base a la creación de los lectores. Así, en palabras de Jauss, “la función social se manifiesta en su genuina posibilidad cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su vida práctica, preparando su interpretación del mundo e influyendo así en su comportamiento social”.

Ramón Gómez de la Serna, como vimos al abordar sus rasgos biográficos más significativos y como hemos observado en su función de narrador de *El Chalet de las Rosas*, es plenamente consciente del

15 Extraída de “Teoría de la literatura”. Domínguez Caparrós, José.

16 José Domínguez Caparrós.

poder de cambio social de la literatura a través de la recepción estética de la obra por parte de los lectores; se recluye en el estudio del arte por el arte llevado a cabo a través de la minuciosa observación de los objetos y de los sentidos que se pueden evocar a través de ingeniosas relaciones. Por tanto, la naturaleza plurisignificativa del texto no será agotada por más que los lectores busquen su coherencia en un contexto actual, es más “la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras”¹⁷.

Lotman incluso justifica la supervivencia del arte precisamente en que genera esa necesidad capaz de completar el carácter lúdico de la experiencia estética.

La experiencia estética provocará que los lectores representemos sensorialmente maneras perfectas, la mayor parte alejadas de la realidad cotidiana que nos envuelve; por el contrario, el reverso sería que esos sentimientos surgidos de la lectura choquen violentamente contra una realidad impermeable al poder estético de nuestra imaginación. En el caso de *El Chalet de las Rosas* encontramos en su héroe, don Roberto, una persona al margen de la realidad cotidiana, abanderando una verdad pura que lleva al límite, acompañado por una fórmula narrativa por parte del autor, que introduce el humor y lazos afectivos e identificativos. La *estética de la recepción* distingue en todo este proceso de relación con la obra de arte, tres maneras de lograr la conducta estéticamente placentera (y con ella la liberación):

17 Jauss, cita de Domínguez Caparrós en “Teoría de la literatura”.

en primer lugar a través de la consciencia productiva, a la hora de crear una obra que construya un mundo propio placentero, lo denominan *poiesis* y sería el placer que conseguiría el propio Ramón Gómez de la Serna con la escritura de *El Chalet de las Rosas*, construyendo un mundo en el que recrea un personaje que vive al margen de una sociedad perversa, que busca aislarse de la realidad y que representa el rechazo al poder instituido; en segundo lugar, por la conciencia receptiva, que actualiza su percepción interna y externa de la realidad, gracias a un placer estético basado en el reconocimiento a través de la observación que denominan *aisthesis*, sería el placer del lector de la obra que aprovecha su experiencia estética, como hemos visto antes, para recrear y paralizar el tiempo exterior en pos de este nuevo tiempo subjetivo; en tercer lugar, nos encontraríamos con el aspecto comunicativo de la conducta estética al que también hemos hecho referencia antes y que posibilita la formación de tradiciones gracias a la suma de experiencias estéticas individuales en torno a una misma obra.

Iser, otro teórico fundador de la estética, encontrará en la obra dos polos claramente diferenciados: el artístico, referido al texto creado por el autor, y el estético, que es la concreción que hace el lector de la obra, con lo que ésta última se sitúa a medio camino entre el autor y el lector, que participan en un juego de la imaginación. “¡Que nada se interponga – si es posible– entre el lector y la obra!”¹⁸, afirmaría Dámaso Alonso, y es que hemos tenido que abordar la lectura de *El Chalet de las Rosas* tomando consciencia de las actitudes cambiantes que ha generado don Roberto en nosotros para, por medio de la intuición, razonar una interpretación histórica de la obra, y aventurar una interpretación actual de la misma en base a nuestra experiencia.

18 P.45. “Poesía española. Ensayo de Métodos y Límites estilísticos”. Alonso, Dámaso.

Todas esas actitudes cambiantes que nos ha provocado la lectura de *El Chalet de las Rosas* (asombro, risa, sorpresa, etc..) forman la escala de niveles primarios de la experiencia estética, ya que están implícitos en la lectura del texto, con la simple implicación personal. Estos niveles primarios vendrían caracterizados por las notas de comprensión y de asimilación, frente a la reflexión estética secundaria que supondría ya una fase de reconocimiento e interpretación, como hemos intentado llevar a cabo a lo largo de este ensayo; por esta razón afirma Jauss que cualquier experiencia estética exige un acto de distanciamiento, es decir, conseguir un espacio alternativo para diferenciarse del reconocimiento que está experimentando.

A este respecto Wellershoff¹⁹ dice que “esto (el espacio alternativo) es lo que, desde el principio, le viene garantizado (al lector) por el carácter ficticio del texto, por su revocable verdad que, por lo pronto, termina en la última página... lo que constituye la satisfacción característica en el estado móvil de toda identificación estética no es el simple abandonarse a una emoción, ni tampoco la serena reflexión sobre ella, sino el movimiento de vaivén, el continuo diferenciarse de la experiencia ficticia y el probarse a sí mismo en el destino del otro”. Por tanto, el placer no está determinado por el simple resurgir de emociones e identificaciones, sino en participar en el proceso de creación que lleva a cabo el héroe.

Nosotros, como receptores de la obra, debemos sobrepasar esa primera fase de identificación emocional con la situación que nos viene narrada en la obra y que nos provoca un reconocimiento placentero, y brillar como sentido de nuestra experiencia; ésta será la forma de alcanzar la sublimación estética con la obra.

19 Referenciado por Jauss en “Experiencia estética y hermenéutica literaria” (p.251).

A lo largo de todo el trabajo hemos ido analizando, por medio de un mosaico de experiencias e intuiciones personales, diversos aspectos de *El Chalet de las Rosas* y de su personaje principal, don Roberto, que se constituye en héroe individual y biográfico de la novela, apoyado por el estilo narrativo del propio Ramón Gómez de la Serna.

Jauss nos ofrece la explicación histórica de los modelos de identificación con el héroe que constituyen un arsenal de datos para elaborar la relación funcional en base al primer nivel de identificación estética.

