SUMARIO

portada
RAMÓN
fotos de RAMÓN
Archivo General de la Administración

página 2
SUMARIO, AGRADECIMIENTOS Y COLABORACIONES

página 3
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y SALVADOR BARTOLOZZI: DEL CAFÉ UNIVERSAL A LA TERTULIA DE POMBO (I)
David Vela Cervera

página 29
RAMÓN (CRÓNICA INTRANSCENDENTE)
José Ramón Clemente

página 32
LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE RAMÓN. NOTAS SOBRE LA PRESENCIA DE WILDE EN GÓMEZ DE LA SERNA
Sergio Constán
(Aparecido en el nº 8-9 de Philologica Canariensia)

página 40
EL MITO DEL ARTISTA RAMONIANO
Juan M. Pereira
(de la Tesis doctoral del mismo título)

página 57
LAS GREGUERÍAS DE MAFALDA
Juan Carlos Albert

página 67
ZAPATILLAS EN FUGA (O LA UNIVERSALIDAD DE LO CORRIENTE EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA)
Miguel Catalán

página 68
EL HUMORISMO COMO CONTRA-ARGUMENTO
Roberto Lumbreras Blanco

página 72
RAMÓN Y ALEJANDRO PERALTA (1926). UNA SORPRENDENTE RELACIÓN Y UNA CARTA DESCONOCIDA DE RAMÓN
Carlos García

página 73
RAMÓN EN ROSARIO (1931), II
Carlos García

página 74
MACEDONIO FERNÁNDEZ Y RAMÓN: ENCORE
Carlos García

página 78
POMBO: AROMAS DE VANGUARDIA
Álvaro Ribagorda

AGRADECIMIENTOS

Al Archivo General de la Administración del Estado y a todos los colaboradores.

COLABORADORES

David Vela Cervera,
(Zaragoza 1967), dibujante galardonado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza.
José Ramón Clemente Torregrosa,
(Alicante 1912), abogado, escritor y cineasta premiado en el ámbito estrictamente aficionado. Conoció y trató a Ramón durante la República, en Alicante y Madrid.
Sergio Constán,
(Las Palmas de Gran Canaria, 1974), licenciado en Filología Hispánica, investigador con trabajos sobre la vanguardia publicados en revistas especializadas, profesor y escritor.
Juan Manuel Pereira,
(1965), barcelonés, titulado en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, profesor, escritor y colaborador en revistas literarias.
Juan Carlos Albert,
(Madrid, 1953), coordinador del Boletín.
Miguel Catalán,
(Valencia, 1958), doctor en Filosofía, profesor en la Universidad Cardenal Herrera-CEU, escritor y novelista.
Roberto Lumbreras,
(Segovia, 1963), escritor, novelista, dramaturgo.
Carlos García,
(Buenos Aires, 1953), experto en literatura de vanguardia y especialista en Borges, de quien ha publicado diversos estudios. Coordinador del Boletín.
Álvaro Ribagorda,
Escritor, colaborador y promotor de revistas literarias.

Boletín**RAMÓN**

Es una publicación semestral coordinada por:
Juan Carlos Albert
jcalbert@tiscali.es
Carlos García
carlos.garcia-hamburg@t-online.de
y Martín Greco
gretin@yahoo.com

El Boletín**RAMÓN** se envía a todos los que lo solicitan a la dirección postal:
Boletín**RAMÓN**,
c/ Estrella Polar 22, 9º-B
28007 Madrid (España)
o la dirección web:
www.ramongomezdelaserna.net

Todas las colaboraciones son bienvenidas.
Las opiniones y los derechos de los trabajos pertenecen a sus autores.
DEP.LEGAL: M-38114-2000
I.S.S.N.: 1576-8473

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

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y SALVADOR BARTOLOZZI: DEL CAFÉ UNIVERSAL A LA TERTULIA DE POMBO (I)[1]

DAVID VELA CERVERA
davidvelacerve@terra.es

> Unos artistas de categoría aparte cumplen la misión de liberar al arte. Son como escritores de la palabra, como taquigrafeadores de lo que los otros plasman con más paciencia.
> Estos artistas son los dibujantes. Yo siempre los he querido a mi lado. Ellos siempre estuvieron al lado de los innovadores y sirvieron a la propaganda.[2]

Así definía Ramón Gómez de la Serna en Ismos el papel de los dibujantes, expresando su actitud abierta y cooperante hacia unos artistas con los que mantuvo permanente relación y testimoniando su comprensión de la idoneidad del dibujo como mediador ideal entre la literatura y las artes. Alrededor de Ramón y sirviendo su voluntad de singularizar sus publicaciones confluyeron dibujantes de primera fila, que dotaron de un particular sello gráfico a sus textos según las coordenadas plásticas señaladas por el literato en diversas fases de su producción. Sin embargo, en el caso del madrileño Salvador Bartolozzi (1882-1950) la relación entre escritor y dibujante cobra especial significación por sus íntimos lazos de amistad y sus no pocas coincidencias en la concepción de la creación artística y literaria.

Dentro de la inmensa variedad de las publicaciones de Ramón antes de la Guerra Civil, se podrían distinguir, de forma muy esquemática, cuatro etapas en su presentación gráfica: entre 1909 y 1913 Julio Antonio, Bartolozzi e Ismael Smith dotan a sus escritos de una imagen acorde con los ecos del prerrafaelismo y del simbolismo finisecular, pero que se proyecta hacia las novedades postmodernistas; entre 1914 y 1917 corresponde la exclusiva a Salvador Bartolozzi como intérprete del primer "Ramonismo" con variedad de registros plásticos, desde la caricatura al expresionismo; a partir de 1918 se rompe dicha exclusiva y el propio Ramón, al tiempo que colabora con gran número de dibujantes -entre los que destacan Romero Calvet, Bon o Apa-, se convierte en el más característico ilustrador de su propio "ismo", creando la "greguería gráfica"; finalmente, entre 1927 y 1936, actualiza la presentación de sus libros y artículos con la colaboración de pintores de vanguardia e ilustradores de tendencia neocubista como Almada Negreiros, Climent o Beberide.[3]

Entre todos los artistas que integran tan selecta nómina de ilustradores, tan sólo Bartolozzi se man-

---

1 El presente artículo está extraído de la tesis de doctorado presentada en 1996 en la Universidad de Zaragoza: *David Vela, Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración Gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, Universidad de Zaragoza, 1996. Publicada en versión digital en 2004 en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Puede consultarse en la dirección: www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13295.

2 "Toulouselautrecismo" en Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 147.

3 La relación de texto e imagen en la literatura de Ramón apenas ha sido objeto de estudio en profundidad. Sería deseable un análisis en detalle de la ilustración gráfica en el conjunto de su obra que, unido al de las relaciones del escritor con artistas cercanos como Julio Antonio, Gutiérrez Solana, Viladrich, Diego Rivera, Bagaría o los Zubiaurre y al de su personal interpretación de las artes, ha de proporcionar sin duda reveladoras claves en la lectura de su obra. La clasificación aquí apuntada es, naturalmente, muy provisional e incluye tan sólo a los más habituales colaboradores del escritor.

tuvo con distinta regularidad como colaborador del escritor a lo largo de los veinticinco años que median entre la delicada portada de *El laberinto* (1910) y las ilustraciones de trazo ingenuo y expresivo de la serie de *Estampa* "Siluetas de Pombo" (1936). Fue además, con Gutiérrez Solana y Romero Calvet, el más caracterizado notario gráfico del cónclave pombiano, centro de la vida cultural madrileña de entreguerras y en el cual Bartolozzi jugó un papel relevante, a la sombra del pontífice Ramón. En suma, cinco lustros de estrecha relación y continuo intercambio artístico e intelectual, cuyo testimonio queda apenas reflejado en el más de medio centenar de dibujos de Bartolozzi y en las diversas glosas y recuerdos del literato a propósito del artista y amigo.[4]

1 PRIMEROS ENCUENTROS PRIMERAS COLABORACIONES (1909-1913)

Cuando en *Automoribundia* dirige Ramón su memoria a los años que transcurrieron entre la adolescencia y la juventud, los de su tímido entrar en el fuego de la sociedad literaria madrileña, destaca la figura de Salvador Bartolozzi designándolo como "el bautizador y confirmador de mis inquietudes literarias". Frente al pequeño círculo de aquellos "literatos perdidos e ingenuos" -los Ramírez Ángel, Andrés González-Blanco, Javier Valcarce o Hernández Luquero- el joven parece atraído por la aureola de prestigio y el perfil anticonvencional del dibujante recién llegado de la capital europea del arte, así como por su peculiar experiencia amorosa:

> A mi me impresionaba lo que tenía de artista seguro y desdeñoso más aquella intensa vida que había llevado en París, en donde se había tenido que desprender de la gloria y de una mujer, una de esas francesas que se pegan como una lapa al hombre y de la que tuvo que huir dejándole todo lo que poseía y saliendo por una ventana.[5]

Bartolozzi había viajado a París en 1901. En lugar de seguir el camino más habitual y sosegado de los artistas melenudos y bohemios de la Butte de Montmartre, el destino le condujo al mundo marginal de los apaches, los jóvenes delincuentes de los faubourgs de la periferia parisina cuyos usos y pintoresca apariencia difundió la literatura y el teatro popular del Fin de Siglo hasta convertirlos en

---

4 Bartolozzi realizó las siguientes colaboraciones, portadas e ilustraciones: *El laberinto* (drama), Separata de Prometeo, Imprenta Aurora, Madrid, 1910 (portada); *La bailarina* (pantomima en un acto y dos cuadros), Separata de Prometeo, Imprenta Aurora, Madrid, 1911 (portada); *El lunático* (drama en un acto), Separata de Prometeo, Imprenta Aurora, Madrid, 1912 (portada); *Tapices*, Madrid, 1913 (portada); *El Ruso*, El Libro Popular, núm 10, 11-III-1913, (portada e ilustraciones); *El doctor inverosímil*, La Novela de Bolsillo, núm. 22, 4-X-1914 (portada e ilustraciones); *El rastro*, Sociedad Editorial Prometeo, Valencia, 1915 (portada); "El Baile de las viudas", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915), pp. 27-32; "El café recóndito", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915), pp. 142-151; "Los locos de Castilla", *Por Esos Mundos*, 244 (V-1915), pp. 495-304; "La muñeca rusa", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), pp. 990-991; Senos, Madrid, Imprenta Latina, 1917 (portada); *El circo*, Madrid, Imprenta Latina, 1917 (portada); "El saltamontes rojo", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923); "La gallipava. Novela corta", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923); "La paloma del rey", *La Esfera*, 581 (28-II-1925); "Siluetas de Pombo. Tipos raros de Pombo", *Estampa*, 370 (16-II-1935); "Siluetas de Pombo. Café y aquelarre", *Estampa*, 375 (23-III-1935); "Siluetas de Pombo. Noche movida", *Estampa*, 390 (6-VII-1935); "Siluetas Pombo. Algunos desaparecidos", *Estampa*, 398 (31-VIII-1935) y "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", *Estampa*, 439 (13-VI-1936).

5 *Automoribundia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948, p. 247.

puro estereotipo. Pero frente al falso cliché, Bartolozzi vivió en un ambiente realmente conflictivo y marginal y, aunque no es posible establecer con precisión la cronología y los límites de su contacto con este grupo, lo cierto es que el artista -que inmortalizaría el tipo del apache en sus dibujos y muñecos- llegó a dominar con total soltura su desgarrado argot y se vio implicado al menos en uno de sus clásicos episodios de celos y violencia; incidente al que aludía Ramón y que relata con más detalle Antonio Espina:

> Su primer ambiente parisino fue pues el de la Belle Ville o la Villette, los *quartiers* peligrosos de las batidas policíacas, en los que se mezclaba el censo proletario de Zola con las bandas de salteadores de "Pierrot le Fou" y la "Casque d'Or". Salvador vivió en ese medio turbio durante algún tiempo, mientras su penuria le obligaba al ejercicio de honradas y menudas ocupaciones -iluminador de postales, ayudante de fotógrafo, pintor de lo que saliese- y mientras el amor exhaustivo de una mujer del "milieu", La Valentine, encendía sus nervios juveniles. Acaso los ojos de aquella Valentine eran "como dos trozos de hielo bañados en absenta", que dice Carco, y esto bien lo explica todo. Una noche el muchacho español tuvo que saltar por una ventana de la alcoba de su querida, para salvarse de cierto puño bárbaro y tatuado, diestro y siniestro en el manejo del estilete.[6]

La huella de esta singular peripecia parisina permanece en el recuerdo de Ramón cuando, años más tarde, retrata al dibujante en unas breves líneas de Pombo:

> Salvador Bartolozzi, ancho de espaldas y de cuello, con nariz y boca de lince o de ratón, parece un apache sagaz, lleno de astucia, de imaginación y de procedimientos. [...] A veces tiene atisbos de granuja genial. Se nos escapa, sin embargo, a sus amigos más íntimos. Le tira la vida revuelta y llena de trampas secretas [...][7]

Aunque, sin duda, para el joven literato tendría mayor atractivo la incursión de Bartolozzi en el mundo artístico y literario parisino, así como su renombre entre la crítica, deslumbrada ante sus versiones de la vida de los *faubourgs* y su visión descarnada y goyesca de chulos y "cantaores". Sus dibujos llamaron la atención de revistas como *L'Art Décoratif*, y otras publicaciones como *Vita Nova*, *L'Art et les artistes*, *The Studio* o *Burlington Magazine* le dedicaron en los años siguientes elogiosas reseñas. La fama de Bartolozzi se extiende y le llegan peticiones de sus obras desde el Museo de Viena, el Museo de Córdoba o de Santiago Rusiñol para su *Cau Ferrat*. El célebre Jean Lorrain le encarga ilustrar a mano un ejemplar de su libro *Propos d'ames simples*.[8]

---

6 Antonio Espina, “Bartolozzi”, prólogo a *Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*, Méjico, Editorial Unión, 1951, p. IV. Sobre el mundo de los apaches y su repercusión en la literatura española, véase: Jesús Rubio Jiménez, "Una de apaches: La hija del capitán", *Anthropos*, 158-159 (julio-agosto, 1994), pp. 104-109. Respecto al tratamiento del asunto en los dibujos de Bartolozzi, véase David Vela, *op. cit*., pp. 134-136.

7 Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. 98.

8 Reseña los éxitos del dibujante en su época parisina Manuel Abril en su artículo "Artistas Españoles. Salvador Bartolozzi", *Por esos Mundos*, 222 (VII-1913), pp. 81-89. El episodio de Lorrain lo señala también Ramón: [...] un día fue distinguido por Lorrain, que le dio a ilustrar uno de esos ejemplares que en Francia hacen en papel del Japón los editores para los millonarios excéntricos. Lorrain, que tan bien comprendió el alma difícil del *faubourg*, se dio cuenta de que sólo Bartolozzi podía hacer algo mellizo en color y en factura

Este incipiente prestigio auguraba un halagüeño futuro para el ya establecido artista parisino. Sin embargo, su regreso a España en 1907, su enamoramiento y posterior boda, cambiaron radicalmente sus expectativas. Y su renuncia a París marcó su trayectoria futura, configurando la imagen externa del triunfador precoz que, por amor, renuncia a todo, tal y como lo caracteriza Ramón en sus recuerdos de *Automoribundia*:

> [...] Bartolozzi, que era un Toulouse-Lautrec al estilo español -que es lo que comenzó a ser Picasso- se volvió a España como un superviviente de la muerte de otro que era él mismo; un lío que no ha desliado en toda la vida y que lo hace sonreír como si hubiese disfrutado la gloria desde un seudónimo.
> Muy joven cuando sucedió todo eso, le quedaba mucha vida por delante para contemplar aquella duplicidad noble y fallida.[9]

El propio Bartolozzi, con ironía y cierta amargura, recordaba veinte años después:

> Pero ¿Y Madrid? ¿Madrid? ¡Tenía veinte años, [...] tenía veinte años! Me dije: tres mesecitos sí que puedes pasarlos allí ¡Ay, todavía no se han terminado los tres mesecitos! Vine, me enamoré, me casé... Luego los hijos ¡Adiós París! Creo que artísticamente cometí un gran error ¿Sabe usted lo que más deploro? Que conmigo no se haya confirmado la leyenda de eso que llaman la lucha, los primeros pasos [...] Pero nada, presentaba mis dibujos, gustaban, me los aceptaban ¿Por qué lo deploro? Porque a la menor dificultad, me hubiera vuelto a París. Pero ya le digo, todo facilidades, todo sobre ruedas.[10]

Fue en este singular momento de la vida de Bartolozzi, alrededor de 1908-1909, cuando inicia su relación de amistad con Ramón Gómez de la Serna. Y el dibujante se convierte entonces en el más firme apoyo del literato en una época de incertidumbre, de mantenerse "en el no lograr nada" que evoca así Ramón:

> [...] no podremos olvidar aquellas tardes del café Universal ricas en amistad, en consultas, en café y en espera del Ideal [...] Gracias a ese asesoramiento tesoral de Bartolozzi yo me sentía más literato y me preparaba a la persistencia de años que dura el llegar a no ser nadie, aunque uno se sienta alguien en medio de la perdición.[11]

Bartolozzi se había reincorporado al ambiente familiar de los sótanos de la Academia de San

---

con la realidad gravísima de sus prosas. Este es uno de sus triunfos. *Tristán*, "Arte. Salvador Bartolozzi. En el estudio solitario", *Prometeo*, núm. XXI, 1910, p. 677.

9 *Automoribundia, op.cit.*, pp. 246-247.

10 Fernando de la Milla, "Nuestros dibujantes. Salvador Bartolozzi", *La Esfera*, 705 (9-XI-1927).

11 *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 247. Luis S. Granjel señala la habitual presencia de Bartolozzi en la primera tertulia de Ramón en su domicilio de la calle de la Puebla, junto a los hermanos González Blanco, Ramírez Ángel, Javier Valcarce, Hernández Luquero, Eugenio Noel, Emilio Carrere, Dorio de Gádex, Viladrich, Julio Antonio y los hermanos Calleja. También confirma la asistencia del dibujante al "Banquete de Primavera" organizado por Ramón en La Huerta en abril de 1912, con presencia de la artista de variedades "La Manón" y los habituales de su entorno, Julio Antonio, Viladrich, Bagaría, Borrás, Avecilla, González Blanco y Gómez-Hidalgo, firmantes todos de la convocatoria "Para festejar la Primavera, dejándonos ganar por sus supersticiones, sus accesos, sus atroces violencias y sus rebosos" (*Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 67-69).

Fernando, donde su padre, el toscano Lucas Bartolozzi, era jefe de taller de vaciado y reproducciones artísticas. Salvador compaginaba su propia actividad profesional de ilustrador con la colaboración en las tareas de su padre y su hermano Benito en el taller.[12] Con cierta perplejidad recordaba Ramón los tiempos en los que iba a buscar a Salvador a la Academia:

> Su misma catacumba le daba un aspecto de ratón genial, entre los moldes de las momias del arte, como si aquellos tropeles corpulentos tuviesen en su revés el matiz de la poesía escultórica del pasado y algún modo de resurrección.[13]
> [...]
> Allí estaba Salvador pintado de yeso como un payaso, haciendo de partero de las obras de arte antiguo, gestando Venus y Mercurios valiéndose de los buenos moldes que poseía la vieja Escuela de Arte.
> Los amigos recibían algunas de aquellas parturencias, y yo tuve bustos del Renacimiento y estatuas egipcias de tamaño natural y cuerpo perfecto.
> Pero aquella vida se veía que era provisional y que Salvador era un enmascarado que estaba viviendo otra vida que la suya propia. Aquella era una eventual vida de artesano que dormía hasta la siesta para soñar en otra cosa.[14]

Durante este primer periodo de relación existe una coincidencia evidente entre el arte de Bartolozzi y la literatura de Ramón. Obviamente, aquel "asesoramiento tesoral" debe incluirse entre la multiplicidad de influencias que el escritor asimila como suyas; no obstante, con una jerarquía notable y por supuesto superior a la simple mención siempre marginal que la crítica le ha dedicado hasta la fecha. Ya de por sí significativo es el papel del dibujante, junto a Julio Antonio e Ismael Smith, en la definición del sello gráfico característico con el que Gómez de la Serna quiso desde sus inicios subrayar la singularidad de su literatura, y que ya en su tiempo percibía Alfonso Reyes:

> El formato, el espesor, el material y la letra, los dibujos de Bartolozzi (mujeres desnudas y feas, antifaces, rejas cabalísticas, tableros de ajedrez) todo da a sus libros un aire inconfundible.[15]

EL LABERINTO. EL LUNÁTICO. LA BAILARINA. TAPICES

En 1910 Ramón dedica a Salvador Bartolozzi un breve artículo de *Prometeo*, glosando la novedad de su estilo y planteando la antítesis paradójica entre su reciente triunfo en París y el anonimato al que le condenaba por entonces "la obscuridad ambiente de esta España en que el sol de Europa padece de eclipse aún". Ramón se muestra clarividente en la definición del arte de Bartolozzi, destacando alguna de las claves de su obra, y en primer lugar su característica "ingenuidad", que definirá no sólo sus dibujos, sino también, en esencia, su literatura y teatro para niños:

---

12 Sobre el ambiente del taller y la labor de don Lucas, padre de Salvador y de su hermano Benito Bartolozzi, véase: *Pablillos de Valladolid*, "Los Bartolozzi", *Por Esos Mundos*, 237 (X-1914), pp. 441-447.

13 *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 246.

14 *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 726-727.

15 "Ramón Gómez de la Serna (1918)" en Ramón Gómez de la Serna (Tristán), *Libro Nuevo*, Madrid, Imprenta Mesón de Paños, 1920, p. 9.

> Bartolozzi es un colorista y un dibujante que aprovecha toda sabiduría del color y del dibujo para no saber, para dar ingenuamente en todo su horror y en todo su desdibujo y toda su suciedad -o en toda su belleza- cosas que cualquier otro, hubiera dado con una decencia y una tecnicología estúpidas. Gracias a esa ingenuidad con que ve, ve sin ritualismo, sin tropezar con el tópico, sin canonizar.
> "Su" ingenuidad -porque hay ingenuidad de ingenuidades- da independencia a su modo de ver, no le hace tener vanos sectarismos y así trata sin crueldad escenas maleantes que así adquieren la crueldad que tienen por sí, y que sin esa ingenuidad comentadas por un moralista de la moral, del color o del dibujo, hubieran sido menos crueles pero más execradas, más cristianizadas: es decir, menos veraces, menos generosas.
> Esa ingenuidad, que debe ser el ápice de las sabidurías, esa transigencia de Bartolozzi, es la que le hace orientarse e imponer en sus cosas un criterio decorativo y seleccionador. A eso se debe su originalidad, a que sabe ser ingenuo.
> Es como su segunda niñez, la sabiduría de Bartolozzi.
> Y a una segunda niñez, ha de conducirnos toda sabiduría; no ya demasiado viejos, sino demasiado jóvenes, como a él.

Subraya, además, otra de las claves del estilo de Bartolozzi: la "estilización", entendida como expresión de su comprensión novedosa del dibujo y la caricatura:

> [...] Bartolozzi, dada esa buena disposición con que mira la vida, no se ensaña ni se pasma -que pasmos son las copias-, sino que comprende, es decir, estiliza. No tiene honestidad su alma, sino efusión y magnanimidad.
> Sobre la caricatura mediocre que da el original sorprendido sin genializar, está la caricatura estilizada. La que si va al desdibujo, sabe desdibujar, cosa más difícil que el dibujar, y si va al dibujo, dibuja un poco lunáticamente, es decir, tomando la figura como un leit motiv, alrededor del que se hacen todas las filigranas que la inventiva florezca.
> Bartolozzi sabe estilizar como ningún caricaturista español.[16]

Ese mismo año el dibujante toma el relevo de Julio Antonio en la confección de las portadas de las piezas teatrales publicadas por Ramón como separatas de la revista *Prometeo*. Realiza en años sucesivos las de *El laberinto* (1910), *La bailarina* (1911), *El lunático* (1912) y la del volumen misceláneo *Tapices* (1913);[17] dibujos que surgen además en el contexto de su común participación

---

16 Tristán, "Arte. Salvador Bartolozzi. En el estudio solitario", art. cit., pp. 677-682.

17 En 1909 Julio Antonio había dibujado las portadas de *La Utopía*, *Beatriz*, *Cuento de Calleja* y *El drama del palacio deshabitado*; en 1912 la de *Ex-Votos*. Otro habitual colaborador de *Prometeo*, Ismael Smith, realizó *El teatro en soledad* también en 1912. Guillermo de Torre describe las portadas de Julio Antonio como "composiciones de una estilización decadentista, a lo Aubrey Beardsley, bellas y sorprendentes entonces, pero que no guardan ninguna relación con la manera abrupta del texto" ("Cincuenta años de literatura (1954)" en *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, T. III, p. 14). Juicio discutible por cuanto es obvia la coincidencia estética de Ramón con el escultor y evidentes los ecos del decadentismo en sus primeras obras. Al respecto, véase: Agustín Muñoz Alonso y Jesús Rubio Jiménez en su "Introducción" a Ramón Gómez de la Serna, *Teatro Muerto*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 46. A propósito de Julio Antonio, véase: AA.VV., *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*, Tarragona, Diputación de Tarragona, 1990.

en el "Teatro de Arte" de *Alejandro Miquis*, el teatro de cámara en el que Bartolozzi debutó como escenógrafo y donde el escritor intentó sin éxito estrenar su drama *La Utopía*. Pese a la pronta disolución del grupo, Ramón siguió empeñado hasta 1913 en la escritura de piezas teatrales, en un periodo de plena cooperación:

> Salvador siempre alegre y animoso soportaba mis lecturas y era generoso en hacerme portadas.[18]

Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio han interpretado la abundancia de transposiciones artísticas en estas obras de juventud como una de las manifestaciones de su visión analógica de la realidad: "Ramón mira lo real con memoria de lo visto en el arte y lo describe con relación a los posibles análogos artísticos [...] Los textos de Ramón entonces se llenan de ecos verbales y plásticos donde se manifiesta su voluntad de una creación literaria que aspira a la totalidad"; ecos procedentes de la literatura y el arte finiseculares y especialmente de la estética simbolista y decadentista que, a su vez, tanto Julio Antonio como Bartolozzi traducen en sus portadas:

> Las ilustraciones de estos artistas de los textos ramonianos tratan de captar lo esencial de su contenido para situarlo en el nivel superior del arte. De esta forma el círculo se cierra: nacidas muchas veces -al menos en parte- de referencias artísticas, inspiran a su vez a artistas amigos con lo que el complejo y sugestivo mundo de las transposiciones artísticas se manifiesta de nuevo.[19]

El Laberinto

Dentro de estas coordenadas de fluido diálogo entre el escritor y el artista, las cuatro portadas se aplican a la interpretación de uno de los temas centrales en la literatura de Ramón: el erotismo; la búsqueda de aquella nueva mujer cuya esencia había definido en *El concepto de la nueva literatura* y que el dibujante representa, jugando con diversos referentes pictóricos acordes con las expectativas estéticas del joven dramaturgo, pero proyectando también la novedad incipiente de su propio arte.[20]
La primera portada, confeccionada para la publicación en separata de *El laberinto*, resulta la más fiel al modelo prerrafaelista, al que Bartolozzi se re-

18 *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 246.
19 "Introducción" a *Teatro Muerto, op. cit.*, p. 46.

20 Ramón Gómez de la Serna, "El concepto de la nueva literatura" en *Una teoría personal del Arte* (ed. de Ana Martínez Collado), Madrid, Tecnos, 1988, p. 69.

mite para ofrecer una lectura ajustada al sentido del texto. Se trata de un exquisito dibujo que presenta en su viñeta central, trazada en líneas blancas sobre fondo negro, la solitaria imagen de una joven vestida con un traje de fantásticos arabescos que, con aire delicado y soñador, sostiene entre sus manos una rosa. Dos pequeños medallones, situados sobre la viñeta central y entrelazados por una orla de motivos vegetales, completan la estampa: incluye el primero una silueta femenina envuelta en un hábito negro; el segundo, otras tres figuras de mujer entrelazadas por un trazo sinuoso. El dibujante alude, sin individualizarlos, a los personajes del drama, resumiendo en los dos medallones la división que el autor establece entre las "transfiguradas" -las tres mujeres que avanzan resueltas como en una sola figura- y las "empedernidas" -representadas por "La viuda"-; en la viñeta central viene a condensar el sentido de la obra, mostrando el perfil idealizado de Ana, una de las "transfiguradas" finalmente convencida de la inutilidad de su intento de huida de lo masculino, quien en la última escena queda como figura rezagada y "Su figura se hace de ensueño en esta hora".[21]

Más allá de su sólo aparente decorativismo, la interpretación plástica resulta coherente con la propia concepción que del prerrafaelismo posee Ramón, desde su peculiar óptica pansexualista:

> El prerrafaelismo es una exaltación llena de voluptuosidades profanas y carnales, novelada por el hermoso espíritu de las decadencias, aunque trazada y corporizada con una factura viva, fresca, asumida con virilidad y tecnicismo [...] En la mujer se posa el prerrafaelismo, la acaricia mucho, escoge en ella lo más conmovedor, el escorzo de dulzura más serena, pero nunca hipócrita, y la ofrece así a un placer privado, sin exhibición, sin la poliandría de las mujeres de los pintores torpes, sino dispuesto a una monogamia reservada, frente a la que todos y cada uno, sin vergüenza, sin celos, sin desconfianza, sin repugnancia, sin desvelo, con credulidad y fe, se creerán el único.[22]

El Lunático.

DRAMA EN UN ACTO
por Ramón Gómez de la Serna.

A Jamael Smith, que ha dibujado el antifaz sobre muchos rostros, como transido por su belleza rigurosa y bestiante, por su terciopelo negro, por su dramática ninfomanía y por su sésamo incomparable.

PERSONAJES

El Antifaz.
El Lunático.
El busto de la bella de las manos del Verrocchio
La anciana de aire noble
La jovencita mística
El contrariado.

El Lunático

21 *El laberinto* (drama), Separata de Prometeo, Madrid, Imprenta Aurora, 1910. Sobre el sentido de la obra, véase Agustín Muñoz-Alonso López, *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1993, pp. 65-70.

22 "Ruskin, el apasionado" en *Efigies*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 344-345. El autor considera a Burne-Jones, uno de los principales pintores del movimiento, "el más dramaturgo" de los prerrafaelistas e interpreta sus cuadros desde un punto de vista que coincide con sus coordenadas teatrales: "No se han hecho nunca pantomimas tan verídicas, tan amplias de concepto, tan resueltas, y en las que el corazón tenga su ritmo natural, supremo y despierto" (p. 351).

La acción y diálogos de *El laberinto* exploran, efectivamente, la esencia de lo femenino desde esta perspectiva: sus protagonistas se ocultan en un jardín secreto, aisladas del egoísta mundo masculino, aunque irremisiblemente impulsadas al regreso en pos del ideal de ese placer privado y único.

El diálogo de texto e imagen alrededor del erotismo tiene su prolongación en *El lunático*, cuya austera portada muestra la imagen de un antifaz tras el que se esconden unos misteriosos ojos de mujer. El dibujo responde al leitmotiv del extenso prólogo del drama en el que identifica al antifaz como símbolo del enigma femenino: "es un signo cerrado y representativo, no por parecido con lo representado sino por arbitrariedad"; "Los ojos del antifaz son del antifaz, de esa sombra chinesca e inmejorable que tiene ojos japoneses y venusinos, dentro de una orla de color caliente y venenoso"; "tiene toda la agresión de la mujer, todo su denuedo, todo su anonadamiento, y ninguna de sus eufonías, de sus ocultaciones, de sus romanticismos ni de sus teatralerías...".[23] Y precisamente, al hilo de estas divagaciones Ramón alude de forma expresa al dibujante y constata la convergencia de sus opiniones:

> ¿No es verdad, Salvador Bartolozzi, que cuando hace tres meses hemos hablado de esto han coincidido nuestras seguridades, y usted, dramático, vidente y alto, ha sentido contraído a un punto inaplazable y supremo todo tesoro posible, sobre todo el tesoro femenino, que conservando todo el prestigio de las mujeres mitológicas, consiste materialmente en el ardite de una mujer común, abyecta, excepcional y vagorosa por común y apretada de carnes, con una solidez crudísima, cubierta de antifaz?[24]

Este complejo concepto de la mujer, entre lo ideal y lo abyecto, entre la mitología y la realidad más prosaica, queda también simbolizado en la obra por la figura del busto de Verrocchio; escultura cuya reproducción en yeso pudo conocer Gómez de la Serna en los Sótanos de San Fernando, y a la que alude en sus recuerdos de *Automoribundia* al evocar las primeras citas con el dibujante:

> - Hoy tiene usted que esperarme un rato más porque tenemos que sacar del molde a la Bella de las Manos del Verrocchio.[25]

En la acotación inicial la figura, en principio ingenua, se transfigura cuando *El Lunático* la cubre con el antifaz y adquiere "el gesto lujurioso y ardiente de las coqueterías y de los ensañamientos de las máscaras"; avanza la transformación análoga de La Jovencita Mística, finalmente asesinada por El Lunático ante la imposibilidad de consumar su fantasía. Como señala Muñoz-Alonso,

---

23 *El lunático* (drama en un acto), Separata de Prometeo, Madrid, Imprenta Aurora, 1912. Cito por *Teatro Muerto*, *op. cit.*, pp. 439-442.

24 *Ibídem,* p. 440. A propósito de la obra, véanse: Muñoz Alonso, *op. cit.*, pp. 115-119 e "Introducción" a *Teatro Muerto*, pp. 116-119.

25 *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 246. Al respecto, es oportuno considerar la imagen de Bartolozzi como escultor, que Ramón parece proyectar, conscientemente o no, en el protagonista de la primera *Utopía* (1909). Alberto es el artista escindido entre su propia capacidad creativa y la insoportable presión de una sociedad convencional; si en la primera faceta refleja la figura de Julio Antonio —el "quimérico y genial escultor, camarada de Alberto" autor de la portada y a quien va dedicada la obra—, tal vez la segunda proyecta la imagen de Bartolozzi: el artista anticonvencional y arbitrario recluido en la catacumba del arte clásico, como Alberto el "ateo que hace santos".

La Bailarina

al final del drama Ramón se distancia del mero gesto decadentista al revelar la vulgaridad del protagonista por su reacción de cobardía o la insignificancia de La Jovencita. Expresa así aquel concepto, compartido por Ramón y Bartolozzi, de un erotismo surgido de la fugacidad de lo ideal, encarnado en personajes de fondo prosaico transfigurados por el espacio o los objetos fetichistas, el antifaz o el busto.[26]

De forma más evidente que en la obra anterior, la incipiente superación de la estética modernista tiene su mejor expresión en las pantomimas de Ramón y en la correspondiente interpretación plástica que el dibujante realiza en las portadas de *La Bailarina* y *Tapices*. La excelente portada de *La Bailarina* da la medida del "toulouselautreano" y "ex-Degas" que el literato veía en Bartolozzi: se trata de una composición de concepto muy sobrio, sin fondos ni motivos ornamentales, donde la bailarina aparece como figura central, enarcada la pierna con gesto pueril y arbitrario, y a sus pies dos pequeñas imágenes de grotesco trazo que representan a un soldado y a un caballero de frac como desmadejados títeres. Esta recreación de los personajes como muñecos de guiñol parte de las propias sugerencias del texto: ya en las primeras líneas del "Prólogo" se describe a la protagonista "Como esos monigotes de estampa de los teatros de cartón, en que el alambre que los sostiene se nota demasiado y hace una fuerza de demasiado cuerpo dada su gran sutileza"; también en el desenlace de la obra, cuando la bailarina se entrega al Empresario, adquiere la artificial naturaleza de los actores de trapo: "Es una reina de guiñol, inexpresiva, con los brazos extendidos y sin articulación, la boca unida, la corona ladeada y en el cuenco del gran sobretodo ya nada más que ese gran vacío de los polichinelas. Parece que como Salomé es complacida por el Tetrarca que le ofrece venganza y en el epitalamio la cabeza cuadrada del Hamlet reacio estará presente".[27]

A partir de estas referencias y con cierta libertad, da Bartolozzi una lectura global del texto remitiéndose por su parte a otro motivo decadentista, el de "la femme et le pantin" -la mujer fatal que maneja a los hombres como peleles-[28]: muestra la poderosa

26 Respecto al sentido del fetichismo en Ramón véase: Rafael Cabañas Alamán, *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2002.

27 *La bailarina* (pantomima en un acto y dos cuadros), Separata de Prometeo, Madrid, Imprenta Aurora, 1910. *Teatro muerto*, p. 487 y 498. A propósito de ésta y el resto de las pantomimas, véase: Muñoz Alonso, *op. cit.*, pp. 119-130 e "Introducción" a *Teatro Muerto*, pp. 119-134.

28 Véase: Erica Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 362-364

Tapices

feminidad de la bailarina del cuadro primero, en el esplendor de su levedad, y alude a la mujer caída del cuadro segundo, convertida en nueva Salomé según el guiño irónico del autor.

Sin embargo, dentro de este el juego de referencias plásticas y literarias establecido entre Ramón y Bartolozzi, se incluye la nota novedosa en el tratamiento de las figuras, a las que el dibujante dota de una síntesis muy característica de ingenuidad e intención; un carácter particular que el autor define en la dedicatoria de su pantomima:

> A Salvador Bartolozzi, que lo dibuja todo como si dibujara bailarinas, poniendo en todo -hablando más simbólicamente- una sombra de misticismo, un halo de perversión y , una ingenuidad gris perla, trébol difícil de las tres hojas que hace la suerte de sus cosas; *beau-diseur* pantomímico, que patina de algo quimérico todas las violencias, que las hace en un blanco suave y duro como de jade, dedico esta pantomima en que se quiebra una bailarina como una tanagra porque a él le emocionará más que a nadie, ya que todo lo hace como si dibujara bailarinas y como si fuera novio de ellas...[29]

De estos tres ingredientes -misticismo, perversión e ingenuidad- lo místico opera como una clave hermética a la que recurre Ramón para aludir a una experiencia compartida con el artista, a un secreto reservado a ambos. Es el mismo lenguaje del que se sirve para explicar la génesis de sus pantomimas a raíz de la "revelación", de su experiencia como espectador, en su primer viaje a París, de los espectáculos pantomímicos de Collete Willy y La Polaire: a sus ojos se convierten en una suerte de rito sagrado que le dan la clave del significado del erotismo y de aquella mujer de *La nueva literatura*, "histológica, física, capilar, dotada de una psicología arbitraria de Angora".[30] Un misticismo del que se distancia con el característico guiño decadentista, cuando afirma en el prólogo: "[...] yendo más allá de los heterodoxos he creído siempre que no sólo se debe comulgar con pan y vino, sino también con bailarinas". De este particular culto, místico y perverso, hace partícipe al dibujante en la dedicatoria de otra de las pantomimas, *Las rosas rojas*:

> A Salvador Bartolozzi, que ha visto a Dios como yo.[31]

---

29 *Teatro muerto*, *op. cit.*, p. 475.

30 “El concepto de la nueva literatura", *op. cit.*, p. 69.

31 "Dedicatoria" en *Las rosas rojas*, Prometeo, núm. XXIX, 1911. *Teatro muerto*, *op. cit.*, p. 511.

Alude Ramón con lenguaje críptico a la común revelación de una feminidad ideal, de ese "Dios" cuyo conocimiento surge en ambos a partir de sus respectivas experiencias en París; un juego de secretos compartidos que el escritor hace perdurar en su recuerdo incluso cuando evoca la figura del dibujante tras su muerte:

> Salvador, siempre en medio de su trabajo de ganapán en todos sus avatares, esboza lo tenue y vagaroso, entreabre cortinas que dan a mujeres soñadas, a harenes sólo entrevistos, y va guardando estampas sueltas como las de este último álbum [...] aunque en mi recuerdo las hay más ideales y vaporosas, como el atisbo de un mundo que se le presentó en París y que a veces volvía a aparecérsele.
> Yo era su pesquisa que atisbaba su transformismo secreto, su ir a decir su secreto y abstenerse de decirlo.[32]

Sin embargo, los ingredientes modernistas -misticismo y perversión- adquieren ya un significado novedoso en combinación con la aludida ingenuidad pueril, clave del arte de Bartolozzi y que traducido en el concepto de "arbitrariedad" se incluye entre los ingredientes básicos del innovador "monismo literario" del joven Ramón. También en *La bailarina* su protagonista adquiere en la levedad de ave de su danza un rasgo infantil: "esos corre-teos ligeros han hecho algo como lo que hacen los niños alejándose de la plazoleta para volver enseguida, saltando y cantando "¡Ambó!!! ¡Ató!!! ¡Martarile-rile-ró!!!".

En este punto, parece indudable la compenetración entre Ramón y aquel Bartolozzi "bohemio en París, revolucionario y personalísimo, príncipe de la arbitrariedad y de la decadencia" que pintaba un periodista del momento. Una coincidencia evidente, sobre todo, en la común búsqueda de una belleza inefable surgida de lo primitivo, lo marginal y canallesco, que queda idealmente transfigurado. Así, basándose en la arbitrariedad como presupuesto ideológico y estilístico, en *La bailarina* Ramón ensalza la figura femenina desde la sordidez ambiental: en el primer cuadro la mujer se independiza de lo masculino en el instante de la danza, alcanzando la levedad ideal; no obstante, vuelve a la penumbra de la vulgaridad, a "esa fosa común, de la que se sacan las mujeres para la vida lírica" en el segundo.