Distingue Jauss cinco modelos: identificación asociativa, identificación admirativa, identificación simpatética, identificación catártica, e identificación irónica, que intentaremos sintetizar y que generarán relaciones inevitables con lo expuesto a lo largo de todo el trabajo.

Por medio de la identificación asociativa, el lector asume una función en el cerrado mundo imaginario de la acción lúdica. Esto exige que el lector esté dispuesto a trasladarse a la función de otro, del que reconoce su papel y la justicia que impera en el juego en general.

En el caso de *El Chalet de las Rosas*, el lector sólo podrá desarrollar su identidad en la medida que asuma la ceremonia fúnebre que impone don Roberto, en fundición con el estilo narrativo del autor a través del narrador omnisciente. Una vez asumida esta identificación asociativa, participaremos activamente en la ceremonia social y devolveremos a la obra de arte su condición de juego. “El placer del juego puede, gracias al placer estético, liberar al público de sus diarias obligaciones y de sus hábitos cotidianos y, mediante la identificación asociativa, ir seduciéndolo imperceptiblemente y conducirlo al actor ritual que transforma su actitud estética libre en

la no-libertad de las identidades colectivas”²⁰. La identificación asociativa supone el anhelo máximo que persigue Ramón Gómez de la Serna en *El Chalet de las Rosas* y en general en toda su obra: el placer del existir en libertad, ajeno a las imposiciones de nuestra identidad colectiva y, por lo tanto, predeterminado a la transgresión, que es la que lleva a cabo el autor por medio de la obra, don Roberto por medio de los crímenes y nosotros por medio de la identificación asociativa, aceptando el ritual y asumiendo una función activa.

La identificación admirativa se origina ante la perfección de un modelo y exige que el objeto estético aumente la esperanza de lo ideal. Esa admiración nos atrae hacia un objeto sin que hayamos podido saber antes si nos conviene o no. Esta identificación está por encima de cualquier actuación reflexiva y provocará volver la espalda a las realidades de la cotidianeidad para satisfacer, en la perfección de lo imaginario, la necesidad de evasión. A este respecto podemos afirmar que nuestro héroe no provoca la identificación admirativa propiamente más que en lo relativo a la inocencia y pureza de su ideal, que queda en evidencia cuando pide durante el juicio a los asistentes que no se rían de lo que dice; si bien no lo podemos calificar de identificación propiamente admirativa ya que no produce el efecto de distanciamiento, tampoco el de emulación ni ejemplaridad que lo convertirían en el héroe total.

Sin embargo, la identificación simpatética suprime esa distancia admirativa y provoca, por medio de la emoción, la solidaridad del lector con el héroe que sufre. Podemos afirmar que la praxis de la experiencia estética prueba cómo la admiración es consecuencia de la compasión y lo podemos ver

20 P.263. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”. Jauss.

ejemplificado en la escena anteriormente comentada. A lo largo de toda la novela, don Roberto ha despertado nuestra emoción estética por las acciones que lleva a cabo por medio del rito y con el objeto de persecución de un ideal, pero en el momento final de exponerse ante la sociedad sufre las burlas de sus congéneres a los que achaca su hipocresía; incluso, fruto de su ilusión e inocencia moral, pide al juez como descargo el “que registren todos los jardines” (p.178) y pregunta “¿quién de vosotros, señores magistrados, no ha pensado en matar a su mujer, a su cuñada, a su hermana...?” (p.194). Los efectos de esta relación simpatética son los más presentes en el lector a lo largo de la tercera parte en la que se reproduce el juicio, puesto que hay un interés moral predominante que pide la inocencia de don Roberto, pese a ser conscientes del acto antijurídico grave que ha cometido.

Dice Jauss que “Hans-Jörg Neuschäfer (aunque bien podría tratarse del propio Gómez de la Serna) ha descubierto un efectivo sistema de reglas que consiste en poner en marcha la emoción estética del lector para someterlo, después, a la hipócrita moral burguesa dominante; la necesidad de entretenimiento y evasión se ve complacida con un tema que tiene el atractivo de lo prohibido y lo ilegítimo”²¹.

La condición final, que no parece exigida por Gómez de la Serna aunque sí buscada con especial esmero, es la reflexión crítica del lector frente a lo representado, sin ella no habría co-creación lectora en la obra. La identificación catártica, ya la definió por Aristóteles como la actitud estética que traslada al espectador, desde sus intereses y vínculos emotivos, a la situación del héroe sufriente u oprimido, para provocar (por la conmoción trágica o por el alivio cómico) una liberación de su ánimo. Al lector se le permite esa conmoción o ese alivio con la

21 P.275. “Experiencia estética y hermenéutica literaria”. Jauss.

condición de que esa identificación provoque un vuelo hacia la reflexión crítica. Don Roberto, después de convertir el espacio y el tiempo que lo rodean en extensiones de su expresionismo existencial, es abandonado por el narrador (por medio de una técnica distanciadora) en un juicio especialmente doloroso para sus creencias, en el que podrá comprobar que su dramatismo interior provoca un efecto humorístico en los representantes de la sociedad "actual" que allí se citan. El efecto catártico comenzará en el momento de la despedida vital del personaje "¡Adiós, don Roberto!" (p.206), donde concluye el límite textual de la obra y comienza el proceso reflexivo del lector que se intuye en el tenor de este ensayo.

La identificación irónica con el héroe también se da con respecto a don Roberto, ya que el narrador nos lo presenta con una identificación ironizada que en algunos momentos se ve destruida. A esta recepción colabora en alto grado el estilo narrativo del autor que hemos estudiado en lo referente a la construcción de greguerías o en ingeniosas frases que poseen una oculta carga humorística bajo la apariencia de seriedad.

El lector cumple con la misión creadora que le otorga Ramón Gómez de la Serna, entre otras cosas gracias a los modelos de identificación con el héroe presentes en la obra.

14

El Chalet de las Rosas es una obra creada por la perseverancia artística de un autor especial en el manejo del lenguaje y también por la experiencia estética de un lector interesado en participar activamente de ello.

La obra se ve estructurada en un tiempo y un espacio que son consecuencia del expresionismo existencial de don Roberto, el autor biográfico de los

crímenes que se ve sometido en la tercera parte a la lógica jurídica y sociológica de una sociedad que es transgredida de la mano del narrador; podemos afirmar que el aparente determinismo ambiental, constituye una crítica a la tradición naturalista y realista del momento, que limitaba la actuación del lector ante la imitación.

La transgresión de las normas, establecidas por una sociedad burguesa que posee el poder instituido, viene provocada por la lucha de don Roberto contra su propia condición de burgués: requiere un consumo rápido de mujeres que no le completan y que necesita el dinero para mantener su modo de vida.

En Gómez de la Serna encontramos una extraordinaria paradoja: se constituye como un escritor independiente, solitario, huidizo de la realidad histórica y social de su país, a la vez que lleva a cabo técnicas radicales que involucran al lector en un proceso creativo de la obra en virtud de su experiencia. Encontramos, por tanto, una esperanza en el cambio, otorgando a la estética receptora un papel comunicativo e historicista determinante.

Don Roberto es una clara evocación biográfica de Ramón, representado en el intento de superar sus angustias existenciales. Don Roberto utiliza los crímenes como acción que supera el límite que nos pone la naturaleza humana, si bien al final no elude su destino que es la muerte misma del personaje.

Don Roberto desarrolla una actividad fetichista y patológica en la conversión de las muertas en muñecas (o maniqués). Se produce un doble proceso: por un lado la deshumanización de los seres (las personas se aproximan a las cosas: cuando asesina Roberto, crea muñecas; y además disecciona animales en París) y por otro, una humanización de los objetos (los objetos que realizan acciones de las personas; como exteriorización de su ser). Esto provoca un acto de distanciamiento con respecto al lector, que ganará un espacio alternativo

y propio en el que crear sobre la base de la obra. Podemos afirmar que los objetos combaten la frustración de la insatisfacción en las relaciones humanas.

El humor va a colaborar en la construcción de una perspectiva múltiple ante la experiencia estética del lector, que se verá liberado de la carga limitadora de las palabras. El humor del narrador omnisciente es fruto de la experiencia personal del escritor que dibuja un estilo propio basado en el ingenio y el chiste que Freud caracterizó con el empleo de numerosas técnicas.

El placer estético en la obra no está determinado por el simple resurgir de emociones e identificaciones, sino en hacernos partícipes del proceso de creación que lleva a cabo el héroe.

El lector tiene ante *El Chalet de las Rosas* un reto que le plantea el autor con ingenio. Autor, obra y lector van a constituir un triángulo mágico que propiciará, desde la perspectiva de la recepción (lectura), la composición de una realidad literaria personal, para lo cual es inevitable interpretar. Estas interpretaciones actuales van creando una tradición que tendrá una fuerte trascendencia social y la naturaleza plurisignificativa del texto no se agotará por más lectores que busquen su coherencia en el contexto actual. La obra se convierte en intemporal, en arte por el arte.

El lector individual experimentará unas actitudes cambiantes ante la obra que constituyen la escala de niveles primarios de la experiencia estética, estará formada por todos aquellos sentimientos que nos produce tanto la forma como el contenido de la obra, y que nos exigirá un acto de distanciamiento para diferenciarnos del reconocimiento que estamos experimentando. Este distanciamiento será el que provoque el acto creador del lector, que será el que nos produzca el verdadero placer estético (y no tanto las emociones o identificaciones vividas con la simple lectura).

A lo largo de todo este trabajo, primero ha sido la experiencia estética, intuitiva y emocional, con respecto a la obra, como un mosaico de temas y preocupaciones, una búsqueda personal para identificarnos con el héroe y después crearnos a nosotros mismos. Después hemos abordado la síntesis teórica en torno a la estética de la recepción, so pena de haber llegado demasiado tarde al orden lógico de las ideas, pero potenciando la sensación de perfección y minuciosidad literaria en la obra de Ramón Gómez de la Serna.

“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”

(Gómez de la Serna, “Las cosas y `el ello”. Revista de Occidente nº CXXXIV, agosto. 1934)

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Sierra, Rafael
- *Entre modernistas y modernos (del fin de siglo a Ramón). Ensayo de bibliografía biográfica.* Visor libros. Madrid 1998. Edición de José Romera y Francisco Gutiérrez Carbajo
- Alonso, Dámaso
- *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Editorial Gredos. Madrid 1993
- Cabañas Alamán, Rafael
- *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna.* Ediciones del Laberinto. Madrid 1985

- Del Rey Briones, Antonio
- *La novela de Ramón Gómez de la Serna*. Verbum. Madrid 2002
- Domínguez Caparrós, José
- *Teoría de la Literatura*. Editorial universitaria Ramón Areces. Madrid 2002
- Freud, Sigmund
- *El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Amorrortu editores vol.8, obras completas. Madrid. 1979.
- Gómez de la Serna, Gaspar
- *Ramón (vida y obra)*. Taurus. Madrid 1985
- Gómez de la Serna, Ramón
- *El Chalet de las Rosas*. Castalia. Madrid 1997. Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo
 - *Obras Completas, tomo XX. Escritos Autobiográficos I. Automoribundia*. Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg. Barcelona 1998. Edición de Ioana Zlotescu
- Jauss, Hans Robert
- *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus. Madrid. 1986
- López Cobo, Azucena
- "De Einstein a Gómez de la Serna. La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno". Revista "Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura"; noviembre-diciembre 2007
- Prestigiacomo, Carla
- "Introducción a la novela de Ramón Gómez de la Serna". Revista Alma Mater nº 17, octubre 1999
- Serrano Asenjo, José Enrique
- *Ramón y el arte de matar (el crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*. Biblioteca de Ensayo de la Caja de Ahorros de Granada. Granada. 1992



LAS GREGUERÍAS DE RAMÓN EN TRES MOMENTOS DE MI VIDA

NOEMÍ MARTÍNEZ

Conocí las greguerías de Ramón Gómez de la Serna de niña, en Buenos Aires, ciudad donde nací.

Muchos domingos las incluían en el suplemento cultural del diario *La Nación*, en un recuadro de la primera hoja siempre se podían leer poesías, y muchas veces greguerías. Esta fue la primera vez que las leí, en esos domingos tan largos de la niñez.