La sugerencia de lo primitivo y canallesco como germen del erotismo ideal tiene su mejor expresión en la portada de *Tapices*. En ella Bartolozzi, desde el feísmo, viene a resumir sin restricciones el descarnado erotismo en el que Gómez de la Serna busca la esencia femenina: sugiere una morbosa voluptuosidad a través de cuatro figuras femeninas cuya franca obscenidad es captada con ingenuidad poética por el dibujante. Las sitúa en un paisaje de arrabal, con un fondo lejano de humeantes chimeneas cuyas siluetas se recortan sobre un cielo sucio, trazado con un nervioso entramado. En primer término, una pareja exhibe su cuerpo con el gesto desafiante de las prostitutas: la cocota inexpresiva de moño alto muestra una desnudez abyecta de obesas morbideces; a su lado, una figura bien proporcionada con obscenas medias de rayas, adopta con el brazo en jarras un gesto chu-

---

32 *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 729-730. Ioana Zlotescu analiza este mundo de hermetismo y "secretos" característico de Ramón, desde *El libro mudo* hasta 1914, interpretándolo como defensa frente al rechazo general del ambiente madrileño por su sensación de encontrarse "sólo contra todos", véase su "Introducción" a Ramón Gómez de la Serna, *El libro Mudo (Secretos),* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 47-48.

lesco y sonríe retadora. El rotundo descaro de ambos desnudos contrasta con la actitud más pudorosa de las figuras que aparecen en segundo plano: la primera, apenas entrevista, cubierta por un oscuro mantón de amplios flecos; sentada en el suelo y de nuevo desnuda la segunda, pero oculto su rostro por la larga melena que desde su nuca cae como un torrente. El dibujo en su simplicidad de aparente escena suburbial, resume la síntesis de erotismo cana-llesco y evocación simbolista de las pantomimas de Ramón, demostrando plenamente las cualidades del artista que aquel ensalzaba en las páginas de *Prometeo*:

> Todos denigran solamente. Sólo Bartolozzi, hace a la vez que cosas truculentas, cosas inefables. Y hasta cuando hace cosas truculentas, como su ingenuidad no las hace pecadoras sino miserables, arrancan un inefable afecto reivindicante y ácrata [...] en procedimiento maneja lo inédito siempre, y [...] luchando con lo grotesco, con el absurdo caricatural ha sabido darlo en todo su dolor, o en toda su fealdad, tan ingenuamente, que corta la risa para fomentar la emoción más miniada y más alta.[33]

El feísmo ingenuo y expresionista de la portada de Bartolozzi concuerda con el tono de algunas de las obras incluidas en este volumen vario, especialmente con las pantomimas de Accesos del silencio y Las danzas de pasión, El garrotín, La danza de los apaches o La danza oriental.[34] Así, en el prólogo de las primeras, "Revelación", Ramón describe el rostro de la inspiradora Colette: "arisado hasta la fealdad, esa fealdad que se besa con la belleza"; en Las danzas de pasión caracteriza el primitivismo del ambiente donde se desarrolla el espectáculo, definiéndolo como "Teatro canalla inefable de inocencia"; en la exaltación del desnudo en El garrotín explica uno de los movimientos del baile, en el que "Se rompe la línea que aman los profesores de dibujo y los extáticos y se inferna, se hace más mortal y más conmovedora y más vecina de la cercanía y de la perdición...".[35] Entre todas, *La danza de los apaches*, remite de forma más obvia al universo creativo del dibujante, a través de la recreación que de las intensas relaciones amorosas de los apaches daba La Polaire en sus bailes; precisamente, en su expresiva descripción de la artista, el escritor se refiere al estilo característico de su amigo y le alude sin nombrarlo:

> Aparecía desfigurada, con ese desdibujo artístico, lleno de originalidad ante todo, que aman los apaches y los dibujantes decadentes y estupendos. Ciegamente su apache había punzado en ella su aguafuerte, invisible el dibujo provisor, vidente de su videncia, sin corregirlo ni reflexionarlo, ni amarlo como un imbécil, lineándolo sólo con austeridad en la sombra del cobre.[36]

Parece explícita la identificación de aquel "apache" y "dibujante decadente y estupendo" con Bartolozzi, y así como la descripción del "desdibujo artístico" con el estilo característico de un artista del que Ramón en su artículo de *Prometeo* observaba: "que

---

33 Tristán, art. cit., pp. 678-679.

34 Tapices incluye las pantomimas de *Accesos del silencio* —Las rosas rojas, El nuevo amor y Los dos espejos—, *Las danzas de la pasión* , *El garrotín*, *La danza de los apaches*, *La danza oriental* y *Los otros bailes*. También los artículos "Moguer", "Alma" y "El misterio de la encarnación", el ensayo "Palabras en la rueca" y la reflexión autobiográfica "Tristán (Propaganda al libro Tapices)", junto a sus primeras greguerías publicadas en libro.

35 "Revelación", prólogo a *Accesos del silencio* (*Teatro Muerto*, *op. cit.*, p. 507); *Las danzas de Pasión* (*íbidem*, p. 546).

36 *La danza de los apaches*, en *íbidem*, p. 563

si va al desdibujo sabe desdibujar, cosa más difícil que el dibujar".[37]
Pudieran entenderse como referencia a algún personaje concreto de estos textos algunas de las figuras de la portada de *Tapices*. Así, la mujer que esconde el rostro bajo una larga melena correspondería a la protagonista de *Las rosas rojas*, Sor María, quien al descubrir su propio desnudo huye del convento extasiada y sólo temerosa "de que sus cabellos caigan sobre su frente y la cieguen con su miedo y su fantasía y su lumbre"; alusión a los cabellos como tópico fetichista del decadentismo finisecular.[38] También la figura escondida y vestida de negro pudiera identificarse con la "bailadora" de *Fiesta de dolores*. No obstante, el sentido del dibujo parece más bien sugerir una lectura global de los variados registros del erotismo femenino en la escritura de Ramón.

En relación con esta portada habría que señalar otro dibujo de la misma época, incluido como ilustración del artículo sobre Bartolozzi publicado por Manuel Abril en *Por Esos Mundos*: se trata de un apunte rápido a base de manchas muy expresivas que retrata un tipo femenino, una artista o cocota de escote generoso y rotundas sinuosidades, en cuyo pequeño rostro late una especie de determinación brutal. Sobre el dibujo puede leerse una dedicatoria autógrafa de Salvador Bartolozzi: "Hecho en Sevilla [...] pensando en Tristán".[39]
La transposición artística aparece además de en los textos ya citados en el ensayo "Moguer", donde Ramón acude al referente del arte de Bartolozzi para describir uno de los detalles de la caracterización ideal e inefable de los tipos femeninos del pueblo:

> Son mujeres que no se dibujan según un diseño de parecido, sino que simulan el dibujo del dibujo, esa perversión decorativa y arbitraria de las grandes obras. Simulan o son quizá una portada de libro, parecen a veces ilustraciones de un cuento ruso; a veces llegan al negro y a la composición de los ex-libris, otras son como viñetas por su ligereza y por las líneas olvidadas en un dibujo [...] sus cabellos que corren como la tinta, invadiendo los claros, y que como una admirable arbitrariedad de Bartolozzi, si son rubios se hacen negros para dar vigor a algún escorzo o sin que lo explique el viento que corre, ni el peinado, ni su voluntad, se adelantan como con el asta viva y central de las plumas y cubren su perfil de negro, exaltándole y realizándole más.[40]

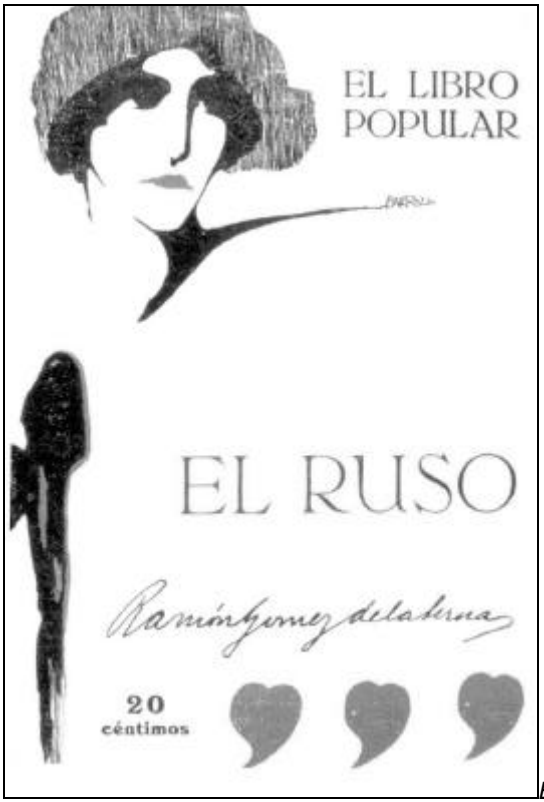
Aquí el recurso *ut pictura poesis*, tan habitual en su prosa, cobra especial significación al situar el arte arbitrario del dibujante en una serie de referencias previas en la que, junto a formas típicamente modernistas, incluye ya las distintas manifestaciones del arte nuevo; concretamente, al de los artistas decorativos de Rusia como Baskt o Dobuojinski, de cuyas composiciones se sirve para describir el paisaje urbano de Moguer.

El RUSO

En marzo de 1913 Ramón publica en la colección El Libro Popular su primera novela, *El ruso*, con por-

---

37 Tristán, art. cit., pp. 678-679.
38 Véase, Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p. 122.
39 Manuel Abril, "Artistas españoles. Salvador Bartolozzi", art. cit., p. 82.
40 Tristán, "Moguer (El pueblo pantomímico)", *Prometeo*, núm. XXXIII (1911).



El ruso

portada e ilustraciones de Bartolozzi. La crítica ha señalado la proximidad de este relato a las convenciones de la novela clásica y realista, y su disparidad respecto a las peculiaridades de la posterior narrativa de Gómez de la Serna; sin embargo, situando *El Ruso* en el contexto de su escritura, parece responder a idéntica necesidad expresión de su individualidad y de las obsesiones a las que antes había dado cauce a través de sus ensayos teatrales y que ahora traduce en un género nuevo para él, asimilando las formas narrativas características del momento.[41]

Ramón proyecta su obsesión erótica, reflejando a través de la narración en primera persona el proceso psicológico del protagonista, un diletante buscador de aventuras amorosas que choca con la imposibilidad cuando de veras se enamora de la mujer de un prisionero político ruso.

Reaparece una de las claves antes aludidas a propósito de su teatro: la transfiguración ideal de lo femenino en un ambiente sórdido; en este caso, la figura de Paulowa en el restaurante "El Ruso", centro de los exilados rusos en París.[42] Un proceso

---

41 *El Ruso*, El Libro Popular, núm 10 (11-III-1913). Es, a juicio de Eugenio de Nora, "obra en apariencia sencilla, sin pretensiones, pero con una fuerza cordial y de captación ciertamente infrecuentes en Gómez de la Serna [...] más que en sí misma, esta novelita interesa por mostrar en su germen un Ramón que no llega a florecer: el novelista"clásico" con ambientación, arranque, conflicto y desenlace, con hechos coherentemente escalonados y conducidos en una acción lineal y sucesiva" (*La novela española contemporánea*, T. II, pp. 106-107); por su parte, Antonio del Rey Briones señala: "La factura de la obra se orienta en una dirección clásica y la fábula participa en cierto modo de las convenciones realistas, lejos todavía de las líneas más personales que configurarán su modo de novelar. No obstante, la ruptura con su obra posterior no es tan tajante como podría pensarse a simple vista, pues no hay que olvidar que una buena parte de su obra narrativa [...] apunta en esta dirección" (*op. cit.*, pp. 110-111).

42 Ramírez Ángel, en su novela corta publicada poco después, *Cambio de conversación* (El Libro Popular, núm. 40 (7-X-1913) —dedicada precisamente a Ramón y a los hermanos Bartolozzi— aborda un tema paralelo, aunque proyectando desde una perspectiva mucho más festiva su experiencia parisina. También Ramón refleja en su novela su vida cotidiana en París, donde acudía regularmente con su tío Corpus Barga a un figón frecuentado por revolucionarios rusos; síntoma indicativo para Ignacio Soldevila-Durante de una etapa de activismo político. No obstante, al menos en *El ruso* las referencias políticas parecen un simple telón de fondo para la intriga amorosa. Véase: Ignacio Soldevila-Durante, "Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)", en *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, ed. Nigel Dennis, Ottawa Hispanic Studies 2, Dovehouse Editions Canada, 1988, pp. 23-43. Citado en "Introducción" a *Teatro Muerto*, p. 81.

El ruso, ilustración

que, precisamente, Bartolozzi subraya en su portada e ilustraciones, planteando el contraste entre la deslumbradora presencia femenina y el ambiente miserable y pesaroso de los comensales del "restaurant de pobres"; la antítesis entre el París símbolo de la nueva mujer y la Rusia zarista asociada a la idea de dolor y aniquilación.

Como en las portadas precedentes, recurre otra vez a la figura femenina, que corresponde aquí a la protagonista, Paulowa. Con una concepción sobria y elegante, Bartolozzi integra imagen y tipografía -el título y la firma de Ramón- dibujando en un solo trazo el rostro de la mujer, de una belleza serena y melancólica, y situando bajo la firma tres corazones negros. Por su parte, las trece ilustraciones interiores están concebidas como apuntes rápidos que salpican la narración; sin embargo, la impericia del montaje de página por parte del maquetador de la publicación restringe en gran medida el efecto, al aparecer los dibujos retrasados, y en algún caso en desorden, con respecto a su referente textual.
El dibujante adopta la perspectiva del narrador, observador solitario de todas las mujeres del restaurante, y se detiene con él en dos figuras objeto de potencial seducción: retrata, con el rostro marcado por las sombras y la mirada visceral e hipnótica, a la joven de "pelo castaño y una carucha

El ruso, ilustración

alargada, simplona pero bella y sensual" que adquiere con el luto un aire de atractiva humillación y ternura extraña; en un pequeño apunte caricaturesco capta el gesto característico de la segunda, más sensual "mejilluda y carnosa", que "alargaba la cabeza hacia adelante como una pava al tragarse una nuez".

Bartolozzi refleja el "ambiente espeso, hondo y restaurador" de *El Ruso* en un atractivo dibujo a base de expresivas manchas y sombreados; capta con precisión la atmósfera del local y la diversa actitud de los comensales, entre la avidez del hambriento y el gesto amargo pero digno de las damas, por medio de una hábil composición que conduce la mirada del lector a la imagen del camarero que avanza entre las mesas con una humeante bandeja. Otros cinco dibujos de menor tamaño, a modo de rápidos apuntes, completan el efecto de ambientación del restaurante, traduciendo la acumulación anecdótica característica de la escritura de Ramón y, en algunos casos, las transposiciones artísticas con las que retrata a los personajes: el comensal famélico "al que un mechón rebelde parecía ayudarle a comer, como una caña ayuda a pescar"; el digno mendigar del "hombre espigado con la cabeza en un cuello fino, conmovedor como el pescador pobre de Pouvis de Cahvannes, caballeroso como un hidalgo del Entierro del conde Orgaz"; el violinista ciego que

El ruso, ilustraciones

toca aires rusos; el perro "cubierto de barbas en escaleras como un pobre de pedir limosna, con la cara cubierta por el pelo, con la atosigación de Cristo de Velázquez, un poco parecido a Nietzsche en lo lamentable del bigote y en la fiereza de sus ojos"; o la viejecita "de palacio y carroza, distinguida y repujada como la anciana reina de Rumanía".

Un tercer grupo de ilustraciones evocan la pesarosa sombra de Rusia sobre los personajes. La sugiere primero en un magnífico dibujo, resuelto a base de manchurrones y rápidos rayados, que escenifica el mitin al que asiste el protagonista en su búsqueda amorosa; un retrato expresionista de los exiliados rusos, que transmite la sombría determinación en las facciones de los hombres "sentenciados a muerte, de cabezas conmovedoras por esa posibilidad, que las agravaba, de poder ser cortadas" y la variada mezcla de expectación, dolor, y rabia contenida en los rostros femeninos "mujeres ocultas por su sombrero del que por la escasez de luz caía un velo de malla muy cerrada con lunares espesos. Su plástica era túrgida y cuadrada". En otros dos apuntes menores Bartolozzi alude al personaje que desarmará las pretensiones del protagonista: retrata el "aire noble y único" del marido de Paulowa y recuerda su situación, mostrando su rostro tras las rejas de la prisión.

Finalmente, dos pequeños dibujos subrayan la conclusión del relato. Una mano quemada y humeante simboliza el deseo imposible, según la sugerencia del texto en la escena del postrer y vano intento de conquista de la mujer: "Volví a apretar su mano con fuerza, queriendo que declarase como en un tormento de la inquisición". Una pequeña viñeta, incluida en la última página, representa el paisaje lejano entrevisto desde la ventanilla del tren que lleva de regreso a España al protagonista.

Siendo este el primer texto de Ramón que Bartolozzi ilustra con cierta profusión, es significativo el criterio -no muy habitual en sus ilustraciones de otros números de El Libro Popular y de colecciones análogas- de acumular pequeños dibujos concebidos como leves subrayados: responde tal vez intuitivamente al carácter de la prosa de Gómez de la Serna, su tendencia al fragmentarismo y a la acumulación anecdótica que había de extremar en narraciones futuras.

2 LA INTERPRETACIÓN DEL RAMONISMO (1914-1917)

Entre 1914 y 1917 Bartolozzi continúa colaborando estrechamente con Ramón y compartiendo trabajos literarios y tertulias, convertido en este periodo en autor casi exclusivo de portadas e ilustraciones de sus libros y artículos. Libros como *El Rastro*, *Senos* y *El circo* marcan la definitiva maduración de la escritura de Gómez de la Serna y el afianzamiento del rumbo de su monismo literario alrededor de la greguería; pudiera por ello considerarse a Bartolozzi como primer intérprete gráfico del ramonismo. Sin embargo, frente a la compenetración característica de la etapa anterior, se

aprecia ahora cierta irregularidad en la interpretación plástica de los textos, que aparece en ocasiones desfasada ante aquellas obras en las que Ramón avanza hacia formas literarias más innovadoras; una desconexión que determinó quizá el final de la regularidad en su colaboración a partir de 1918. En cierta forma, parece pesar sobre Bartolozzi el peso de su oficio de ilustrador que le deja rezagado frente la libertad creativa del literato; no obstante, el dibujante seguirá participando del espíritu innovador del creador de la greguería en otras facetas más espontáneas y libres de su producción, especialmente en sus muñecos de trapo y en sus posteriores empresas teatrales.

EL DOCTOR INVEROSÍMIL

Desde sus primeras veladas en el salón literario de *Colombine* o en la tertulia de la calle de La Puebla, Ramón y Salvador habían ampliado su mundo de relaciones siempre por caminos paralelos y convergentes, estrechando lazos con los que habían de integrar Pombo. Así, ya en 1913, frecuentan ambos la animada tertulia de Atenas, en la sala de redacción de *La Tribuna* coincidiendo con Tomás Borrás o Bagaría.[43]

Al año siguiente, se reúnen en un más sosegado cenáculo alrededor de su común amigo Rafael Calleja, al que se incorporan José Bergamín y Bernabéu y donde se fragua el proyecto de la futura tertulia.[44]

Allí lee Ramón *El doctor inverosímil*, la primera novela que ofrece la línea más característica y original de su narrativa y la proximidad a la plena posesión de sus recursos de escritor; un texto que dedica a sus contertulios:

> A los espíritus fervorosos y escogidos de Salvador Bartolozzi, José Bergamín y Rafael Calleja, a quienes primero conté las aventuras de este Doctor, en conmemoración de aquella noche tan nuestra, tan cualquiera, tan imperecedera, llena de prudencia, de comodidad y de distinción, en que aún -momento insuperable- no era pública -momento subsiguiente e insubsanable- la ilusión generosa y arbitraria de esta nueva ciencia.[45]

---

43 Cansinos Assens refiere una anécdota de los salones de *Colombine* con el fondo de la relación tirante entre Ramón y José Francés, desbancado en las preferencias amorosas de la novelista por el joven escritor: "Francés, que es amigo de Bartolozzi, el cual a su vez lo es de Ramón, ha regalado a *Colombine* una cabeza de niño, hecha en su taller, reproducción de un original griego" (*La novela de un literato, op. cit.*, T. I, p. 364). Sobre la tertulia de Atenas —donde se reunían Luis Cortés, Antonio Armenta, Enrique de Mesa, Amadeo Vives, Zamacois, Ceferino R. Avecilla, Tomás Borrás y Bagaría—, véase: *Pablillos de Valladolid*, "Los Bartolozzi", *Por Esos Mundos* 237 (X-1914), pp. 441 -447 y Miguel Pérez Ferrero, "Entrando en fuego. La primera etapa a la vista" (1935) en *Ramón en cuatro entregas*, *op. cit.*, T. II, p. 17. Pérez Ferrero describe la anecdótica batalla en el interior del diario: "Se reúnen en un cuarto en el que Bartolozzi ha colo-cado un friso. Los que componen el grupo le han dado el nombre de Atenas, y también se han apresurado a designar a los antagonistas que no merecen la entrada en el aposento. A estos —el cuerpo de la redacción que hace lo que se llaman las tripas del periódico— les denominan Beocios. Entre Atenas y Beocia se libran espantosas batallas sin sangre".

44 Pérez Ferrero (*Ibídem*, p. 18) caracteriza al grupo y alude también a la lectura de la novela de *El doctor inverosímil*: "Rafael Calleja ha habilitado un cuartito en la casa editorial de su familia para íntimas reuniones. Concurren a ellas, con Ramón, el dibujante Bartolozzi, lazo de unión entre Atenas y la nueva capilla; Bernabéu, joven abogado; el propio Rafael Calleja, y un joven de dieciocho años, espigado y agudo, José Bergamín. Intensamente sueñan los cinco sus sueños literarios. Todos los otros mundos les son ajenos e indiferentes. A veces salen de su rincón para refugiarse en otro de un café. Piensan fundar una gran tertulia..."