Luego en el verano las seguí leyendo en Miramar, en los libros de greguerías que editaba Austral. Fueron una de mis compañías de niña, así como “El tesoro de la Juventud”, y otros libros que me hicieron amar la lectura.

También solía mirar mucho en mi casa un libro sobre la pintora Maruja Mallo, sus obras las miraba una y otra vez, sus verbenas, sus espantapeces, sus odas al trabajo, sus cabezas de mujeres. Libro al que Ramón había escrito un precioso estudio preliminar en el año 1942, pero que no leí hasta años más tarde.

Este fue mi primer momento, el de la lectura de sus greguerías, y ahora pienso que algunas de ellas quizá no las podría comprender, sin embargo me causaba placer leerlas

Más tarde al estudiar Bellas Artes leí “Ismos”, en la edición de Poseidón de 1947, libro que me encandiló y volví a leer muchas veces. Siempre me gustó su frescura al describir las primeras vanguardias, su libertad de lenguaje tan al contrario de los libros sobre arte, su amor lúdico y vivaz hacia el arte. No en vano Antonio Saura tenía a “Ismos” en su historia de los libros felices.

También leí sus libros sobre artistas y algunas novelas.

Mi segundo momento con las greguerías es en Madrid, cuando ejercí durante veinte años como profesora de Dibujo en el Colegio Estilo. Siempre me ha gustado el arte, especialmente la escultura que practico; pero nunca me había llamado la atención la enseñanza. Cuando comencé a trabajar en ella no sabía de qué manera me habría de enganchar toda la vida.

El colegio Estilo lo abrieron Rosario Pons y Josefina Aldecoa en el año 1959, siguiendo los pasos de la Institución Libre de Enseñanza.

Le dieron un valor fundamental a la enseñanza de todas las artes, al pensamiento crítico y a la libertad. Desde el comienzo fue una escuela mixta, que en ese entonces no estaba permitida. Comenzaron con pocos niños de 6 años para ir formándolos hasta los 17. Allí han estudiado hijas e hijos de escritores, poetas, dramaturgos, cineastas, pintores, artistas, etc. Daba clases de arte tres veces a la semana, pudimos pintar, modelar, hacer cine, escribir la revista “Eco”, ir a exposiciones y museos, hacer excursiones. Ilustraban poesías, y, ¡cómo no hacerlo con las greguerías! Para ello buscaba temas que pudiera interesar a los niños, que les abriera hacia mundos distintos, a pensar. Les presentaba unas pocas greguerías para que eligieran, siempre les gustó leerlas.

Presento algunos ejemplos de obras de niñas y niños de 12 y 13 años. Es interesante ver como interpretaron la misma greguería “La cabeza es la pecera de las ideas”, una niña y un niño de 12 años. Mariana pintó una gran cabeza de mujer, con mirada pensativa y en su cabeza, como un tocado, una pecera con algas y peces de colores. Adán dibujó la figura de un hombre, con chaqueta y pajarita, toda la cabeza es una gran pecera llena de ideas, con

pequeños peces formados con la palabra “idea”. Son dos interpretaciones distintas, la primera llena de colorido es más cálida, más sensitiva, la segunda es más cerebral, más intelectual.

Las otras obras de dos niñas de 13 años son dos greguerías relativas al mar y lo que nos pueden ofrecer sus profundidades. Volvemos a ver una obra de Mariana un año más tarde, ella eligió: “Las estrellas de mar son las manos que constatan que el barco se ha hundido”. A esta greguería volvió a darle un tono apasionado, es una pintura llena de color en la que pinta una gran mano que sale de una estrella de mar, mano que acoge a un velero que se está hundiendo. Mónica, la otra niña, escogió “Las algas que aparecen en las playas son los pelos que se arrancan las sirenas al peinarse”. Pintó la inmensidad del mar cuando anochece y se oculta el sol. A lo lejos unas rocas con la silueta en negro de una sirena peinándose, del peine van cayendo algas al mar.

Al escribir sobre estos antiguos alumnos, quise saber qué era de ellos más de veinte años después. Mariana es socióloga especializada en educación multicultural, Mónica es médica de familia y Adán, físico de mecánica cuántica. Estudiando sus dibujos ya se podía advertir algo sobre sus futuros intereses.

Mi tercer momento es el actual. Después del Colegio Estilo he enseñado otros veinte años en la Facultad de Educación en la formación de futuros maestros. También allí trabajé en ocasiones el tema de las greguerías. Pero soy inquieta y viendo que la educación artística cada vez se enseña e interesa menos, con un grupo de compañeros comenzamos el Curso de Expertos en Educación Artística. Poco después, al haber comprobado el beneficio de la práctica artística en personas con distintos tipos de problemas físicos y mentales, comenzamos un

Master en Arteterapia, en los ámbitos educativos, sociales y clínicos.

Desde hace cinco años voy al taller de arteterapia *Eco*, en una Unidad de Media Estancia de un hospital psiquiátrico en Guadalajara, donde alumnos del master hacen prácticas. Los pacientes son doce mujeres y hombres de distintas edades. Este año estamos haciendo, parafraseando a la obra de Cortázar, “Un viaje al día en X mundos”, X porque a algunos de ellos les darán el alta, y el número de los mundos en que trabajen variará. Recientemente el tema fueron las greguerías, para ello hice una pequeña selección que tuvieran relación con el viaje. Tengo que señalar, que por lo general, ellos, como muchos adultos nunca han vuelto a dibujar desde niños. En arteterapia se les quita el miedo que tengan a crear, se les explica que lo importante es el proceso, no importa tanto el resultado, lo importante es que se expresen por medio del arte.

Comentaré algunas de las obras.

Comienzo con Jahmed, un chico sirio de 18 años; vino a vivir a España con toda su familia por causas políticas sin saber nada de español. Al principio era difícil entenderse con él, poco a poco comprende y habla más. Le costó elegir y se quedó con “El cocodrilo es una maleta que viaja por su cuenta”. Dibujó un gran cocodrilo, una persona esquemática con facciones en el rostro y al lado otra sin facciones, su alma, y la maleta, el mar ocupa el espacio inferior, todas las imágenes separadas entre sí. La tituló de forma enigmática “El cocodrilo y el hombre y su alma mirando al río.