45 *El doctor inverosímil*, La Novela de Bolsillo, núm. 22 (14-X-1914), p. 5.

El Doctor Inverosímil

La novela recoge el variado repertorio de casos clínicos y los respectivos tratamientos con los que el protagonista, el doctor Vivar, se enfrenta a la enfermedad.

En la descripción del arbitrario método de Vivar, Ramón encuentra ya el camino idóneo para la expresión de constantes de su literatura -vitalismo, irracionalismo o exaltación erótica- adaptando el género narrativo a las características que señala Rey Briones y en las que profundizará en su posterior trayectoria como novelista:

> Tanto la estructura -fragmentaria, construida mediante la yuxtaposición de pequeñas anécdotas que no imprimen un sentido progresivo a la trama- como el carácter insólito y extravagante de la invención, y por supuesto, el estilo, salpicado de numerosas imágenes y greguerías, otorgan a esta obra el sello inconfundible de las más genuinas creaciones ramonianas en su tendencia más renovadora y personal.[46]

La interpretación gráfica de Bartolozzi traduce básicamente el fragmentarismo de la novela, con un sentido de subrayado de las anécdotas análogo al empleado en *El Ruso*, aunque con un tono que bascula entre el truculento expresionismo de la portada y el toque caricaturesco de algunas de las ilustraciones.

Resulta muy atrayente la rara síntesis de crueldad obscena y aséptica frialdad de la imagen de portada, que sirve de ilustración al capítulo inicial de la novela, titulado "La revelación". Presenta en una oscura sala de operaciones, sobre un suelo de hipnótico ajedrezado, las figuras de Vivar y el colega que salva la vida de su amante moribunda provocándole una profunda herida en el muslo, en un gesto de evidentes connotaciones sexuales. Ambos observan con gesto ambiguo el desnudo de la yacente figura femenina, y parecen dirigir respectivamente sus miradas al reguero de sangre que mana de su pierna y a la sugestiva cascada de sus cabellos. Al margen de este toque típicamente decandentista, el dibujo de Bartolozzi transmite una atmósfera cuyo inquietante expresionismo realzan sencillos toques de color: acentúa la obscenidad de la roja herida de la mujer el entorno clínico y gélido sugerido por la combinación de blanco y negro con leves pinceladas de azul.

---

46 A juicio de Rey Briones la novela se ajusta a las constantes de las novelas de Ramón "inventario e invención", con un protagonista peregrino y singular, sin profundidad psicológica" (*op. cit.*, p. 111). Granjel destaca el "excelente testimonio de la capacidad anticipadora de su autor" al constituir el método del doctor Vivar "mezcla del psicoanálisis y la creencia de que buen número de enfermedades son ocasionadas por la acción, diríase alérgica, sobre quien la padece, de los más dispares objetos de su mundo próximo"; intuición que convierte a Ramón en el primer autor en traducir en tema literario el hallazgo de Sigmund Freud (*Retrato de Ramón, op. cit.*, pp. 197-198).

En las once ilustraciones interiores alterna diversos tipos de imágenes. En pequeños apuntes muestra los objetos que causan algunas de las enfermedades inverosímiles: "Los guantes viejos", el reloj desarmado de "El envejecido", la mesa desordenada y caótica de "El gran atranco" o las imágenes religiosas del anticuario citado en el "Índice de unos cuantos casos más" que cierra la obra. Otros dibujos de mayor tamaño escenifican anécdotas y personajes de otros casos, en ocasiones con un matiz caricaturesco: la manía persecutoria de la joven beata -protagonista del episodio "Mi prima"-, atraída por los moribundos y velorios; "El hombre de las barbas" que le transforman en sujeto "feroz y solemne"; "El sabio doctor en Medicina", que padece por el ignorado suicidio de uno de sus pacientes; "El parroquiano" a quien revive el retorno a su cotidiana tertulia de café, o el personaje de "Los lentes" consumido por el efecto de sus pesados cristales. Alude, por fin, a las más breves anécdotas del citado "Índice", con dibujos de "la mujer que se tiñe el pelo", o el simón claustrofóbico que anonada a su ocupante.

Frente a la eficacia de la portada, las ilustraciones interiores pecan en algún caso de cierta inexpresividad: la técnica del ilustrador profesional supone quizá un lastre frente a la libertad ingenua de anteriores trabajos; carecen por ello de la gracia que el propio Ramón años después transmitirá a través de los monos que, con la misma función de subrayado de la anécdota o como complemento a sus greguerías, dibuja para sus libros y artículos. Sin embargo, en este momento el literato mantenía su permanente confianza en el arte del dibujante; al respecto es muy sintomático el hecho de que el sello del rostro de Ramón dibujado por Julio Antonio, habitual en los libros anteriores, sea sustituido en *El doctor inverosímil* -al final del texto, bajo su firma- por uno muy similar realizado por Bartolozzi; sigue, pues, vigente y reforzado su papel como principal singularizador gráfico de la literatura de Gómez de la Serna.

"EL BAILE DE LAS VIUDAS"

Aunque Bartolozzi y Ramón se mantuvieron relativamente al margen de la polémica que la Primera Guerra Mundial suscitó en España entre aliadófilos y germanófilos, en absoluto fueron ajenos a su impacto. Así, mientras el dibujante supo reflejar el horror de las víctimas en una serie de estampas publicadas en las revistas gráficas del periodo, el literato pareció acogerla en un primer momento con ingenuo optimismo, considerándola como "ensanchadora de panoramas" y ocasión para la renovación española, con un espíritu acorde con el tono de su "Primera Proclama de Pombo". No obstante, esa impresión inicial chocará pronto con la constatación de la crueldad y violencia de una interminable carnicería, del "error y el horror de la guerra". Al respecto, en *Automoribundia* recuperaba Ramón los sentimientos y divagaciones que compartiera con Bartolozzi el primer día del conflicto:

> El día de su declaración estábamos citados Salvador Bartolozzi y yo para llevar original y dibujos del esbozo de El Doctor Inverosímil a "La Novela de Bolsillo", y recuerdo que discutimos sus probabilidades de destrucción -que después resultaron exageradas- en la plataforma de un tranvía.
> Al pasar frente al Banco de España notamos, sin embargo, al mirar su reloj y su fachada que aquel edificio hacía frente a los presentimientos, y eso nos dio ánimo.
> Era el primer retraso en el caminar de mi generación, la de destino más anormal, y que si triunfa del anonimato se debe a no sé qué milagro o a una persistencia bárbara a prueba de bomba.

El Baile de las viudas

Una guerra mundial creíamos que iba a ser una cosa divertida, ensanchadora de panoramas, motivo para que un bien mayor venciese al mal oscuro y agresivo que se ocultaba en el bajo mundo, en las oscuras callejas de la Europa central.

-Lo malo será la peste- dijimos, sin saber bien lo que quería decir peste, dando ese nombre cambiado (con el pensamiento en la enfermedad clásica de los éxodos) a otra disolución de ideas, de ingenuidades augustas, del mismo amor de los hombres por las mujeres que es lo que iba a ser lo pestífero con todo el disimulo de los males interiores e invisibles.

Ahora que recuerdo con toda nitidez aquella hora sofocante pero optimista porque España no iba a entrar en la guerra [...] veo que no teníamos idea de lo que era una gran guerra, de cómo se paralizaban los motores del mundo, de cómo se mataba todo lo que se estaba experimentando hacía siglos en los laboratorios del alma.

Inconscientes, recién peinados, yendo a cobrar una cantidad de pesetas -que para más insignificancia nos pagaron en monedas de a peseta-, no supusimos el corte largo de trenes que iba a suponer aquella declaración de guerra de una tarde de verano.

Comenzamos a estar más solos que nunca los españoles y los jóvenes nos regodeamos en nuestra ingenuidad y profundizamos en ella como escarbando en la tierra que pisábamos con verdadero ensañamiento.

Si la fiera en otros lados, más allá de las fronteras, se dedicó a dar zarpazos a diestro y siniestro, nosotros nos dedicamos a sacar tierra de la tierra, a cavar a mano la fosa que nos correspondía, como si estuviesen en esa posibilidad de tumba todas las posibilidades de nuestro destino.

Tomamos los acontecimientos con sarcasmo y sin perder nuestro continente despejado y alegre. Estábamos medio bloqueados, pero nuestra personalidad no padecía por eso.[47]

La óptica más pesimista de Bartolozzi y la sensibilidad ante las víctimas, al margen de los bandos,

---

47 *Op. cit.*, pp. 294-295. Pérez Ferrero, a propósito de la tertulia de Calleja (*op. cit.*, T. II, p. 18) alude precisamente al momento descrito por Ramón en los párrafos citados: "La declaración de la guerra europea les sorprende en el café Universal. Ramón lee un manuscrito; es el esquema de *El doctor inverosímil* que, terminada su lectura, van a llevar a *La Novela de Bolsillo* para su publicación. En la Puerta del Sol se oyen los primeros gritos de las manifestaciones por la neutralidad de España; las primeras discusiones partidistas; los primeros agores consternados. Pero ellos entonces sólo viven para la literatura".

bandos, que caracteriza sus dibujos sobre la guerra europea, es la que se impone también en una breve narración que Ramón dedica al asunto, titulada "El baile de las viudas" y publicada en enero de 1915 en la revista *Por Esos Mundos*. El escritor interpreta, sin abandonar su perspectiva pan-sexualista, la humillación de los vencidos, escenificada en un baile solemne en el que los ejércitos victoriosos someten a un simbólico ultraje a las viudas de los soldados rivales. El lenguaje de esta breve narración remite nuevamente al misticismo decadentista, identificando el baile con la imagen de martirio y profanación; por ello, resulta otra vez adecuada y ajustada al texto el recurso de Bartolozzi al referente pictórico prerrafaelista y simbolista en sus ilustraciones.[48]

El dibujo inicial presenta al grupo de las viudas con la apariencia de enlutadas vírgenes de un retablo de Burne-Jones, siguiendo libremente la sugestión de la descripción de Ramón: "están regias y miran profunda y brillantemente como las imágenes el día de su martirio y de su festividad, en que su culto y su iluminación son extraordinarios". Las siguientes ilustraciones representan el rito de profanación, marcando el contraste entre la espiritualidad y belleza de las figuras femeninas y la imagen de los soldados -identificados con tipos de aspecto claramente germánico- que toman un aire de figurones uniformados; sólo en uno de los dibujos aparece un soldado de elegante arrogancia, y la mujer a la que rodea con su brazos vuelve su rostro interrogante y ambiguo hacia el espectador. No obstante, Bartolozzi subraya la humillación de las viudas en la última ilustración, mostrando el gesto avergonzado de una de ellas, que aparta la vista de sus indiferentes verdugos "porque lo que ha matado en ellas este baile sobrepasa a lo que mató en ellas la muerte de sus esposos".
A la conclusión del texto el dibujante incluye un medallón a modo de ex libris, que resume en una imagen alegórica el sentido del relato de Ramón; su peculiar síntesis de erotismo y muerte queda simbolizada por las figuras de dos músicos, el sátiro y la imagen arquetípica de la descarnada, que hacen sonar a dúo sus instrumentos.

"LOS LOCOS DE CASTILLA"

Igualmente sugestivas son las ilustraciones de "Los locos de Castilla", también publicado en *Por Esos Mundos* en mayo de 1915. Desmintiendo su anterior desapego por la literatura de la generación anterior, Ramón se suma a la interpretación de Castilla y de la influencia del "mal de la tierra" sobre sus habitantes, a través de la descripción de los locos del pueblo de Valle, donde "Castilla es cogida infraganti, monda y lironda". Bartolozzi incluye el título de la obra rotulado sobre un dibujo en el que caracteriza el paisaje castellano, yermo y de amplios horizontes, con el único aliciente de un lejano palomar, uno de los pocos consuelos del pueblo por ser "como el único monumento de la poesía, como el único oratorio simpático y benigno".
La primera de las ilustraciones es un retrato de tres figuras femeninas -que pudiera interpretarse como alusión al tópico de "las tres edades"-, tipos de mujeres del Norte con un halo de dulzura y sensualidad melancólica, que Ramón contrapone a la "atroz sobriedad ideal, visual y carnal" de las castellanas. En los siguientes dibujos, Bartolozzi recrea con singular agudeza psicológica la imagen de dos de las locas del pueblo, rechazadas con pavor por sus vecinos que intuyen cómo ellas "interpretan el mal irreductible del pueblo". La "Sotera" es una figura tosca y primitiva, de boca

48 "El Baile de las viudas", *Por Esos Mundos*, 240 (I-1915), pp. 27-32; luego incluida en el volumen *Muestrario* (1918).

desdentada y bondadosa mirada perdida; un rostro mimetizado con el paisaje "como atacado siempre por un agrio resol, atontado por la tierra acometiva, con los ojos indecisos y cocidos, con la boca difícil! [...] ¡Inolvidable cabeza de piedra!". Por su parte, "la loca de la cama" resume la vida del pueblo de puertas adentro, recluida en el lecho durante quince años, pero al tanto de toda la vida del pueblo como "remota reina transtornada y genial".

El dibujante capta la pesada atmósfera del cuarto, "luz perezosa, débil, tenue y disciplente, una luz sin levadura, sin sal y sin vibración", y la imagen de la vieja, personificación de una "pereza fascinante ante la imposibilidad de vivir", con la boca entreabierta y la mirada determinada. Un reloj al fondo de la estancia simboliza el día a día de un dulce suicidio que el autor plantea con ambigüedad como acto de su locura, o quizá de lucidez excesiva.

En los últimos párrafos del texto hay una reveladora referencia a Bartolozzi en la "Apostilla", que testimonia la cooperación estrecha de escritor e ilustrador en la preparación de la publicación de artículos y libros. Tras haber descrito a varios tipos del pueblo de Valle, comenta el autor la inclusión a última hora de un retrato final, que debe "pintar" con la palabra puesto que ya el ilustrador no podrá dibujarla:

> Durante toda la narración he estado diciéndome: "¿Cómo meter eso?..." Y como la idea aplanante de Valle sería incompleta si yo dejase algo que es esencial al pueblo, algo maravilloso de color y seducción, la historia de la señorita Florencia, ahora al final, aunque ya sea irreparable el no haber hablado a Bartolozzi de ella, voy a pintarla.[49]

La muñeca rusa

"LA MUÑECA RUSA"

"La muñeca rusa", remite a las formas más características del Ramonismo: la búsqueda del alma de los objetos y la infinita percepción de sus matices a través de una escritura preñada de greguerías. Disecciona en este breve texto el espíritu recóndito de las muñecas rusas y su carácter ingenuo -de "madres castas" protectoras de la familia de jovialidad numerosa-, las posibilidades para el juego infantil y el drama cuando una de sus piezas se rompe y causa el pánico del niño culpable.

La doble página de La Ilustración Española y Americana que incluye el texto, con ilustraciones a color de Bartolozzi, constituye un modelo de presentación lujosa y sugestiva: el dibujante aprovecha las posibilidades decorativas del objeto y sus múltiples combinaciones al hilo de las variaciones del escritor; muestra también su particular predilección por el universos de los muñecos y juguetes, captando su absoluta ingenuidad y dotándoles de esa alma entrevista por

---

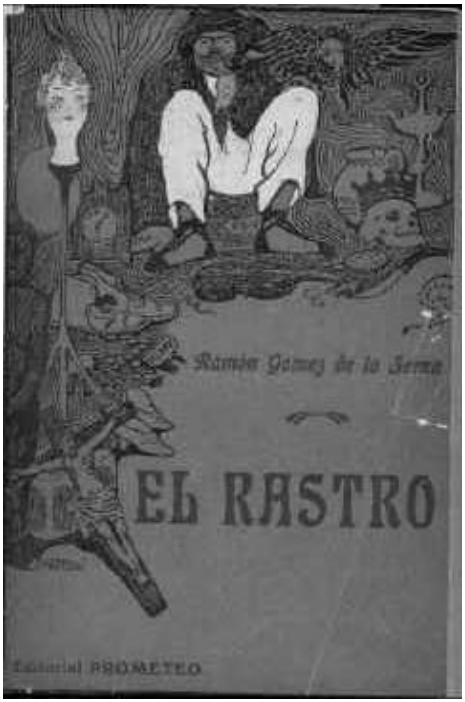
49 "Los locos de Castilla", *Por Esos Mundos,* 244 (V-1915), pp. 495-504. El texto guarda relación con el sentido de *La casa nueva* (1911), que Ramón presenta como "el drama de Castilla la Vieja" y cuyos protagonistas "tienen la cara seca y en la sequía de su cara, en los ojos, en los labios y en la frente, está el gran pavor"; véase: Agustín Muñoz-Alonso, *op. cit*., pp. 83-89.

Ramón. De nuevo se observa la compenetración perfecta de texto e imagen en una página de singular atractivo en su simplicidad.[50]

EL RASTRO. SENOS. EL CIRCO

Bartolozzi realizó con desigual acierto la confección de las portadas de tres libros señalados por la crítica como fundamentales en la trayectoria de Ramón Gómez de la Serna, aquellos en los que encontró de forma definitiva el camino para su escritura más característica: *El Rastro* (1915), *Senos* y *El Circo* (1917).[51]

Considerado por el propio autor el inicio de una nueva etapa en su escritura y de su salida a la publicidad tras el hermetismo del periodo anterior, El Rastro supone también el primer ejemplo de libro inclasificable y caprichoso en el que Ramón da rienda suelta a su peculiar "ternura por las cosas"; ingrediente ya visible en textos anteriores, pero sin la rotundidad de este inventario caótico donde los objetos y su alma desplazan a los personajes humanos. La infinita diversidad del Rastro madrileño, interpretado por el escritor en su arbitraria acumulación de textos, queda resumida en una portada un tanto simple, en la cual Bartolozzi representa literalmente la afirmación programática del autor: "sumerjámonos en las cosas"; así, el dibujante incluye entre el tenderete anárquico de zapatos viejos, calaveras, candelabros, jarrones, violines de cuerdas rotas, relojes, etc., la figura de Ramón fumando su pipa, con aspecto descuidado y sentado sobre sus posaderas, como un objeto más expuesto al comprador. Sobre un fondo ocre, envuelve las figuras en una trama de líneas sinuosas que engloban el conjunto de los objetos, destacando tan sólo con un toque de color más claro la figura humana del autor y la semihumana de un maniquí femenino, una burda cabeza de infantil apariencia sobre un soporte desnudo. Una portada, en suma, sencilla de concepto y divertida, aunque sin mayores pretensiones.

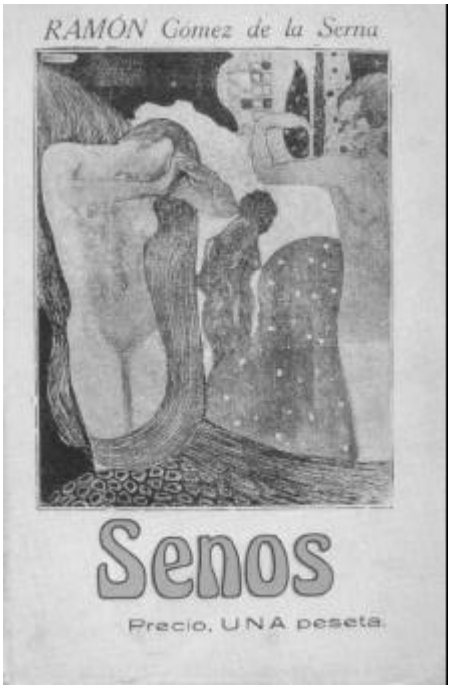


El rastro

Frente a la simplicidad humorística del dibujo anterior, Bartolozzi realizó para Senos una portada exquisita, recurriendo nuevamente a la interpreta-

50 "La muñeca rusa", *La Ilustración Española y Americana*, 48 (30-XII-1915), pp. 990-991. Bartolozzi tomó como modelo el propio juego de muñecas que poseía el escritor en su torreón y cuya fotografía puede verse en *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, p. 615.

51 Las portadas corresponden a las primeras ediciones: *El rastro*, Valencia, Sociedad Editorial Prometeo, 1915; *Senos*, Madrid, Imprenta Latina, 1917; *El circo*, Madrid, Imprenta Latina, 1917. En posteriores ediciones serán sustituidas por portadas de Apa para *Senos* (1923) y portada de Bon e ilustraciones de Apa para *El circo* (Valencia, Sempere, 1924).



Senos

tación de la pintura de Gustav Klimt; identifica, en cierta forma, la escritura obsesiva de Ramón con el mundo alegórico y sensual de un pintor también fascinado por el erotismo y exaltador de la sensualidad y la sexualidad femenina, que suscribiría la maldición hacia las madres "de los que abominan hipócritamente del desnudo", incluida por el autor en el "Antecesorio".[52] Con un sentido preciosista en su composición, Bartolozzi envuelve tres desnudos femeninos de aire mitológico en un espacio de volúmenes ondulantes, con los mosaicos geométricos y las formas decorativas típicas del artista austriaco. Una composición atractiva y de belleza innegable, pero quizá discutible como presentación y resumen de las inagotables variaciones del texto de Ramón: si la evocación simbolista tiene cabida en el amplísimo muestrario de senos, no parece suficiente como interpretación global de la sugestiva multiplicidad del texto.