Laura de 31 años, con un niño pequeño al que siempre tiene presente cuando dibuja, escogió “El tren parece el buscapíes¹ del paisaje”. Como es

1 “Cohete sin varilla que, encendido, corre por la tierra entre los pies de la gente”, DRAE.

habitual en ella hizo una interpretación muy infantil de un tren como de juguete con su locomotora echando humo, marcha por el campo soleado, entre los rieles dos buscapiés.

Juan Carlos, de 41 años representó dos greguerías: “Cuando el viento cimbreo mucho a los chopos parecen plumas que escriben” y “Era tan cumplido que a veces saludaba a los árboles”. Juan Carlos lleva tiempo saliendo y entrando en este hospital, tiene un humor irónico, es una persona inteligente y con sensibilidad, aunque esto lo quiere ocultar muchas veces. Dibujó un árbol de troncos y ramas rojas, a cuyas hojas, para dar la impresión de movimiento dibujó como en un comic, unas líneas pequeñas onduladas. Al árbol se acerca una figura esquemática de hombre, con los brazos abiertos y sonriendo, saludando al árbol rojo. He de decir que él tiene un gran tamaño, por lo que llama la atención que siempre que dibuja personas las hace pequeñas o muy delgadas.

Arturo, también de 41 años, siempre ha vivido en un pueblo trabajando en la tierra de sus padres ya que no quiso estudiar. Lleva poco tiempo allí, es muy tranquilo y educado, poco hablador, le gusta dibujar. Eligió “Las gaviotas son la posdata del barco”, trabajó con mucho interés en su barco que va por ese mar que nunca ha conocido, por ese mar donde nunca ha podido viajar. Dice que le da sensación de libertad, como son libres las gaviotas volando alrededor del barco y a la que está posada sobre la proa del barco.

Por último una obra de Nardi de 50 años, mujer que se implica mucho en el taller, medita mucho sobre lo que va a hacer, pinta lentamente. Escogió “Era tan cumplido que a veces saludaba a los árboles”, dudó mucho entre dos o tres caligramas que la gustaban. Dibujó una carretera a lo largo de toda la hoja con una gran curva, imagen que repite continuamente. A

la derecha una persona de perfil con cara azul y traje naranja saluda ceremoniosamente a unos árboles frente suyo. Dijo que se representó a sí misma, porque siempre es muy educada, saluda a todas las personas.

Si tengo que hacer una valoración final sobre estas experiencias, diré que trabajar con las greguerías, ha sido un ejercicio más para estimular la creatividad, hacer pensar, hacer sentir y hacer fluir un discurso nuevo y propio. Lo que sí pienso es que las greguerías han hecho ver tanto a los niños como los adultos que hay muchas realidades, cualquier cosa tiene muchos puntos de vista, si miramos cualquier objeto según desde donde lo miremos veremos imágenes distintas.

No creo que los niños y las personas excluidas por la sociedad ² sean más receptivos a propuestas como la de las greguerías. Todas las personas de cualquier edad, sexo, nacionalidad, con discapacidades o sin ellas, tenemos una herencia cultural, unas nuestras vivencias, unos estudios, y es eso es lo que nos marcará toda la vida.

Gómez de la Serna, en un intercambio de opiniones sobre el cubismo con el psiquiatra Gonzalo R. Lafora en una carta abierta del año 1922 escribía “El que por pura casualidad coincidan con los cubistas los niños y los locos que han perdido los prejuicios, no quiere decir nada de lo que usted supone. Están frente a la naturaleza genuina, los unos por su niñez, los otros por su enfermedad, aunque ambos de un modo limitadísimo y sólo un instante. Lo admirable es estar frente a esa visión neta de las cosas sin ser niño ni loco y llegando a las derivaciones lógicas y a la constancia intelectual que ni los niños ni los locos

2 La enfermedad mental es algo que todavía la sociedad tiene como estigma, se sigue rechazando muchas veces a los enfermos y se sigue creyendo cosas inexactas sobre esta enfermedad.

pueden llegar.”³ Estas palabras las escribió Gómez de la Serna hace más de ochenta años. Hoy día no podría escribir eso, hoy día nadie es inocente de las cosas que pasan debido a los medios de comunicación, televisión, periódicos, revistas, internet, todos, si no hemos recibido una buena educación

que nos haya enseñado a comprender, razonar y ser críticos, todos estamos mediatizados por la realidad que nos quieren dar.

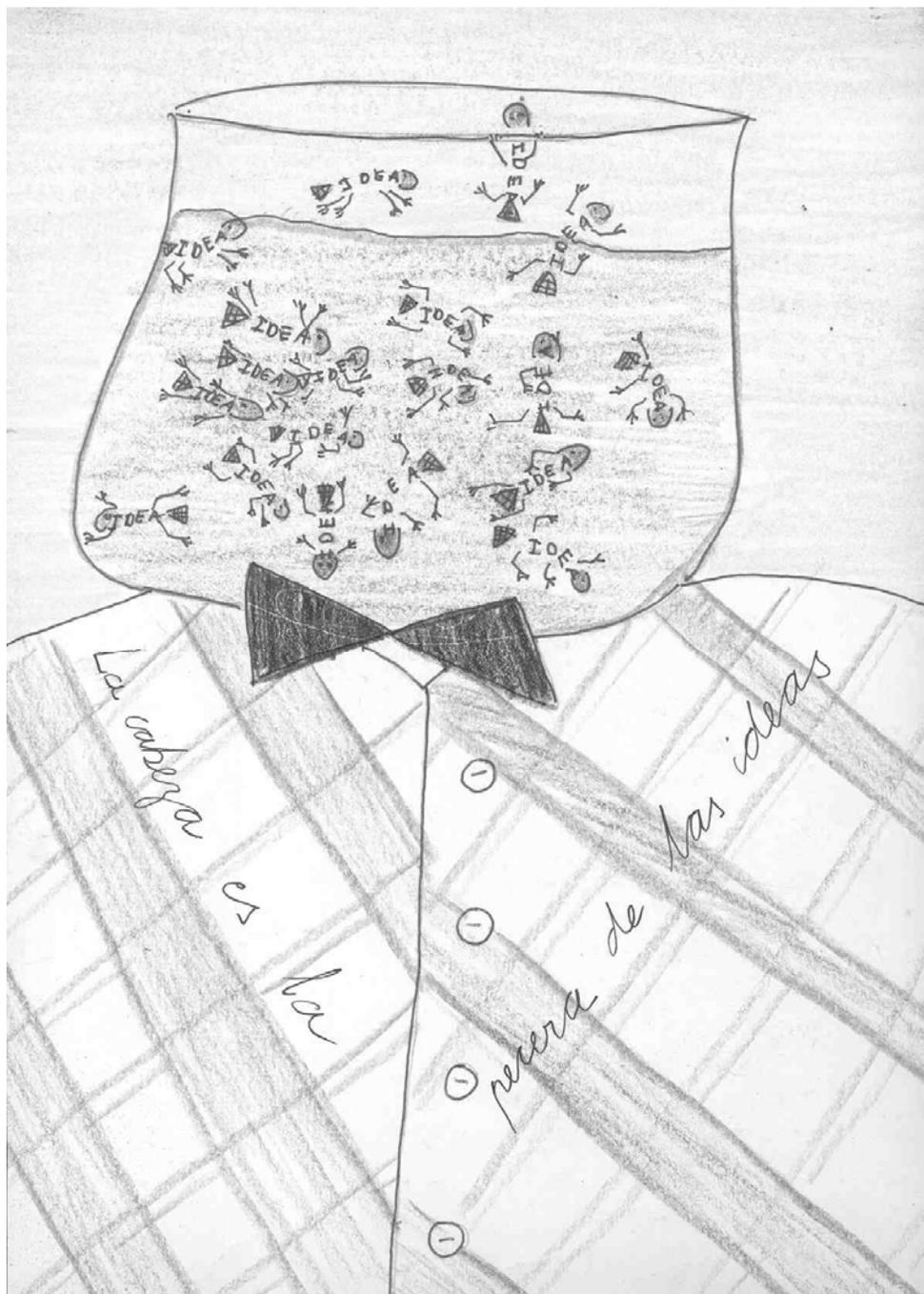
3

“El Liberal”, 26, 05, 1922

los dibujos se reproducen en blanco y negro
(pero son de colores vivos)



“La cabeza es la pecera de las ideas”



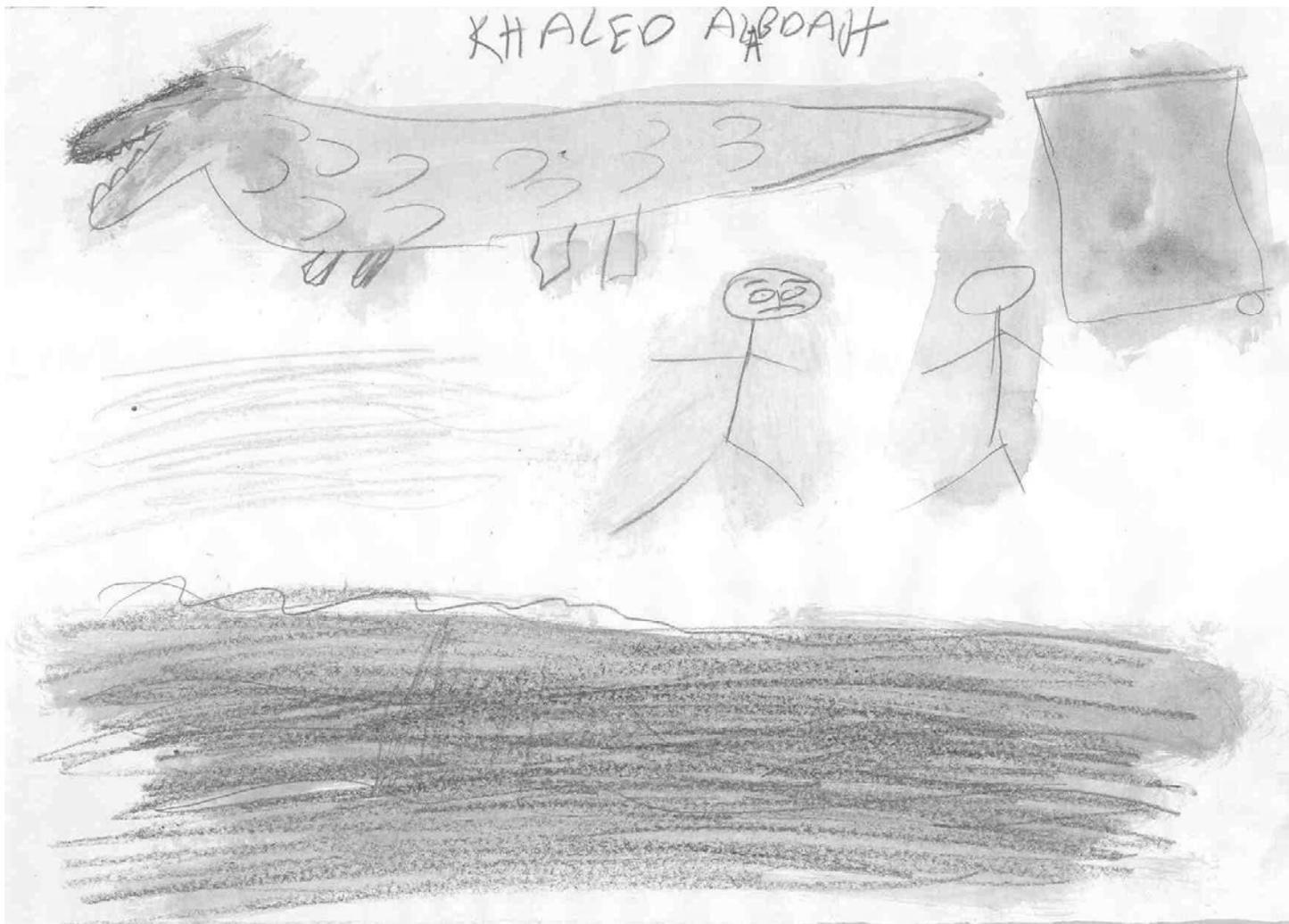
“La cabeza es la pecera de las ideas”