Mucho más moderna y acorde con el carácter del libro resulta la portada de El Circo: coinciden escritor y artista en la exaltación de lo que de ingenuo y primitivo posee el espectáculo circense, que ejercía común atracción sobre ambos.[53]
En esta misma época, Bartolozzi frecuentaba el asunto en sus dibujos más personales y también en ilustraciones de bella factura, con un tratamiento similar a algunas obras del "periodo rosa" de Picasso, con una mezcla de exaltación y melancolía;[54] no obstante, en la colorista portada del libro de Ramón se decanta por un acentuado primitivismo -un estilo ajeno al de su obra gráfica más habitual en este periodo-, con una técnica casi de *collage* a base volúmenes de recortes irregulares, que dan un aire infantil y expresivo a las cuatro figuras: el malabarista japonés de los cuchillos, el clown, el acróbata de gesto arrogante y una de aquellas mujeres de circo "sosonas, como niñas de la casa vestidas de gimnastas".

---

52 *Senos*, AHR, Barcelona, 1968, pp. 38. Además de los elementos decorativos típicos de Klimt, pueden encontrarse analogías con algunas figuras y volúmenes de pinturas como la *Jurisprudencia* (1907) incluida en la serie de *Cuadros de las Facultades* realizados para la Universidad de Ringstrasse. Véase, Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt. 1862-1918. El mundo con forma de mujer*, Colonia, Benedikt Taschen, 1991.

53 Ramón dedicó al dibujante la segunda edición corregida y aumentada de *El Circo*: "A Salvador Bartolozzi, con sencillez" (Valencia, Sempere, 1924, p. 5).

54 Pueden verse la reproducción del dibujo "Los Saltimbanquis" en el libro de Margarita Nelken: *Glosario. Obras y Artistas,* Madrid, Fernando Fé, 1917, p. 146, y el titulado "Los Saltabancos", expuesto en el Salón de 1920, en *La Esfera*, 323, 13-III-1920; ambos remiten al modelo de Picasso y a su *Familia de saltimbanquis* (1905). Con el mismo asunto, véanse las ilustraciones de algunos textos ya citados: Magda Donato, "Cosas del circo", *Nuevo Mundo*, 1319 (18-IV-1919) y Ramón del Valle-Inclán, "El circo de Iona", *La Esfera*, 247 (21-IX-1918).

El circo

El dibujo participa de la expresividad pueril de los muñecos de trapo que también en esta época Bartolozzi dedica al mundo del circo, quizá la mejor expresión de la nueva convergencia entre la escritura de Ramón y su mundo creativo; así, los muñecos *Payaso* o *Toby* -expuestos en los Salones de Humoristas de 1917 y 1918- constituyen perfectas ilustraciones para las variaciones del "Cronista del Circo" sobre la figura del clown:

> [...] es el Pierrot que se ha salvado a su melancolía superior de un modo elevado y sabio, que se ha vengado de su destino.
> [...] su cabeza tiene algo de autómata y sus ojos son de brillante cristal, abriéndose y cerrándose como los de esos finos y caros muñecos de bazar que tienen cuerda.[55]

Precisamente, Rafael Cansinos Assens en su temprano comentario sobre *El Circo* y *Senos*, cuando sugiere la íntima relación de la greguería de Ramón con la nueva caricatura y el arte gráfico moderno, apunta también sus lazos de identidad con los muñecos de Bartolozzi:

> Historietas son también esos dos libros -*El circo* y *Senos*- en que un tema inicial se desarrolla en todas sus posibilidades, con tal plenitud de ejecución y de rasgos plásticos, que a veces se llaman de volumen y hacen pensar, más bien que en las páginas de un álbum, en esos muñecos modernos, que Bartolozzi arma tan diestramente, y que hemos visto presidiendo la mesa en las veladas pontificales de Pombo. A esas caricaturas de clowns, acróbatas, gimnastas, podríamos no sólo interpretarlas gráficamente, sino aun armarlas como muñecos, rellenarlas por dentro, ponerles ojos de cabezas de alfiler. Y esos senos que Ramón dibuja, tan llenos de volumen, tan vegetativos, tan plásticos, tan maleables, ¡qué admirables balones, qué deliciosos globos de feria para lanzarlos al aire, para verlos elevarse en el extremo de un hilo hasta quedar parados en los techos!
> He aquí como el arte literario de Gómez de la Serna recorre toda la órbita del arte gráfico moderno, desde la silueta hasta la historieta, deteniéndose un instante en el lienzo decorativo a lo Anglada y lo Beltrán [...] y hasta sugerir la idea de los modernos muñecos de trapo y aun de las figuras recortadas en el papel...[56]

55 Ramón Gómez de la Serna, *El circo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, pp. 37-41. Las fotografías de los muñecos pueden verse en: Silvio Lago, "Bellas artes. Los humoristas", *La Esfera* (27-I-1917) y Silvio Lago, "Una exposición interesante. Los humoristas", *La Esfera*, 220 (16-II-1918).

56 Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, Editorial América, 1919, p. 263.

RAMÓN (CRÓNICA INTRANSCENDENTE)

JOSÉ RAMÓN CLEMENTE
Madrid, otoño 2004

En el número 1 de este Boletín, en el otoño del año 2000, se publicó un artículo mío titulado "Ramón Gómez de la Serna en Alicante" que, a su vez, había aparecido en el número 31 de la Revista que editaba el Instituto de Estudios Alicantinos, hoy Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert. Me remito a su contenido en el que se refleja la visita que RAMÓN llevó a cabo a la ciudad en enero del año 1933 para pronunciar una de sus conferencias o "charlas de la maleta".

Tenía yo 21 años, y estaba estudiando en Madrid en la Universidad Central de Derecho, en la calle de San Bernardo, y fui el promotor de esta visita, así como, posteriormente, ya en Madrid, invitado por RAMÓN, a asistir a las tertulias en Pombo, y al Torreón de la calle de Velázquez. Es curioso, decir que RAMÓN me presentaba a sus contertulios de Pombo como su "joven empresario".

Hace unos días, en el programa de la emisora local Radio Alicante "Alicante hoy por hoy", que dirige con gran éxito Vicente Hipólito, hablé, en dos de mis charlas de los miércoles, de RAMÓN en Alicante. Y, entre otras anécdotas, las que son objeto de este breve artículo.
Acerca de la intranscendencia o no de estas líneas, me permito citar, sin que ello suponga buscar pretextos para justificarlas, lo que dice Stefan Zweig: "La historia no necesita del auxilio de ninguna mano, se presenta en todas partes envuelta en una forma perfecta y sólo pide el concurso de la palabra noble y expresiva". Y, en otras páginas, este insigne ensayista, historiador y novelista, sigue diciendo: "... de pronto una ráfaga, comprime dramáticamente las capas contiguas y siempre creadoras, en esos momentos de genial sintetización".
En los nueve números de este boletín, se va "sintetizando" la figura de RAMÓN y, a mi entender, dentro de esta "sintetización" encaja perfectamente este RAMÓN intimista, conversador, capaz de crear situaciones o relatar, en una conversación amistosa y reposada, falsos sucesos, anécdotas inventadas, inexistentes. En esta biografía detallista yo creo que cabe esta faceta del hombre biografiado.
Y basta de prefacios y justificaciones.

El viaje, de Alicante a Madrid, de noche, en tren y en tercera clase, que realizamos, a primeros de enero de 1933, Luisa Sofovich, RAMÓN, Gonzalo Soriano, el ilustre pianista, y yo, resultaba interminable. Ninguno dormíamos. Y surgieron los chistes, sucesos y demás acaecimientos que distrajeran tan larga estancia en aquellos asientos de madera.
RAMÓN, ya de madrugada, después del incidente con la Policía, que relaté en mi colaboración anterior, dijo que era el momento de contar lo que ya había escrito en algún lugar: aquel loro al que le cortó las alas para estuviera quieto en su soporte, y que, para trasladarse por el suelo de un lugar a otro de la casa, iba diciendo. "¡¡cuidado.. cuidado!!" para que no le pisaran.
La verdad es que el relato no tuvo mucho éxito, ya que lo conocíamos, e incluso Luisa Sofovich se lo indicó. Entonces RAMÓN continuó: "¡Pero no sabéis lo que nunca he contado: cometí el error de enseñar al loro que llamara un taxi por teléfono. Cuando yo le decía, '¡lorito, taxi!' el animal se subía a la mesa, cogía con una pata el auricular y con la otra marcaba el número, diciendo: 'un taxi para el número 4 de Velázquez'. Y el taxi venía".

Gonzalo Soriano le interrumpió, diciéndole que el loro sólo tendría dos patas, y necesitaría una más para mantenerse en pie.

Sin perder su compostura, RAMÓN muy serio, afirmó que aquel loro debía tener una pata oculta, que utilizaría en esos momentos, porque nadie podía afirmar lo contrario sin caer en un error. Dijo que él había visto una vaca que, sobre su lomo lucía un aditamento, nacido de su cuerpo, que tenía la forma de un brazo y un pecho de mujer.
(Lo cual era cierto. Yo mismo, en una barraca de feria de Alicante, había contemplado este fenómeno).

Y ya en aquel terreno de lo absurdo y divertido, Luisa Sofovich, dirigiéndose a Soriano dijo, con su acento argentino, que ella había visto al loro llamar por teléfono pidiendo un taxi, aunque no prestó atención si tenía una pata de más.
RAMÓN entonces, dirigiéndose a Soriano y a mí, dijo que aun cuando éramos muy jóvenes, admitíamos como cierto, por haberlo visto, que una vaca tenía sobre su lomo un brazo y un pecho femenino. Y no se explicaba por qué no se aceptaba que su loro podía tener una pata de repuesto, aunque no la utilizara más que para llamar por teléfono.
Y ya, en su lenguaje y tono de voz, que podríamos llamar "axiomáticos" (en una conferencia no perdía su estampa de orador aun cuando imitara el canto de un gallo, ... o su compostura era totalmente seria y consecuente saludando desde el escenario cogido de las manos de los actores tras una representación de "Los medios seres" mientras parte del público pateaba), RAMÓN continuó su relato diciendo: "¡Pero un día el taxi no vino! Entonces volví a decirle: ¡lorito, un taxi!, y me puse a escuchar detrás de la puerta lo que el loro decía, para averiguar el motivo por el que el taxi no atendiera, como otras veces, la llamada... Y, aunque no lo creáis, el loro dijo: '¡Un taxi para el número 4 de la calle Velázquez, y tengan en cuenta que si no viene inmediatamente no les votaremos en las próximas elecciones!"
Luego, RAMÓN explicó: "Una asistenta le enseñó esta frase y, lógicamente, los taxistas no hacían caso a la llamada por creer se trataba de una burla".
Recuerdo que estaba amaneciendo cuando yo le pregunté: "Y ¿qué pasó?" RAMÓN dijo: "¡Despedí a la asistenta y al loro!"
- "¿Al loro?" preguntamos Soriano y yo.
- "Sí", contestó RAMÓN "aunque no lo puedo demostrar porque el loro resultó elegido en las elecciones y, desde entonces me ha retirado el saludo".

Serían las siete u ocho de la mañana cuando entrábamos en la Estación de Atocha después de una noche en vela. Al bajar del tren nos dijo que nos esperaba en la Cripta de Pombo, que allí faltaba gente joven. RAMÓN tenía 45 años, Soriano 19 y yo 21.

Mentiría al no reconocer que tuve un gran interés por asistir a las tertulias de Pombo. Aquel propósito de su creación, en el año 1912, RAMÓN confiesa que eligió Pombo "para jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar nuestras modernidades que en aquel viejo sótano, en la calle de Carretas, a un paso de la Puerta del Sol".
"Sólo los sábados, de 12 a 3 de la madrugada. Y después dar cinco vueltas a la Puerta del Sol"
"Pombo fue elegido como contraste de lo que llevamos dentro, como exaltación contradictoria y engañosa de nuestra modernidad, como cueva de conspiraciones literarias, de cavernarios que están enfrente de la sociedad y de la familia. Secta de evadidos que sólo se esmeran en hacer blanco en lo más bagatelario de la comedia y de la tragedia".
Asistí varias veces a la tertulia de Pombo. En algunas ocasiones también lo hizo Gonzalo Soriano. A mi edad, en aquel pretérito tan lejano, me veo sentado tras los tertulianos habituales, entre los que recuerdo como más habituales a Vighi, a los hermanos Gutiérrez Solana, a

Bartolozzi, a José Bergamín y, a veces, a Jardiel Poncela, Edgar Neville y otros cuyos nombres no conservo en mi vieja memoria. Yo escuchaba a mis 21 años, sin capacidad para intervenir, como un convidado de piedra, absorto y divertido de lo que ante mí sucedía o escuchaba.

Para culminar esta crónica intranscendente viene a mi memoria aquella noche en la que RAMÓN dijo que había recibido, de la Argentina, una película de cine de 35 milímetros en la que se le veía con un poncho montado a caballo. Efectivamente nos mostró la caja donde estaba este film. Dijo que alguien había hablado con un operador del cine de la Ópera, para que la pasara en pantalla después de la sesión de noche. De modo que nos pusimos todos en marcha, calle de Arenal abajo, hasta el cine de la Ópera. Una vez allí, resultó que las puertas estaban cerradas y, en el local, el guarda informó que todos se habían marchado. RAMÓN dijo que volviéramos a Pombo y allí podríamos ver la película. Así lo hicimos todos. Una vez situados en torno a la mesa, él abrió la caja que contenía el film y lo fue desenrollando y pasando de uno a otro para que, al trasluz, fotograma a fotograma, viéramos las imágenes, volviendo a enrollarlo.
En aquel año, en el mes de mayo, terminé mis estudios de Derecho en la Universidad Central. Perdí todo contacto con Pombo y con RAMÓN, salvo una visita que hice al Torreón de Velázquez (la mujer de cera, el farol de gas, su panecillo vibrador y el libro de El Circo de Picasso, así como otras "fantasmagorías"). Allí me despedí de RAMÓN. Quedó en que volvería a Alicante, para ver las palmeras "que tienen las raíces al revés" y ver el mar y "las cintas de las gorras de los marinos, que van diciendo adiós a todos los mares".
Después vino la guerra. Y su ausencia de España. Y su regreso con los estigmas de la enfermedad.

Ramón y Luisa en Elche (foto del autor)

De la vejez. Murió en Argentina en 1963 a los 75 años de edad.
Dice Matisse: "Aunque vivamos como viejos, hagámoslo como jóvenes". Y Picasso que: "Había llegado a viejo, viviendo siempre como joven". Ambas frases son ingeniosas, literarias y sugerentes.
Sin embargo, a mi edad estoy más de acuerdo con Bobbio, que en su "De Senectute" afirma que: "Quien alaba la guerra no le ha visto la cara, y quien alaba la vejez tampoco le ha visto la cara".
RAMÓN, en muchas de sus greguerías afronta, con humor, el tema de la muerte. Como pequeño homenaje me gustaría, poniéndonos serios después de la intranscendencia de mi crónica de recuerdos, entresacar las siguientes greguerías:
"La frase que más reúne la vida y la muerte es la de: '¡Estoy hecho polvo!'."
"De lo único que no hay operador que opere es del túmulo."

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE RAMÓN. NOTAS SOBRE LA PRESENCIA DE WILDE EN GÓMEZ DE LA SERNA

SERGIO CONSTÁN
serconstan@hotmail.com

Si hay un escritor al que le cabe el honor de haber sido el gran introductor de la obra de Wilde en España, éste es Ramón Gómez de la Serna. Ramón, que fue en nuestro país el mensajero de todo lo nuevo, supo sin titubeos que la literatura de Wilde era fundamentalmente nueva, y a su adopción y asimilación entre nuestras fronteras dedicó un gran número de páginas.

De acudir únicamente a la correspondencia epistolar que mantuviera el madrileño con Ricardo Baeza, podríamos comprobar de inmediato su sincero interés por la literatura wildiana, ya que es Wilde el segundo autor más mencionado en tales cartas, detrás de Gourmont. Así lo documenta Andrew A. Anderson: "Los autores nombrados más insistentemente en la correspondencia son Gourmont (en siete cartas distintas), Wilde (en seis cartas) y Rachilde y Schwob (en cinco cartas)"[1]. De la indudable admiración por Wilde queda como testimonio la sentida alusión de "nuestro querido Oscar", en alguna de estas cartas[2].

Supone 1909 el principio de un largo paréntesis temporal en el que Gómez de la Serna atiende a la figura y a la obra del esteta, y comprende, si seguimos el curso de textos editados y reeditados, algo más de medio siglo. Éste es el año en el que Ramón abre esa puerta a la publicación de textos de Wilde:

> La luz de arte que salía de Oscar Wilde me hizo dar por primera vez en España (1909), en mi revista mensual *Prometeo*, páginas del gran escritor traducidas ya por mi compañero de colegio y universidad el insuperable Ricardo Baeza, pues sólo algunos años después emprende la misma tarea mi hermano Julio[3].

Tal vez un ciego orgullo por su labor introductoria de Wilde en nuestro país no le permitiera a Ramón ser sabedor de que otros intelectuales ya lo habían traducido en España. Existe al menos una traducción de la *Salomé* que data de 1902, de la mano de Pérez Jorba y B. Rodríguez, así como una seriación de esta pieza en *El Nuevo Mercurio* (número 7, julio de 1907). Además de algunas traducciones catalanas, hay referencias y estudios, más o menos fragmentarios, de la obra de Wilde anteriores a esa fecha.

Es también 1909 el año en el que Ramón Gómez de la Serna publica en *Prometeo* su fundamental ensayo "El concepto de la nueva literatura". En sus veintisiete páginas podemos hallar dos referencias directas a Oscar Wilde. La primera, cuando arremetiendo contra la falta de inquietud de la vieja literatura, y proponiendo, como modelos de esa otra nueva, a nueve artistas de entre un largo etcétera, escribe:

1 ANDERSON, Andrew A.: "Decadentes y jóvenes nuevos "interpolados": Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XX, 2, 1996. Nosotros citamos a partir de la reproducción de este artículo en *Boletín Ramón*, 4, Madrid, 2002, p. 11.

2 Muerto ya Wilde, Ramón visita la casa del esteta en Tite Street, en el barrio londinense donde viviera el escritor: "Al volver [Wilde] de nuevo a Londres vive en Chelsea. (A Chelsea le he ido a buscar cuando he estado en Londres) [...]. En Chelsea [...] se ve a Wilde perfectamente bien" (GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Oscar Wilde", en *Retratos Completos*, Colección Biblioteca de Autores Modernos, Madrid, Aguilar, 1961, p. 903). Tampoco dejará de visitar su tumba en el cementerio parisiense de Pére Lachaise.

3 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Oscar Wilde", en *Retratos completos*, Colección Biblioteca de Autores Modernos, Editorial Manuel Aguilar, Madrid, 1961, p. 878.

> Pero lo más deplorable de esta literatura, lo que más insurrecciona contra ella, es que carece de inquietud. Es impasible. Impasible. Es sólo un pasatiempo —¡y no es algo suicida pasar tiempo por pasarlo con descuido!—, un pasatiempo para gentes que no han latido según ritmos superiores —Rodin, Meunier, Zuloaga, Carrère, Beethoven, Walt Whitman—, el inconmensurable Wilde, Mallarmé, Anatole, etc., etc.[4].

No es precisamente azaroso el hecho de que entre los nueve nombres citados por Ramón, sólo al de Wilde le anteponga un adjetivo, ni más ni menos que el de "inconmensurable": prueba más de esa admiración sin límite que apuntábamos.
La segunda de las alusiones a Oscar Wilde la constituye el siguiente párrafo, que reproduce de aquél palabras textuales:

> "Para el público", ha dicho Oscar Wilde "todo ensayo intensivo en materia de arte es desastroso, y sin embargo, el progreso y la vitalidad del arte dependen en gran manera de la extensión incesante del personalismo"[5].

Ramón trae a colación estas palabras para refrendar su postulado de que es preciso a toda costa la presencia absoluta de lo personal en esa literatura que él llama *nueva*. La nueva literatura, nos dice, es individualista. No de otro modo pueden rastrearse en este ensayo ideas que parece entresacarlas Ramón de la propia literatura de Wilde. Si hay un escritor que no hizo más que escribir, en verdad, sobre sí mismo, ése fue Oscar Wilde. Y a Gómez de la Serna le sirve para concluir que "toda obra ha de ser principalmente biográfica". Si hay un escritor que hizo de la frivolidad el mejor de los pretextos literarios, ése fue también Oscar Wilde. Y Ramón quiere partir de tal lección:

> No sabían tampoco lo mucho que vale la frivolidad. Por eso son teratológicas las filosofías sistemáticas, porque carecen de frivolidad; no se encuentra en ellas un organillo, ni hay colgada una jaula de canarios, ni hay entre hora y hora un recuerdo de mujer, ni echa nadie un cigarrillo. Nos destierran. Todo es trascendental, carece de veleidades, carece de *bibelots* y de nuestros pequeños enseres[6].

Por último, esa reivindicación que de la mujer hace Gómez de la Serna en su ideal de la nueva literatura ("hay entre otras adquisiciones una importantísima: la de la mujer. Es un descubrimiento de hoy mañana"[7]), puede encontrar precedentes en el singular tratamiento que del sexo femenino hiciera ya Wilde en no pocas de sus obras. Lo que Ioana Zlotescu llama "colocar en el centro de la moderna literatura personal a la mujer de carne y hueso"[8] es acaso una tarea que, en efecto, empieza en Oscar Wilde, y que de ningún modo podía escapársele a Ramón Gómez de la Serna.
Sin embargo, el primer texto del inventor de la greguería que se ocupa íntegramente de Wilde es el que, también en el marco de su revista *Prometeo* y con el pseudónimo de "Tristán", publica en 1911.

---

4 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "El concepto de la nueva literatura", en *Obras Completas*, tomo I, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, p. 155.
5 *Ibid*., p. 173.
6 *Ibid*., p. 162.
7 *Ibid*., p. 164.
8 ZLOTESCU, Ioana: "Preámbulo al espacio literario de *Novelismo*", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas*, tomo 9, Barcelona, Galaxia-Gutenberg/Círculo de Lectores, p. 23.

Con el diáfano título de "Oscar Wilde"[9], el comentarista elabora lo que él mismo denomina "una nota anecdótica y fugaz, juego de espejos con que se simula algo de lo que fue la vida de aquel hombre"[10]. Se trata, en efecto, de una breve semblanza de Wilde, a menudo estructurada sobre la base de las anécdotas más encantadoras que repiten una y otra vez los biógrafos. Hay, no obstante, alguna reflexión crítica sobre la obra del dandi, obra que es para Ramón "su vida prohijada por su vida"[11]. La literatura de Wilde es considerada por Gómez de la Serna como capaz de desterrar de sí misma la ética y el cristianismo en favor de la belleza, sin dejar de ser su autor, sin embargo y paradójicamente, "un moralista y un cristiano"[12]. Señala Ramón notas de preciosismo, de hermafroditismo, de "exabruptismo" ideológico en sus obras, y define en el siguiente párrafo el sentido del arte pretendido por Wilde:

> Así el arte de Oscar Wilde es un arte cristiano para los perversos y para la perversión, porque su belleza fataliza su deshonra y es en resumen una victoria sobre todas las susceptibilidades, una gran suscitación, que conseguida por el hombre le hace íntegro y heterodoxo[13].

Si bien el articulista Ramón considera que "no es momento de hablar de sus obras"[14], sino de su vida, hace una excepción para referirse parcamente a *Una mujer sin importancia*, de la que entre otras cosas recuerda que, gracias a la mediación de su revista, esta pieza sería representada en el *Teatro de Arte*. Ramón no duda de que tal evento constituiría "el gran acontecimiento de ese admirable teatro"[15].

Poco más de análisis en términos estrictamente literarios, acaso una definición categórica de la literatura de Wilde; una de esas síntesis ramonianas que, curiosas por lo que de libérrimo ejercicio asociativo representan, no pueden menos de parecernos verdaderamente lúcidas y definitivas: el arte de Oscar Wilde, dice Ramón, es "una *kleptomanía* ensayada en sí mismo"[16].

El resto de las páginas se centra, como apuntábamos, en los sucesos biográficos con los que Gómez de la Serna adereza su artículo, al tiempo que no pueden ocultar la rabia que su autor experimentara por el triste y fatídico final de la vida de Wilde:

> Sufrió su condena de dos años de trabajos forzados y de ser el C. 3.3. Esto es increíble en la historia universal... Hace mirar de reojo a todos los hombres... Son estos en muchedumbre aquellos mismos y, ahora, ya que al inmoral perdido y muerto se le dignifica, el nuevo inmoral vuelve a ser atroz y se ensaya el mismo procedimiento contra él... Estas cosas fomentan un odio arbitrario por la humanidad. Las manchas del sol son la salpicadura de una cosa así, quizás. Y los malos años del labrador, y los malos golpes de fortuna, y las desgracias de ferrocarril, son la venganza de actos tan deplorables... Se puede sonreír en toda catástrofe, porque se recuerde el suplicio de Oscar Wilde. Aún no son ni viejas las generaciones que sufrieron el encierro... Todo resulta ya bastardo, porque el telégrafo y el

9 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Obras completas*, tomo I, Barcelona, Galaxia-Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, pp. 324-331.
10 *Ibid*., p. 324.
11 *Ibid*., p. 325.
12 *Ibid*.
13 *Ibid*.
14 *Ibid*., p. 326.
15 *Ibid*.
16 *Ibid*., pp. 326-327.

tren y la palabra se hicieron para adivinar estas cosas y crear movimientos solidarios[17].

Acaso no podamos hallar unas líneas tan decididamente solidarias con Wilde, tan habitadas de impotencia y sincero dolor compartido, en ninguno de nuestros escritores. No, al menos, con ese fondo de lirismo crudo y patético con que están escritas. Leyéndolas, parece notarse que reside voluntariamente en ellas, por su tono y estilo, algún eco del *De Profundis*. Son, en cualquier caso, las palabras de un joven Ramón; palabras que aparecen momentos antes de las que dan fin al artículo, las mismas que le valen para subrayar la idea de que Wilde es un autor vivo para siempre, disfrutando de eso que se conoce como gloria literaria: "Oscar Wilde está en el umbral de la muerte, y como en un famoso banquete se retrasó una hora, ante la muerte se piensa retrasar una eternidad"[18].

El siguiente texto que Ramón Gómez de la Serna escribe sobre Oscar Wilde data del año 1918. Hablamos de una biografía que sirvió de prólogo a la traducción de *El retrato de Dorian Gray*, en el marco de las obras completas de Wilde preparadas por su hermano Julio para Biblioteca Nueva. El texto, bautizado como "Exhumación de Oscar Wilde", sería posteriormente reeditado en Buenos Aires, con ligeras variantes, dentro de la colección "Críticos e Historiadores de Arte" (Editorial Poseidón); su nuevo título: "Retrato de Oscar Wilde, Nuevo marco al retrato". Por tercera vez, en vida del autor[19], estas líneas conocerían la reedición en 1961, cuando la Colección Biblioteca de Autores Modernos de la editorial Aguilar publica *Retratos Completos* (que contiene, a su vez: *Retratos contemporáneos*, *Nuevos Retratos Contemporáneos*, *Efigies*, *Otros retratos y efigies*)[20].

Ramón, en la posterior actualización de esas antiguas páginas suyas, duda ya del año de aparición: "Para prólogo a la recopilación de las obras completas de Oscar Wilde, allá por el año 17 ó 18, pinté este retrato acabado del clarividente y dramático artista" [21]. Es éste, sin duda, el más extenso trabajo literario que Ramón dedicara a Wilde, alcanzando casi las setenta páginas, todas de naturaleza biográfica. Pero es, como toda

17 *Ibid*., pp. 329-330.

18 *Ibid*., p. 331.

19 En 1968, cinco años después del fallecimiento de Ramón, aparece publicado de nuevo este "Retrato de Oscar Wilde". Soportando otra vez ligeras modificaciones, el texto da título a un libro editado en Buenos Aires por Juárez (aunque el volumen es generalmente conocido por las palabras de su cubierta: *Oscar Wilde. Por Ramón Gómez de la Serna y Otros*). En esta ocasión, al "Retrato" le toca abanderar una miscelánea wildiana a modo de homenaje, compuesta por artículos de periódicos británicos, fragmentos del libro *Conversaciones con Oscar Wilde*, de A. H. Cooper-Prichard, cartas y algunos testimonios (entre ellos, el de Vyvyan Holland, hijo de Wilde,). No pasaremos por alto que Luisa Sofovich firma otra de las aportaciones incluidas: *Un clavel verde para Oscar Wilde*.

20 Aquí aparecen subsanados ciertos errores documentales cometidos por Ramón a propósito de Wilde, tales como el olvido de su segundo nombre ("Fingal", repuesto ahora) o la asignación de *La última balada de Oscar Wilde* a Antonio Machado, cuando fue su hermano Manuel el autor del relato. Por otro lado, aunque mantiene casi la totalidad del texto (con párrafos reelaborados o no), elimina Ramón algunas líneas que se alejaban inoportunamente de su sentido central, tales como una alusión al proceso "Billing-Allan", un comentario al libro de Gide *L´Inmoraliste* (en su opinión, de innegable trasfondo wildiano) y una alborotada e inconexa reflexión general de la obra de Wilde. Porque sirvieron originalmente de prólogo a *El retrato de Dorian Gray*, desaparecen también algunas referencias a la novela (como la de obra "definitiva", "la más importante de Wilde, la que resume sus comedias, sus libros de ensayo y sus cuentos") además de una defensa de su hermano Julio y de Ricardo Baeza como traductores españoles del esteta (Ramón Gómez de la Serna, "Exhumación", en *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1990, p. 42).

21 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Oscar Wilde", en *Retratos Completos*, Colección Biblioteca de Autores Modernos, Madrid, Aguilar, 1961, p. 878.

biografía escrita por Gómez de la Serna, una suerte de biografía poco ortodoxa; de "inspiración —naturalmente documentada— pero no archivera"[22]. Junto al exacto hilo cronológico de la vida y obra de Wilde, conviven las anécdotas y una interesante recopilación de esas narraciones orales que tanto le gustara contar al literato, esos apólogos que su imaginación inventaba para recreo y exquisitez de cuantos lo oyeran. Aunque el mismo Ramón nos informa de que "en castellano han sido repetidamente publicadas todas esas pequeñas parábolas", el suyo es tal vez el más completo y documentado corpus de tales parábolas wildianas[23]. Algunas, con su propio título: *Los treinta dineros*, *La verdadera historia de Androcles y el león*, *La isla del olvido*, *Presencia de espíritu*, *El Discípulo*, *La Casa del Juicio*, *La nueva parábola de la mujer adúltera*, *El ojo de vidrio*, *El cáncer*, *Los nuevos hermanos siameses*, *La pasión del Santo*, *El cazador furtivo* y *El milagro*; otras, sin nombre, como la de Lázaro, la de la estatua del placer que dura un instante, la del ciego que recuperó la vista, la del leñador fantasioso, la del inventor de la butaca economizadora, la del inocente y la del muchacho que se llevó todos los zapatos del hotel. En total, veinte de los famosos apólogos de Wilde que los biógrafos esparcen en sus trabajos, y que se reúnen aquí con pretensión de antología.

En algún párrafo de este retrato, juzga Gómez de la Serna la literatura de Wilde; y lo hace distinguiendo con objetividad las fallas y los aciertos de una misma obra. Así, respecto al *De Profundis* afirma:

> Ese libro en el que se mezcla cierta hipocresía a cierta falsa humildad para congraciarse con los directores de las cárceles, viéndose la nueva orientación de su espíritu en esta frase suya: "Sólo por la piedad se abre toda obra al infinito"[24].

La aportación positiva de esta obra, quizá el verdadero sentido de la misma, también la sabe apreciar:

> Lo hermoso de este libro es cuando revela el dolor de la prisión, cuando exalta la responsabilidad de todos en todo y dice: "Todo lo que suceda a otro os sucede a vosotros mismos", y recomienda que escribamos en el frontis de nuestra casa: "Todo aquello que le sucede a uno mismo, le sucede a otro"[25].

Termina Gómez de la Serna estas pinceladas críticas considerando *La balada de la cárcel de Reading* como la última obra de arte que la sensibilidad de Wilde creara. Una vez más, cae, en este caso sobre *La balada*, una de esas poéticas definiciones ramonianas que todo lo aprehende:

> "Fue el último fervor de su naturaleza provocado por la fuerte emoción del sello candente con que sella el presidio al presidiario en el hombro desnudo"[26].

En las páginas finales de esta obra, aparece un encantador juego literario con que se homenajea a Wilde. Se trata de una ficción que Ramón inventa, según la cual se escucharía en el cementerio de Pére Lachaise a un Wilde muerto que conversa con los otros muertos. Gómez de la Serna ensaya aquí

22 *Ibid.,* p. 879.

23 Incluye también algunos apólogos inéditos en castellano hasta estas páginas, como las que por aquellos años acababa de publicar Alfred Douglas, o alguna otra "publicada últimamente por Bernard Shaw". Tales datos dicen mucho de esa permanente atención por parte de Ramón a toda la actualidad referente a Wilde.

24 *Ibid.*, p. 918.

25 *Ibid.*, p. 919.

26 *Ibid*.

aforismos y paradojas al modo de los de Oscar Wilde; un ejercicio de estilo wildiano que revela, en última instancia, una de las más evidentes fuentes de las que bebiera siempre su prosa, y que reproducimos íntegramente por constituir un documento modelo de influencia entre uno y otro autor:

> En ese cementerio parece que Wilde mantiene sus diálogos y sus paradojas, llamando lores a los hombres y ladies a las mujeres. Nos parece escuchar algunas frases suyas, como "Amo este estado porque es en el que mejor se pueden cruzar las piernas..." "¡Qué bello esqueleto!..." "¡Qué grato es ver quien no ha perdido su juventud!" "¡Su calavera es la chata más graciosa de todas!..." "¡Qué pena no tener más gardenias!" "¡Aquí sólo es posible una flor de jaramago o un simple amaranto!..." "Somos tan perfectamente idiotas que todos nos estamos riendo solos con una risa de abueletes... Ahí se ve que la risa es lo más atrozmente trágico, y que, sin saberlo, era lo que en vida se parecía más a nuestra eternidad de muertos. Quizá suponía yo que la comedia es superior a la tragedia, cuando escribí más comedias que dramas. Ahora escribiría las piezas más espeluznantes y macabras de puro divertidos..." "No hay quien no se conduzca como un verdadero muerto... El que sabe ser perfectamente un muerto es el que ya no está en su caja, entre la tierra, ni en ninguna parte. Esa es, verdaderamente, la verdadera dicha..." "Parece mentira que en una reunión de tanta gente no se oiga una tos... Ante un público así me gustaría representar mis obras..." "El drama de la muerte es que todos se creen que están enterrados hasta que les queda el último hueso... Hay un deseo en todos de ser incinerados, como el deseo de suicidarse completamente... Darse verdadera cuenta de la muerte es sobreponerse a la tortura esta..." "¿Por qué todos creéis haber sido robados, y hay algunas ladies que hacen ese gesto de buscar en su garganta el collar de perla que no ha perdido, porque está en el cuello de la heredera?..." "Oh, mis buenos amigos imberbes, ya no tenemos que afeitarnos!..." "Si me trasladasen a Londres durante la *season* sería feliz. Estaría bien un viaje en el furgón de los muertos, ese furgón que transforma los trenes como el coche real cuando viaja el rey..." "Como la última esencia que se exprime de las cosas es el alcohol mientras que nos quede un hueso..." "¿Ha oído usted? Algunos muertos gritan que han sido asesinados, para obtener la revisión... Gracias que si hay alguien que lo oye, es el novelista, y sin venir a desenterrarlos escribe una novela..." "¡Oh!, querido, creerse muerto, ¡qué pedantería!.." "¡Estad contentos! Pensemos en el largo suplicio de los que se momifican... Qué pena, secos, contrahechos y esclavizados durante una eternidad casi..." "¡Qué de sabores tiene la tierra; es el mejor pan integral!... Hay entre nosotros algunos terribles pancistas de boca llena de polvorones, que no se levantan porque tienen la panza llena, abrazando con sus ansiosas costillas una gran pella que ha venido a sustituir las entrañas..." "Mientras quede un grano de nuestro polvo, tendremos la convicción de *estar*, convicción que seguirá dándonos idea del mundo, porque un punto material crea la esfera... ¡No dejaremos de estar!... Lo demás eran ambiciones, errores, vanidades..." "¡Ah! ¡Qué olvido! ¿Por qué prescindimos de pensar en la vida, que nos quedarían siempre las electricidades?... Esto, que antes nos hubiera quitado pavor, ahora nos debe animar a todos... ¿Quién iba a creer que ni íbamos a llegar a ser indiferentes, y que estas emociones de las electricidades iban a

ser superiores a nuestras emociones del color, del amor y de la palabra?"[27]

En las páginas autobiográficas que Ramón tituló *Automoribundia*, y que abarcan el período de su vida comprendido entre los años 1888 y 1948, continúan las referencias a Oscar Wilde. Además de algunas observaciones sobre la labor traductora de su hermano Julio y de Ricardo Baeza, encontramos una en el capítulo XLI que justifica la razón por la que Ramón selecciona a Wilde para su tarea biográfica: "Procuraba elegir los que tuviesen más vivaz y literaria biografía: Oscar Wilde, Barbey d´Aurevilly, Villiers de l´Isle Adam, Gérard de Nerval, Baudelaire, Rémy de Gourmont"[28].

Cuatro capítulos más adelante, Ramón cuenta cómo justo después de escribir *El torero Caracho*, se asombró al leer en un cartel taurino el nombre del torero Joaquín Rodríguez *Cagancho*, con ese apodo tan estrechamente parecido al que su imaginación novelesca había creado: *Caracho*. Por eso recuerda de inmediato una de las teorías capitales de *La decadencia de la mentira*, aquella según la cual la vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida. Así, escribe Ramón:

Confieso que tuve serias aprensiones ante el caso de dualidad que brotaba entre la imaginación y la realidad, y que sentí el escalofrío que he experimentado otras veces al sentirme augur y mesiánico como sincero precursor de formas y motivos literarios.
¡Y a momento seguido de la invocación disparatada!
Lo que como pretensión suprema pedía Wilde a la Naturaleza, "que imitase al arte", se había realizado de un modo indudable y extraño[29].

Haciendo memoria de su vida allá por 1928, Gómez de la Serna constata en el capítulo LXVI de estas memorias, su conocimiento personal de Dolly Wilde, "la bella sobrina de Oscar Wilde"[30], como él mismo la denomina; personaje de una vida intensa, que por polémica y escandalosa, no le va a la zaga de la de su tío.

Una última alusión a Oscar Wilde en esta *Automoribundia* ramoniana aparece en las líneas que se ocupan del histórico E. Lawrence (capítulo LXXVII). A propósito de la súbita decisión de construirse aquél un hogar aislado y solitario, escribe Ramón: "De un modo glorioso hay un cambio trágico en su vida, como el que vivió Oscar Wilde, que, al salir de la cárcel, se llamó Melmoth"[31].

El resto de menciones al escritor hay que hallarlas en libros como *La Sagrada Cripta de Pombo*, donde hay una muy fugaz presencia. Así, por ejemplo, después de hacer Ramón su personal crónica de no pocos cafés extranjeros, deja escrito lo siguiente, entre un tímido paréntesis y bajo el epígrafe de "Otros cafés franceses":

27 *Ibid*, pp. 943-944. Para la traducción de *El crimen de Lord Arturo Savile* (Viuda de Prudencio Perer, 1919), por Julio Gómez de la Serna, Ramón aprovecha en parte este trabajo y arropa la edición con lo que anuncia en portada como "Anécdotas de Wilde" (en el interior figura como "Nuevas anécdotas de Wilde"). Porque le "quedaron bastantes anécdotas y palabras para componer una especie de segunda biografía", presenta ahora un texto que, al margen de ciertas matizaciones y apostillas, no aporta nada que no se haya dicho ya. Interesante, eso sí, la convicción con la que defiende Ramón la tan discutida autoría de Wilde respecto al relato *El sacerdote y el acólito*.

28 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia (1888-1949)*, en *Obras completas*, XX ("Estudios autobiográficos I"), Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998, p. 362.

29 *Ibid*., p. 530.

30 *Ibid*., p. 548.

31 *Ibid*., p. 682.

> (Y por no alargar más este libro interminable, no reproduzco mis recuerdos de los cafés de Villiers, de Barbey, de Oscar Wilde, de Nerval, que están descritos en mis biografías de esos escritores publicadas en la *Biblioteca Nueva*.)[32]

Del mismo modo, es posible dar con otras alusiones a Wilde en dos de los treinta y un artículos escritos por Ramón en París, que fueron publicados entre enero y junio de 1930 en el periódico madrileño *El Sol*. En el titulado "Tabaco Maryland", exalta con desparpajo su condición de fumador en pipa, y explica que, de contraer cáncer de laringe, donaría su órgano a la ciencia. En este punto se acuerda de Wilde y escribe:

> Así como Wilde decía "que la única manera de quedar en la memoria de las clases comerciales es no pagando sus facturas", se puede añadir "que la única manera de quedar como reliquia en el mundo es siendo operado de la laringe"[33].

Sólo tres días después, el cuatro de mayo de 1930, el mismo diario publica otro artículo, esta vez dedicado íntegramente a Oscar Wilde. Con el título de "Otra vez la sombra de Wilde", Ramón critica duramente la aparición de un libro de Lucía Delarue-Mardrus que trata de las relaciones amorosas y del "lamentable episodio de Wilde y Douglas"[34]. Recrimina a la autora el no saber distinguir el talento de Wilde de entre tan tumultuosa vida, y rompe sin reparos una lanza en favor de sus opciones y de sus elecciones vitales:

> Desde su escepticismo de artista sin escuela, vio el otro mundo de la belleza y acertó con la poesía, que está sobre la moralidad y la vida.
> Si el pecado de Oscar Wilde es tan desastroso es porque prevaricó en él un verdadero vidente, un verdadero dios de la nada, lleno del sentimiento diamantino de la gracia en el vacío absoluto. Wilde fue el primer atisbo de lo que será el sentimiento de la belleza en un porvenir de porvenires[35].