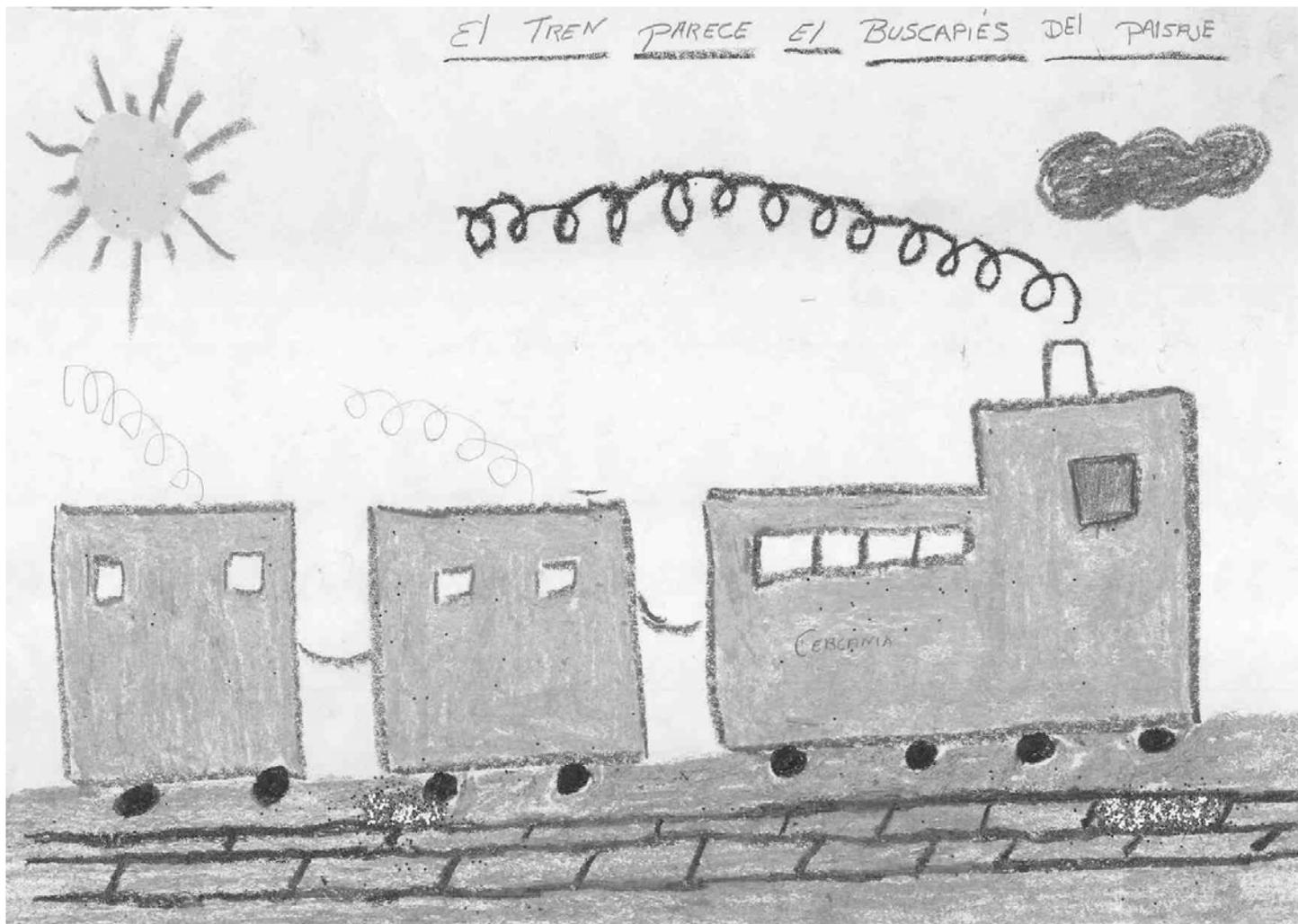
“Las estrellas de mar son las manos que constatan que el barco se ha hundido”



“Las algas que aparecen en las playas son los pelos que se arrancan las sirenas al peinarse”



“El cocodrilo es una maleta que viaja por su cuenta”



“El tren parece el buscapiés¹ del paisaje”