Ante la rápida reacción de Alfred Douglas llevando a Delarue-Mardrus a los tribunales; ante lo que es, sin duda, una nueva oportunidad para manchar el nombre de Wilde entre acusaciones de la peor bajeza y del mayor sinsentido, Ramón vislumbra con tristeza la enésima condena que vuelve a caer sobre la memoria del autor de *La importancia de llamarse Ernesto*. De algún modo, nuestro escritor está pidiendo que se detenga de inmediato esta "nueva vejación de la publicidad"[36]; que no se llame a declarar nunca más, treinta años después de la muerte de Wilde, a su maltrecha sombra, a ese "procesado incesante del mundo, con un banquillo por asiento"[37].

---

32 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Educación-Visor Libros), 1999, p. 194.

33 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *París*, edición a cargo de Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos, 1986, p.78. El artículo fue publicado el 1 de mayo de 1930.

34 *Ibid*., p. 181.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.,* p. 182.

37 *Ibid.*

BIBLIOTECA DE RAMÓN / 2
EL MITO DEL ARTISTA RAMONIANO
DE JUAN M. PEREIRA

Albert, editor
juan.juancarlos@gmail.com

Con este libro se reinicia la Biblioteca de Ramón, que cuenta con un volumen ya publicado: *Mi Padre y Ramón Gómez de la Serna (Los años de Oviedo: 1908-1909)*, de José Manuel Castañón.
La intención es ir publicando estudios o trabajos sobre Ramón, de forma que se vaya formando una pequeña biblioteca en torno a su figura. Los libros no aparecerán a la venta en librerías, sino que se presentarán aquí, en el Boletín**RAMÓN**, con un avance de su contenido.
Se pueden adquirir únicamente por suscripción, comunicándolo al editor por cualquier sistema, directamente a la dirección de correo que figura arriba, a las direcciones del boletín o a través del formulario de correo de la página web:

www.ramongomezdelaserna.net

Se editarán tantos ejemplares como peticiones se reciban, más los destinados al autor y al editor.
Mediante correo electrónico o correo postal se indicará la forma de pago.

---

tamaño aproximado:		13,5 x 20,5 cm
nº de páginas aproximado:		300
encuadernación:		rústica
envío:		correo ordinario
forma de pago:		
España	c/reembolso	15 € + 4 € gastos
Europa	transferencia	15 € + 9 € gastos
Resto mundo	transferencia	15 € + 20 € gastos

pedidos:
juan.juancarlos@gmail.com
Juan Carlos Albert
c/Estrella Polar 22, 9B; 28007 Madrid (España)

(de la Contraportada)

El espacio mítico que Gómez de la Serna habitó es el de un retiro personal, amparado por el oficio y la retribución económica que le acompaña.
El objetivo, imposible, de ese retiro es la redención personal frente a la condición humana (el apagón del individuo junto con el mundo absurdo en que vivió). El espacio mítico (edén literario) podría enunciarse en Gómez de la Serna con una frase atributiva: ser escritor, ser a través del desbaratamiento de la realidad. Y esta fe está sustentada por la paradoja de que su literatura acabe con el sinsentido por medio del azar y el humorismo y de que la realidad esté superada por la observación desinhibida. Esta doble negación espera el arribo de una permanencia. El cosmos es lo otro, pero nos pertenece. Ramón Gómez de la Serna, en tanto que escribe, vive una vida mítica. Pero claro, el mito es agua sobre el ácido del capitalismo: no posee valor de cambio ni utilidad directa. El escritor es un iluso si piensa que la imaginación le va a servir de pagaré en el banco. El mito de artista está a salvo de toda contingencia (como todo mito: predicando el eterno retorno). Pero la historia sí entiende de juicios de valor y de cambios de moneda y de ideología. Y a Gómez de la Serna le superó como una apisonadora.

ÍNDICE

Excusa. Para resumir, al principio
El progreso, la realidad y el tiempo
El mito del artista. El artista del mito
La imagen del artista ramoniano
Etapa de incubación (1905-1907)
La primera etapa (1908-1913)
Pombo 1914-1936
El retiro de los pares
El paraíso perdido. Argentina 1937-1963
Notas

Juan M. Pereira

El mito del artista *ramoniano*

Albert, editor

Capítulo II
El progreso, la realidad y el tiempo

Cronológicamente, Ramón pertenece al grupo de escritores nacidos en la década de 1880 (G. Miró, 1879; R. Pérez de Ayala, 1880; Juan Ramón Jiménez, 1881; E. D'Ors, 1882; su admirado Ortega y Gasset, 1883; Wenceslao Fernández Flores, 1884; etc.). Fueron los llamados *novecentistas*. Y esa denominación no es tan mala, porque señala un espíritu secular, además de la definitiva asunción de "lo nuevo" y el padrinazgo de la joven generación vanguardista.

Pero "lo nuevo" no puede circunscribirse a un sólo movimiento coincidente con la idea orteguiana; no parte sólo de una idea de mejora con respecto a la antigüedad, sino que, necesitada de una acción violenta que verdaderamente acabe con los tópicos convertidos en valores de uso, también desconfía de la identidad entre progreso y burguesía y propugna una vuelta dionisíaca (nihilista) al origen del hombre, a la fuerza de la irracionalidad poética (lo nuevo creado de la nada). A ello, además, se ha de añadir una desconfianza total en el poder vehicular del lenguaje. El dadaísmo, entre las demás vanguardias, puede muy bien representar este otro aspecto de "lo nuevo". Se trata de su esencia de revuelta destructora.

Para la vanguardia dependiente de un cierto posibilismo novecentista, "lo nuevo" es progreso; para el dadaísmo, toda pretensión de predicar algo a partir de la nada es una empresa vacua. En España, la opción posibilista tiene mayor incidencia que la negación de Dada. La iconoclastia del vanguardismo es más un requisito de autoafirmación que un carácter destructor y, por lo general, el sentido de renovación literaria coincide con el planteado por Ortega más arriba (también en lo político). Puede deberse esto a la tarea regeneracionista, aún pendiente desde los inicios de la Ilustración. De todas formas, siempre queda el absoluto escéptico,

para quien lo nuevo no llega ni a rozar la política a causa de sus intereses contingentes, que traicionan la moral de la independencia. Por eso, para definir a Ramón Gómez de la Serna se debe valorar la contradicción de los términos: siendo contemporáneo y admirador de Ortega, filosófica y literariamente se acerca más al dadaísmo, a la negación de sentido en el lenguaje. Esto no obsta para que toda su obra sea un esfuerzo por arrancar de las palabras un atisbo de verdad, ni para que, ya mayor y siempre paradójico, proclame: «Se creía entonces —yo sigo creyéndolo aún— en la marcha indefinida del Progreso.» [1] Pero para él, aparte sus fobias personales, la Historia como línea recta y progresiva es una abominación, pues condena a muerte al pasado. En sus biografías, y en sus novelas superhistóricas, la vida es siempre nueva y la misma, pues se trata del único valor con el que cuenta el hombre; el pasado no es superado por lo nuevo, sino continuamente revivido. El presente vital redime al pasado en su eterno retorno. Así pues, cuando, a partir de la crisis de 1929, las opciones políticas inspiren un nuevo proyecto constructor, Gómez de la Serna, con toda lógica, quedará casi al margen.

Simpatizará con estos novecentistas emprendedores que se inclinan con interés sobre el "arte nuevo", pero también se desmarcará de ellos por medio de su proverbial individualismo; formará parte del grupo de contertulios de la Revista de Occidente, partidario del elitismo cultural y político; atenderá al seguimiento de las ideas de Ortega a través de los *nova novorum*, pero su novela no acabará de ser culminada por la de éstos; además, defenderá la novedad continua en la literatura (más allá del análisis historicista orteguiano) y la necesidad de que todo estancamiento de la forma literaria sea trascendido y superado a causa de la norma ideal de la movilidad, de un avance por la expresión artística hasta lo inefable.

Sobre todo en lo que atañe a esta asunción de la vanguardia, Gómez de la Serna comparte algo del espíritu novecentista. Pero en él se

---

1 *Automoribundia*, en *Obras completas*, T. XX; Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1998, pág. 184.

dibuja la renovación como cataclismo diario hacia una depuración mítica semejante a la del juicio final. Ramón toma la revolución formal como un carril único, y enloquecido, hacia el desvelamiento del misterio de la vida, que juzga, sin embargo, imposible. No en vano es considerado por toda la crítica como el primer vanguardista español, el precursor, el adelantado, aunque se le ciña a sus contemporáneos novecentistas. Ésa es su época, su tiempo, y las obras ramonianas no hacen más que pregonarlo.

Con respecto al progreso y la vanguardia, Gómez de la Serna suscribió las palabras de Baudelaire:

> «Sólo puede existir progreso (verdadero, es decir, moral) en el individuo y por el individuo mismo.
>
> Pero el mundo está compuesto por hombres que no pueden pensar sino en común, en bandas [...].
>
> Para que existiera la ley del progreso, sería menester que cada uno quisiera crearla; es decir, que cuando todos los individuos se dediquen a progresar, entonces y solamente entonces la humanidad progresará.
>
> [...] Si una nación entiende hoy la cuestión moral en un sentido más delicado de lo que la entendía en el siglo precedente, hay progreso; la cosa es clara. Si un artista produce este año una obra que atestigua mayor saber o fuerza imaginativa de la que demostró el año anterior, es seguro que ha progresado.» [2]
>
> «el tiempo no tiene que ver nada con el progreso ni con lo acontecimientos históricos, sino con esencias más profundas, con clarividencias mayores del mundo [...].
>
> [...] "El verdadero progreso —dijo él [Baudelaire]— consistiría en el rescate del pecado original".

2 BAUDELAIRE, Charles: "Mi corazón al desnudo" y "Curiosidades estéticas", en *Obras*, Aguilar, Madrid, 1963; págs. 535-536, 975 y 989.

> Él no dice cómo se podría realizar ese rescate, pero yo, tan dado a la poesía y a los poetas, no veo otro medio que el de conmover a Dios por medio de la poesía, por la creación original y genial del escritor.» [3]

Casi parece una glosa aclaratoria a las *Opiniones sociales* que vertió Ramón en la revista *Prometeo*. Pero es en el prólogo a *Ismos*, de 1931, donde se aprecia mayor sintonía:

> «Más que las propagandas morales, ha influído en la vida y sus costumbres —lo que es más urgente liberar— la novedad en las telas, en las luces, en los muebles, en los cuadros, en los géneros literarios. Es como si con la espantada que se produce se llevase a la vida hacia otros horizontes.» [4]

Desde un punto de vista más comprometido, desde luego, un Roland Barthes no hubiera considerado progresista una escritura que se resuelve en el mito y, por lo tanto, en la detención y el eterno retorno. Y mucho menos «el célebre pensador proletario» Emmanuel Berl, para quien, «un artista, por mucho que haya revolucionado el arte, no es por eso más revolucionario que Poiret, quien por su lado revolucionó la moda.» [5] Con esta declaración está de acuerdo Walter Benjamin. Se trata de una postura marxista. La cultura queda encuadrada socialmente como un bien privilegiado de herencia burguesa que, por consiguiente, es incompatible con el proletariado. «Entre la cultura, forma de una herencia, y el proletariado, masa de no heredados, no existe conciliación.» [6]

---

3 *Quevedo* y *Edgar Poe* (1953), en *Biografías completas*, Aguilar, Madrid, 1959; págs. 284 y 852.

4 *Obras completas*, T. II, AHR, Barcelona, 1957; pág. 960 (en ed. Ana Martínez-Collado, *Una teoría personal del arte*, Tecnos; Madrid, 1988, pág. 112).

5 Citado en BENJAMIN, Walter: "Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente" (1934), en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones*, I; Taurus, Madrid, 1980, pág. 95.

6 Cita de Emmanuel Berl en CANO BALLESTA, Juan; *La poesía española entre pureza y revolución*, Gredos, Madrid, 1972, pág. 102.

Si se aprecia que las opiniones de Berl habían sido puestas sobre el tapete y juzgadas por Antonio Espina en un artículo para *El Sol* de 1930[7] —también trabajaba allí Gómez de la Serna—, no es descabellado pensar que la palabras de Ramón de 1931 fueran una respuesta directa a las opiniones de Berl. No hay duda, por tanto, de que Ramón no se considera un artista comprometido en el sentido marxista. ¿Cuál es su compromiso con la vida, pues? El compromiso con el arte. La esperanza de que éste ensanche la vida. Y esto, a bote pronto, no parece tan distinto de lo que promulgan los surrealistas, que sí han sido tradicionalmente considerados como verdaderos revolucionarios. Ramón pretende convertirse en un profesional de la literatura, en la medida en que ésta le proporciona una posición de rebeldía aceptable (burguesa) frente a la sociedad (burguesa) en una primera etapa, una posición económica independiente en la sociedad, en la segunda etapa, y un refugio mítico frente a la adversidad social —consignado en un verdadero martirologio—, en la última etapa de su vida.

La falta de fe en que la política pueda ser un motor de progreso se debe a que Gómez de la Serna entiende la realidad de una forma muy distinta al intelectual pragmático. Pudiéndose considerar la novela como un género que comprende en su naturaleza el correlato de la realidad, y pudiéndose decir otro tanto de la biografía, ni en las novelas ni en las biografías respetaba Ramón la convención a la que, por lo común, se denomina realidad.

El lenguaje es el medio de referir el mundo, del que es sustituto mimético. En la literatura, toda interpretación de la realidad se traduce forzosamente en un modo o estilo de utilizar la lengua. Desde el principio, en el caso de Gómez de la Serna, la conciencia de una necesidad de ruptura con la convención, fuera ideológica o estilística, le llevó a una propuesta de vanguardia que traspasaba los márgenes de la rebeldía bohemia y del sensualismo simbolista.

---

7 ESPINA, Antonio; "¿Incompatible? La cultura y el espíritu proletario", en *El Sol*, 18 de julio de 1930, pág. 1

La realidad de la literatura realista, según el concepto decimonónico, es para Ramón un sistema convencional urdido por la lógica del positivismo y no alcanza realidades profundas del espíritu. Parece lógico suponer que para la mayoría de lectores de novelas, la manera de urdir una historia es hacerlo a semejanza de la realidad, en la que al fin y al cabo (piensa el lector) siempre está basada la ficción. Incluso un lector de géneros como la ciencia-ficción o la fantasía legendaria necesita de la verosimilitud para salvar la distancia que separa su mundo de la novela. Por eso debió de ser, para Stendhal, un espejo en medio del camino. Pero ¿en qué medida puede la novela reflejar la realidad? ¿Y en qué medida esa realidad es real?

Hipólito Taine avisó de que el historiador no puede evitar que su mirada interponga un filtro entre la realidad y su expresión (tampoco el novelista; y luego viene el filtro del lector, encima). Es evidente (después de que alguien lo señale) que el escritor muestra las cosas, por mejor voluntad que ponga, tal como él las ve, determinado hasta cierto punto por la herencia y el medio. La ciencia, sin embargo, es un intento de objetividad absoluta, el momento en que el lenguaje querría igualarse a la cosa que nombra. Es decir, 9'9 m/s es exactamente lo que indica, la fuerza de la gravedad, lo real en efecto (y en efectivo). ¿Consigue el realismo literario que la novela sume dos más dos, sin filtro? Ramón se ríe con ganas. El espejo en el camino, para empezar, es una metáfora. Novela = (azogue + ángulo de la superficie + tamaño + chasis) + ([variedad + sucesión + duración]^{metáfora}). Y el escritor interviene en esa fórmula, la desvirtúa, hasta que el lector, a sus anchas, le da sentido (uno crea el espejo; el otro se mira en él).

En el ramonismo, de hecho, lo importante es el filtro. Gómez de la Serna se pone las gafas del humorismo y postula que, con esas gafas (unas de patillas muy negras, las que tienen los cristales más gordos que ha encontrado en el Rastro), la realidad se ve sin tapujos. Ah, pero es la otra realidad, la que ve él, la que vive él, en su experiencia. Son las gafas del delirio y del azar ritualizados y aplicados al lenguaje. Se trata de un pensamiento mítico: una

conexión irracional con el Otro Mundo, que es donde se halla la verdadera realidad. La greguería se convierte así en salmodia de oraciones. En esas oraciones, el ramonismo se pone en relación con el mundo y crea una unidad en suspensión (mientras el escritor escribe, mientras el lector lee). Así que la declaración: yo soy todo el mundo, ese egoísmo, se justifica moralmente en la identidad puntual entre escritor y lector, en la comunión de los dos con el mundo que ponen en relación metafórica. El ramonismo se vincula así con un "realismo mágico" que no lo es por lo extraordinario de sus fantasías (tal sería el caso de García Márquez), sino por la capacidad de la literatura para crear "otra realidad" por medios rituales. Al ser objetivo primordial de la expresión ramoniana el reflejo de la vida mediante un delirio mágico que la autentifique, la escritura se convierte en camino de salvación momentánea y la lectura en resurrección, igualmente momentánea. Por eso, en la relación literaria del mundo que se efectúa entre escritor y lector, Gómez de la Serna pretende vivir más y vivir muchas veces. El ramonismo tiene como uno de sus temas centrales la perpetuación de un relato cosmogónico: el escritor relaciona (enumera en un catálogo) todas las cosas del mundo (el sujeto hace un espejo en su camino, es decir, un objeto para verse más y mejor) y se lo ofrece al lector como ofrenda engañosa (para convertirle en huésped inavisado y habitarle como un parásito).

El relato mitológico, en su forma ramoniana de vivencia a través de la greguerización destructora de las convenciones, devolverá al hombre la verdad de su origen natural y descubrirá una realidad supuesta, inventada, pero eternamente cíclica. Esta realidad no tendrá arraigo en una explicación social, económica o científica (histórica, al fin y al cabo), como sucede en la biografía de tipo anglosajón, sino que se erigirá independiente, desinteresada, arbitraria y subjetiva. Para Ramón, todo lo que no sea vuelta a un sentido adánico es soberbia teoría acerca de la vida, mera y vacua convención.

Para reflejar este convencimiento en su obra, parte del vitalismo filosófico e instaura un estilo descabalado que intenta salvar la vida

de las cosas en su fugaz segundo de vida mientras glosa, paradójicamente, su propia desconexión en lo real. La realidad, por tanto, es captada de forma discontinua; el tiempo no es un concepto progresivo, y el mundo referido convencionalmente se transforma en cuanto se le aplica el ácido de su absurdo:

> «Embriagarse por la realidad, ese debe ser nuestro encanto. Y esto no quiere decir que seamos realistas en nuestro arte. Llenarse de varoniles embelesos ante la realidad y después para darla más intensidad enloquecerla en la representación, reformarla, darle más libertad, darle vueltas, hacer lo que no está escrito ni puede ser visto a simple vista.»
>
> «Intento, sometido a la realidad más perentoria, algo que sea fantástico, matizado de estilo. Que no sea tan aburrido y tan chabacano y tan de piedra como el otro realismo [...].»
>
> «Porque el realismo español es eso. La realidad velada y entrevista a través de un ensueño, quizá a través del ensueño más ensoñador, el ensueño adelantado de la muerte.» [8]

Sin embargo, tras el escéptico azar como ley de las cosas está la esperanza de hallar un valor eterno, una certeza dentro del caos, el edén del que el hombre se ha visto marginado. Esto le sitúa en la añoranza de un mundo platónico y le enfrenta aparentemente con el ejercicio de nominalismo materialista que es la greguería. Si bien realza las cosas como individualidades heterogéneas en el caos, Ramón siempre parte a la busca de su sentido último. Se puede ver en su manera de aludir a una verdad oculta tras la mutabilidad de la realidad superficial, esa verdad bella y eterna que Baudelaire deseaba encontrar en la fugacidad de lo actual. Su imagen de la

---

8 *Pombo*; Trieste, Madrid, 1988; pág. 322; *La sagrada cripta de Pombo*, Trieste, Madrid, 1986, pág. 598; *José Gutiérrez Solana*, en *Biografías completas,* Aguilar, pág. 1400.

fotografía como aparente arte realista que, en realidad, va más allá de la mera representación de lo visual da certificación de ello.

> «"Hoy que es nuevo para mí como todos los días, ¿qué se me ocurre de nuevo sobre él...?" —se preguntaba don Pablo. Pero como siempre, y lo mismo que el fotógrafo que abre sólo el objetivo de su alma y se vuelve a su estudio para revelar lo hecho, se dirigió a su casa.» [9]

La realidad, como la fotografía en su cámara oscura, no se desvela por completo sino en lo íntimo del alma. El interés que lo real pueda tener para Gómez de la Serna es el interés por lo que la realidad dice al hombre sobre la verdad total de la existencia, no sobre su apariencia.