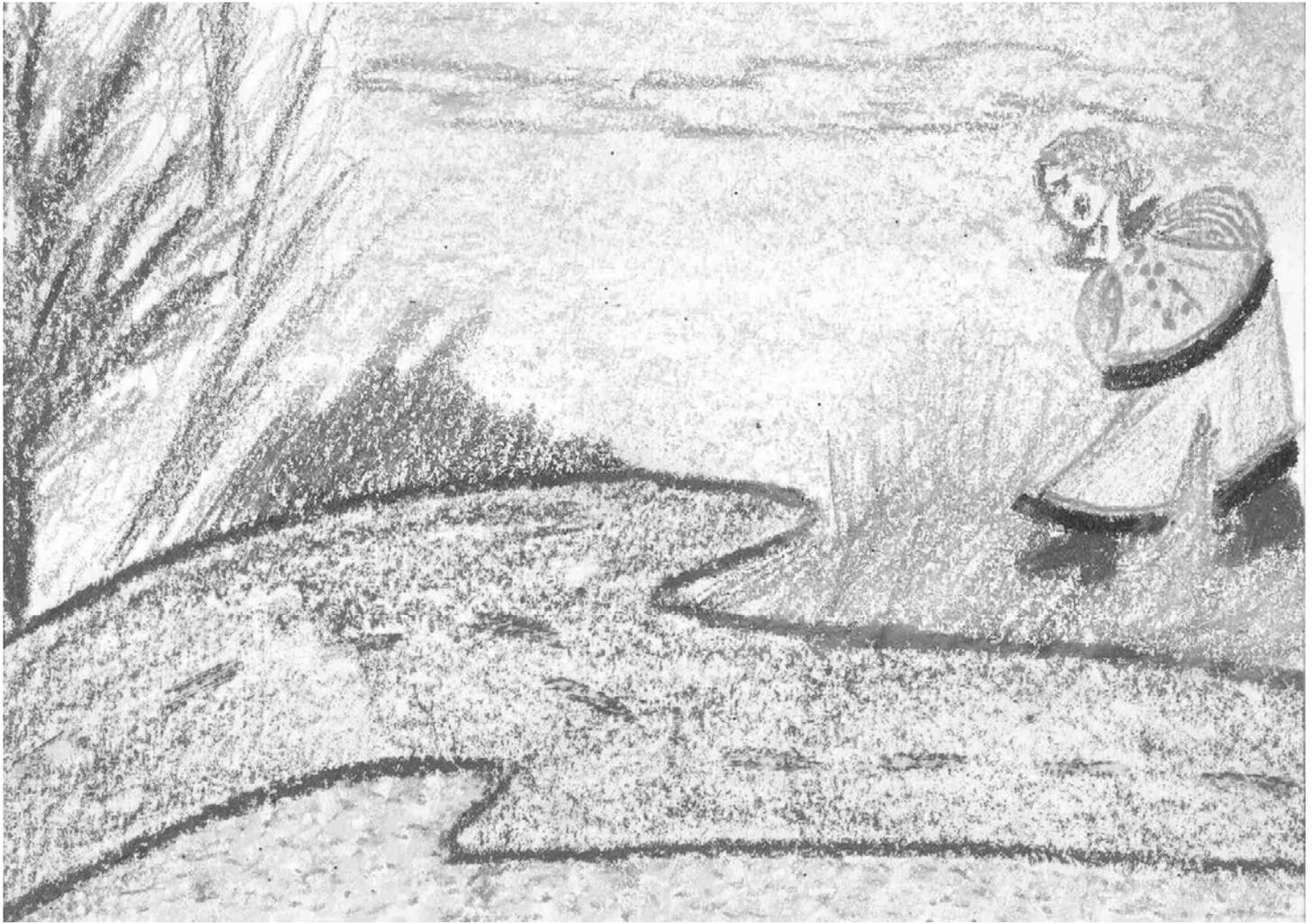
1 “Cohete sin varilla que, encendido, corre por la tierra entre los pies de la gente”, DRAE.



“Cuando el viento cimbreaba mucho a los chopos parecen plumas que escriben” y “Era tan cumplido que a veces saludaba a los árboles”.



“Las gaviotas son la posdata del barco”

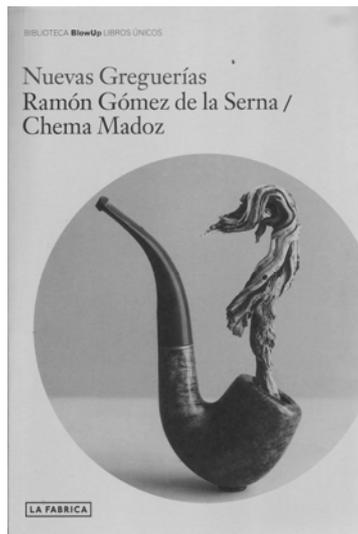


“Era tan cumplido que a veces saludaba a los árboles”

LIBROS NUEVOS

NUEVAS GREGUERÍAS

Ramón Gómez de la Serna / Chema Madoz
(edición de Laurie-Anne Laget)



Editorial LA FÁBRICA
Madrid 2009
ISBN: 978-84-92841-03-05
14,8 x 22,0 cms (150 pp)

Feliz libro en el que se encuentran entrelazados dos mundos (el de las greguerías de Ramón –más de 400 nuevas, casi todas inéditas- y el de las fotografías de Chema Madoz) que la mirada (y el empeño) de Laurie-Anne Laget ha conseguido reunir.

Las greguerías provienen de la investigación que realizó en el archivo de la Universidad de Pittsburgh, y las fotos de Chema Madoz son material no publicado antes.

En el estudio introductorio que firma Laurie-Anne Laget podemos leer en el inicio, enmarcándolo, la siguiente greguería de Ramón:

Le quedaba en las gafas el recuerdo de las cosas vistas. Era un fotógrafo.

En realidad, casi se podía aplicar él mismo la definición. Porque sus greguerías –muchas de ellas- contienen la imagen física de la imagen literaria y

sentimental, y de un modo cerrado e inapelable, como bien recalca Chema Madoz en el acto de la presentación: “No habría tenido sentido que yo ‘ilustrase’ las greguerías de Ramón, habría sido un ejercicio inútil”

Por tanto, no se trata de ilustraciones, sino de convergencia de miradas. “No todo es lo que parece. Y Chema Madoz se encarga de ponerlo en evidencia”, dice Fernando Castro Flórez citado por Laurie-Anne Laget.

Podríamos explicar las fotografías o traducirlas a greguerías (y al revés), pero entraríamos en el juego que al traducir al autor, lo traiciona.

Con el máximo de los respetos –no sólo hacia los dos creadores, sino también hacia el lector, considerado aquí como protagonista paseante del libro-, Laurie-Anne Laget nos ofrece juntas las miradas de los dos creadores para que podamos ir de uno a otro, para que descansemos de uno en el otro, para que podamos ver y sentir, un poco a la manera cubista, dos formas diferentes de expresar la misma mirada.

Como dice la autora, tanto Ramón como Chema Madoz buscan *hacer evidente lo insólito*.

Para terminar, unos ejemplos de greguerías:

La vida que pasa y que vuelve es abrochar y desabrochar botones de camisa. ¿Por qué tienen tantos botones las camisas?

Hay un tronco de árbol tumbado en la jaula del león que se va volviendo león.

No os asombréis de las imágenes nuevas. Virgilio ya lo dijo hace mucho tiempo: “Son negras las violetas”.

Los sueños tienen las calles en diagonal.



Chema Madoz y Laurie-Anne Laget -quien muestra una de las fichas (muy ampliada) de Ramón conservadas en el archivo de la Universidad de Pittsburgh- en el acto de la presentación del libro