> «El fotógrafo vuelve por sus fueros de artista [...] trabaja como un observador de especie compleja, entre naturalista, literato y pintor de momentos excepcionales. [...]
>
> De esos momentos en que sorprende la vida el fotógrafo nuevo, brotan problemáticas imágenes [...], sesgos de lo real que no habíamos previsto.
>
> [...] todos le rogamos que presente ese mundo abismal que él descubre en el mundo de la superficie.» [10]

Ramón atiende aquí al valor artístico del arte fotográfico, pues comprende que traspasa la mera función de reflejo óptico. Más allá de reproducir una imagen, la fotografía redime el instante perdido, lo revive, y por ello mismo, considerado el conflicto entre el deseo de capturar el instante y su fugacidad inapresable, también sugiere otra intensidad agazapada tras la imagen fija: el mundo de lo emocional, lo afectivo. Lo que Gómez de la Serna considera importante son las huellas que en la vida dejan las experiencias

---

9 *El secreto del Acueducto*; Cátedra; Madrid, 1986; pág.162.
10 "Los fotógrafos nuevos"; en *París*; Pre-Textos; Valencia, 1986; págs. 161-162.

instantáneas de "lo increado", es decir, las sospechas de un mundo ahistórico al que pertenece el hombre:

> «El relámpago es la única luz que penetra en el fondo del alma, iluminando por un momento su concepto oscuro y extraño. (¿Qué trasto es ése que vemos a la luz súbita en un rincón?...) Como no es más que instantáneo, no podemos ver bien qué tenemos en ese sótano. Algo, sin embargo, de terrible, de fatal, de alta experiencia queda impresionado en el alma después de esa luz, algo como un secreto nuestro que no sabíamos y que no sabremos guardar. Cosas que hay entre esa luz y nosotros quedan impresionadas en la placa del alma, como si hubiesen dado al botón de la máquina de instantáneas.» [11]

La exaltación vitalista que lanzó al Ramón juvenil a la literatura se fue aplacando; el ditirambo de las cosas no silencia la angustia que siente ante la mortalidad, así que acaba en un cierto platonismo. Estos dos caminos constantes en la obra ramoniana son, sin embargo, opuestos: el catálogo urgente de la realidad sensual, afectiva, puesto que no hay otro valor que la misma vida viviéndose; y la busca desesperada de un vínculo que dé fe de su perdurabilidad, de que debe haber algo más que la vida terrena (lo creado). Ante esta decepción que la verdad de la muerte proyecta sobre lo real, Ramón opta por la realidad supuesta, la realidad inventada (lo increado); huye hacia el país de la esperanza que se nutre de la experiencia poética. Comprende que, dentro de la vida, algo pugna por afirmarse sobre lo transitorio, algo que es imposible alcanzar, pero que es lo único válido:

> «En esta noche nítida y fervorosa, el más puro momento de la historia, aquél en que imperaba la verdad supuesta sobre la verdad evidente, se reproduce de nuevo. La tierra vuelve a ser plana de nuevo y el fenómeno más difícil de ver, se ve en esta noche transparente sobre el trasmundo.» [12]

---

11 "El lanceador de rayos", en *Caprichos*; AHR; Barcelona, 1956; págs. 51-52.
12 *El secreto del Acueducto*; loc. cit.; pág. 194.

Ramón no concibe el arte si no es para tratar de rivalizar con "lo indecible" (carácter no verbal de lo increado). El lenguaje mítico explica, en su uso de la analogía, el pasmo de lo indecible y muestra la realidad oculta, a pesar de que el prefijo indique lo utópico del intento. En el arte pictórico sucede algo similar:

> «La fuerza principal de atracción de la fantasía [...] es la de sospechar, atisbar o acariciar lo sobrehumano.
>
> De ahí la reaparición del superrealismo de vez en cuando [...], pues siendo nuestro espíritu eminentemente realista, desde ese realismo se han hecho las excursiones fantásticas.
>
> [...] Cuando toda obra pictórica era superficial y atiesada, representando ideas comunes, Goya intenta una interpretación de lo que hay detrás de lo aparente [...], lo que quiere hacer más novelesca la vida y darle más libertad.» [13]

El oficio del artista es para Gómez de la Serna la captación subjetiva de la realidad, su traspaso mediante la sensibilidad y el atisbo de la auténtica realidad de lo increado por la disolución del discurso y de la lógica en el azar de la greguería: lo más cercano a lo indecible;

> «un creador sin malicia, un inventor puro [...] procrea en un estudio lleno de luces y de aparatos la nueva suplantación del mundo y el atisbo de lo inesperado, violando hipocresías, cogiendo *in fraganti* de luces y micrófonos y placas lo que late en el fondo desesperado de la vida.» [14]

La escritura, por fin, se convierte en su único asidero de salvación cotidiana:

> «la literatura es la única vuelta inventada por el hombre para jugársela al pasar del tiempo, la única estratagema contra natura, teniendo en cuenta que natura es muerte, tránsito, olvido.» [15]

---

13 *Goya*; en *Biografías completas*; loc. cit.; pág. 592-596.
14 "La bestia andaluza", en *París*; loc. cit.; pág. 118.
15 *El Greco*; en *Biografías completas*; loc. cit.; pág. 97.

Es, por tanto, la actividad de Ramón Gómez de la Serna, un rescate de una realidad superior oculta tras la apariencia de lo real sensible. Su interés no es histórico a la hora de escribir biografías, ni naturalista cuando escribe novelas, pero no puede dejar de llamarse realista, pues nunca se aleja de una experiencia vital cierta (aunque poética) de lo real. Es la realidad de lo posible o de lo fantástico atisbado. Lo real aparenta poseer tres dimensiones, pero la verdad es que existen manifestaciones de una realidad intersticial que se escapa a la definición de la ciencia.

Es importante situar este modo de "mirar" la realidad con ojos nuevos, y relacionar el afán de la mirada vitalista ramoniana y la teoría de la realidad orteguiana. En 1914, y por tanto al mismo tiempo en que Ramón está culminando su estética, las *Meditaciones del Quijote* establecían una interpretación de lo real que ilumina en gran medida su literatura. La idea de lo "tácito" domina ambos pensamientos. Ortega pretende sólo ofrecer «posibles maneras nuevas de mirar las cosas» [16], a continuación expone su teoría del perspectivismo: la realidad es apariencia y sensación, pero debe ser completada por lo tácito, aquello que hay sin aparecer, pero que viene dado por la idea de ello. Ese trasmundo tácito actúa como un fogonazo, no como una receta útil, para otorgarnos la verdad. No es otra cosa lo que hace Gómez de la Serna al descubrir con la greguería la vida oculta, subjetiva y relativa de las cosas [17], cuestión a la que Ortega también alude al concebir la naturaleza como estructura que pone en relación las cosas y al comprender que la posición del espectador propende al abrazo integral del mundo a través de la conciencia de su relatividad y perspectivismo. Cada cosa es individual y, a la vez, fruto de su relación con el resto del

---

16 ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote* (1914); Espasa-Calpe, Madrid, 1964, pág. 23.

17 «Lo tácito, que no es sólo lo que se oye o dice formalmente, sino que se supone, coloca al lector en un secreto privilegiado […].
La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad […]. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado.», dice en su Prólogo a *Greguerías* (1917), Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

universo: «El ideal sería hacer de cada cosa el centro del universo.»[18] De la misma forma, en *Verdad y perspectiva* (tomo I, de 1916, de *El espectador*) establece las coordenadas de su espectador: este «amigo de mirar» («soy un "mirador"» predicaba de sí mismo Ramón) debe huir del sentido político de la vida y buscar una verdad pura antes de pasar a la acción. La verdad será una verdad subjetiva: «El punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad. Otra cosa es un artificio.» [19]

Gómez de la Serna subraya la existencia de esa realidad supuesta para poner en entredicho el concepto positivista de documento verdadero y prueba de realidad. Lo que desea poner de relieve es la realidad de "lo tácito" orteguiano, lo que completa la apariencia de las cosas y les da auténtica vitalidad. Es lo mismo que tantos años después repetirá y defenderá literariamente en el prólogo a *El hombre perdido*:

> «La realidad tal cual es, cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma. [...]
>
> Lo que menos merece la vida es la reproducción fiel de lo que aparenta suceder en ella. En salvarse a la lógica sin perderse por eso en lo ilegible está la escapada a la dura y mezquina realidad. [...]
>
> Ha de ser una cosa que no esté ni en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad*, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra*.» [20]

El tema de nuestro tiempo[21] de Ortega, aunque más tardío, viene a resolver y a validar las intuiciones ramonianas ya expuestas en sus escritos desde 1908 a 1912, aquella rebelde novedad continua que

---

18 ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote;* loc. cit.; pág. 77

19 ORTEGA Y GASSET, José: "Verdad y perspectiva", en *El Espectador*, tomo I (1916), en Obras Completas, II, Revista de Occidente, Madrid, 1961, pág. 18.

20 *El hombre perdido* (1947); Espasa-Calpe, Madrid, 1962.

21 ORTEGA Y GASSET, José: *El tema de nuestro tiempo* (1921-22), Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939.

no quería paralizarse en catálogo sistemático, ni en fórmula estética. La verdad, la realidad, queda sujeta a la necesidad de una verdad vital subjetiva también; no es verdad completa la de la ciencia positiva, sino que es verdad aquello a lo que tiende el deseo sensitivo, orgánico, y que provoca en sí mismo y pretende las cualidades de lo eterno (también, en efecto, en eterna dependencia de lo vital, de su índice de variedad).

Ni la novela ni la biografía ramoniana se atienen, pues, a los postulados del realismo convencional. Su «ojo moderno» considera «cada vez más absurdo el retroceso que supone querer volver a Zola dormido en una sola tesis y en un solo sentido.» [22] Para Gómez de la Serna, el realismo decimonónico no agota las diversas facetas de la realidad, por eso Galdós no termina de convencerle, y dice: «No puede menos que gustarme *Fortunata y Jacinta* [...], pero encuentro que faltan esos segundos y terceros matices.» [23] Para Ramón, la vanguardia ha aportado una profundidad en la mirada del artista que supera la postura plana del realismo naturalista, que pretendía reflejar la realidad según la certeza que aportaban las ciencias. El novelista desestima la ciencia como medio de acercamiento a su realidad. En cambio, la biografía literaria puede ser un espacio propicio, pues tanto el biógrafo como el lector viven en la actualidad de la obra:

> «No hay retahíla de hombre ignorante como esa de la ciencia... ¡Como si la ciencia pudiese ser un ideal colectivo y absorbente! [...]
>
> — Entonces, ¿usted cree que la novela es el factótum de la vida?
>
> — Es su cercioración cabal... Eso de que la vida está hecha para los médicos y los aceleradores de su velocidad o su telefonía es una infamia...» [24]

---

22 "Paul Morand", en *Retratos contemporáneos*; Aguilar; Madrid, 1989; pág. 142.

23 "Galdós", en *Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*; Aguilar; Madrid, 1990; pág. 227.

24 *El novelista* (1923); Espasa-Calpe, Madrid, 1973 ; págs. 110-111.

El ramonismo desarrolla un mito:

> «Hay otra realidad que la realidad efímera, la realidad que existirá siempre para el hombre y que estará inscripta y latente en su fondo, además de como panorama infinito del futuro.» [25]

A esta nueva realidad se llega a través de la renovación de la forma literaria y de la captación lírica de un sentido espiritual del hombre; así la realidad es liberada por la fantasmagoría (es decir, la incongruencia y el azar). La nueva realidad, por tanto, surge de la tentación de lo increado. Este afán de realidad utópica es una necesidad del hombre por encontrar sentido a su caducidad. La nebulosa a la que va y de la que procede (el caos, la muerte, la nada) tiene que ser real; esa quinta dimensión de lo increado que se halla en el subconsciente de las cosas y de las personas debe dar sentido a la vida. La vía de acceso es la perdición en la incongruencia y la devolución del tiempo (destructor) al caos, el origen:

> «La perdición primero, la perdición completa, magnánima, la disolución, la renunciación y después la palabra y algo así como una especie de lógica...» [26]

---

25 Gómez de la Serna, R.: *Quevedo*; en *Biografías completas;* loc. cit.; pág. 348.

26 "Tristán (Propaganda al libro *"Tapices"*)"; *Obras Completas*, T. I; Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1996; pág. 904.

LAS GREGUERÍAS DE MAFALDA

JUAN CARLOS ALBERT
jcalbert@tiscali.es
Madrid, primavera 2005

Cuando se disfrutan los dibujos de Mafalda, en ocasiones uno cree descubrir un eco de Ramón: un eco de sus greguerías y un eco de su especial manera de enfrentarse a la creación literaria.

Nace Joaquín Lavado *Quino* en Mendoza en 1932, y Mafalda el 29 de septiembre de 1964 (en el semanario *Primera Plana*), siendo su última aparición el 25 de junio de 1973 (en el semanario *Siete Días*). Con posterioridad, sólo volverá a aparecer para participar en algunas campañas relacionadas con la educación, la sanidad o la atención a la infancia. En ese tiempo Quino publica más de 2.000 tiras.
De sus dibujos con Mafalda, seleccionamos aquí 18 tiras y 2 dibujos, que nos servirán para ir viendo en la personalidad de Mafalda -y Guille, fundamentalmente- el eco de la greguería ramoniana, el eco de su forma de estar en el mundo.

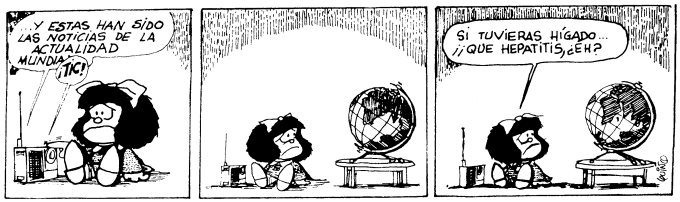
El orden en que presentamos las tiras no tiene más sentido que facilitar su lectura: en las del primer grupo se ve a Mafalda preocupada por las noticias del mundo y apesadumbrada por la cuestión social, una constante en toda su vida; en las del segundo, de temática más variada, es quizá donde más claramente se reconoce el momento mágico en el que nace la greguería, la imagen, el dibujo.

En este punto, en el trabajo se apunta la utilidad de leer tanto la greguería como los dibujos de Mafalda desde el punto de vista fenomenológico de la imaginación poética, tal como lo formula Gastón Bachelard. Este enfoque permite conectar la obra de Ramón y la de Quino y entenderlas como manifestaciones paralelas resultado ambas de una misma forma de entender la creación literaria: como la creación de un lenguaje desde la ingenua conciencia del alma.

Los dibujos que en este artículo se presentan -y los datos biográficos de Quino que se manejan- están tomados de *Todo Mafalda*, editorial Lumen, Barcelona 2002, libro en el que se recoge toda la obra de Mafalda publicada y la inédita.
Las citas de Ramón se han tomado del prólogo a la edición de *Greguerías, selección 1910-1960* en la colección Austral de Espasa Calpe, duodécima edición, Madrid 2003, así como las greguerías transcritas.
Las citas de Bachelard pertenecen a su libro *La Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, México 1965.

NOTICIAS DE LA ACTUALIDAD. LA HUMANIDAD

Es ésta quizá la mayor preocupación de Mafalda: la situación del mundo, las guerras, la continua escalada militar, el desprecio de los derechos humanos; Mafalda es capaz de ver, en las rutinas del comportamiento de los mayores, las fisuras entre lo que se dice y lo que se hace, fisuras que ya casi se han vuelto invisibles de tantas veces como se han saltado.



página 199

Mafalda, como siempre, se siente abrumada por la situación política del mundo, al que se imagina

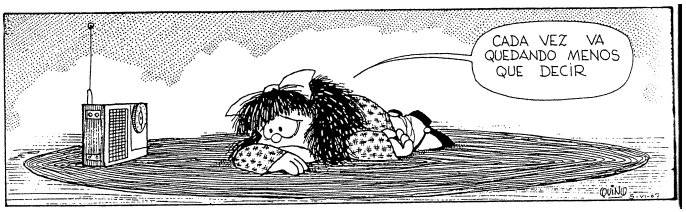
quieto como el globo terráqueo, abrumado también como lo estaría un paciente con hepatitis.
Mafalda no parece confiar en que la enfermedad pueda evolucionar favorablemente.
Mafalda, si fuese Ramón, diría que *Cuando oyes por la radio las noticias del mundo, te imaginas a la Tierra con hepatitis*.

página 222

Como más adelante veremos, Felipe aquí es un espectador falto de información; él no sabe lo que sí sabe Mafalda, él no ha vivido lo que ella y, sin embargo, responde con un respetuoso silencioso a su propuesta porque se ve implicado, se ve dentro de la formulación escueta de Mafalda: *Las cosas no van, vienen.* Al cambiar de persona, Mafalda se sitúa -y nos sitúa todos- en medio de las cosas que le podían ser ajenas: las noticias la encuentran en medio, la rodean, nos rodean, y Felipe -que no sabe de qué va la cosa- se encuentra sorprendido de repente rodeado por ellas, y descubre de alguna forma subterránea que algo importante quiere decir Mafalda, y que ya no puede seguir comportándose despreocupadamente.

Felipe sabe que lo que le dice Mafalda no tiene ninguna gracia:

> [la greguerías] *No deben ser cómicas, aunque a las que no lo son no debe importarles que las encuentren cómicas algunos críticos o lectores oposicionistas y negados.* (R 58)



página 550

No sólo lo sabe Felipe, también lo sabe Mafalda, y lo sabemos todos: *Cada vez va quedando menos que decir*. En realidad esta greguería no se puede asignar a ningún tema concreto; formulada así, sin apoyo gráfico (sin las claves de su nacimiento), la greguería se abre en significados y cada lector la puede leer de una forma distinta, aplicándosela a su particular experiencia.

Dice Ramón:

> *La vida es decirse ¡adiós! en un espejo*. (R 203)
> *El beso es hambre de inmortalidad*. (R 131)
> *Si no fuésemos mortales no podríamos llorar*. (R 119)
> *La noche que acaba de pasar se va al mismo sitio en que está la noche más antigua del mundo*. (R 292)

Leemos estas greguerías, y ¿qué nos ocurre? ¿cómo se nos queda la cara? ¿dónde nos llevan? Estas greguerías actúan en nosotros como el torero con el toro cuando le pone en suerte para que lo piquen: lo llama, lo encela, y lo lleva a los tercios, y todo eso rápido, con los adornos mínimos necesarios, y en ese momento nos vemos como el bicho: preparado para el tercio de varas, el toro; y blanditos para saber sentir lo que siempre llevamos dentro aunque no le hagamos caso, nosotros.

Aunque a veces contamos con alguna ayuda inesperada, como aquí la de Miguelito:

página 170

página 225

Miguelito, en el presente desorganizador, hace como Ramón propone:

> ¡No hagamos, aprovechando el pensamiento, materialidades más duras que la propia materialidad!
> Dediquémonos a la diversión pura y diáfana que defiende la vida y la aúpa. (R 65)
> Soy el idólatra -en la acepción literaria-, y mis pequeñas y numerosas oraciones son las greguerías. Soy un idólatra que tienen dioses como esos que pasan por el Evangelio de Buda, como Suddahdama o Arroz-Puro. (R 66)

En realidad casi nunca actúa Ramón así en las greguerías; la mayoría de las veces emplea enunciados más claros, con un sentido más directamente expresado:

> *Después del vestuario, viene el esqueletario*. (R 269)
> *Nuestros gusanos no serán mariposas*. (R 298)
> *Los bostezos son oes que huyen*. (R 154)
> *Las violetas son las ojeras del jardín*. (R 126)
> *Los espejos están azogados con los ojos muertos.* (R 123)
> *Los haikai son telegramas poéticos*. (R 101)

Casi como aquí Quino, cuando Mafalda, notario inocente de una realidad que no es vivida así por sus protagonistas: *Lo malo de los viejos es que viven mirando el futuro con la nuca*:

Y, con otro sentido, en la siguiente:

página 317

Aquí Mafalda nos enuncia la greguería tal cual pero sin introducción alguna.
Y utiliza un truco que también emplea Ramón: el de rebajar la altura conceptual de la argumentación (cuando la hace, que normalmente la rehuye), pues en vez de razonar que los medios de comunicación nos quitan la atención de nosotros, que sólo sirven para traernos lo de fuera y para comunicarnos con el exterior dejándonos indefensos, Ramón sólo nos señala que nos quitan tiempo, que nos lo ocupan, que nos distraen en definitiva.

> *Las cosas apelmazadas y trascendentales deben desaparecer, incluso la máxima, dura como una piedra, dura como los antiguos rencores contra la vida.* (R 47).
> *Hay que dar breve periodicidad a la vida, su instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad*

respiratoria y gozosa del espíritu, es la greguería,... (R 47)

página 209

¿Cómo podríamos aquí encontrar la greguería? Se trata de un dibujo en el que se plantea la situación, pero no se concreta nada en el lenguaje, no se hace palabra; Quino sólo nos muestra lo que pasa, nos pone delante de lo por él imaginado, de lo que ve Mafalda, de lo que puede pensar Mafalda: *La Humanidad es como la mosca que quiere salir de una habitación a la calle y sólo sabe chocar contra el cristal de la ventana.*

No tenemos frase alguna escrita, tenemos representada la escena, como en muchas de las greguerías ramonianas, esas en las que emplea el *como*, la expresión *es como*:

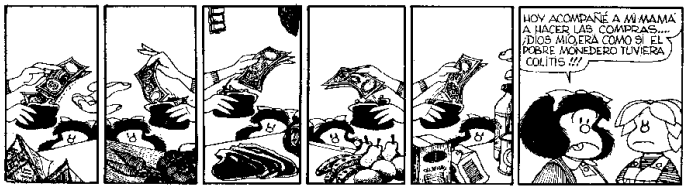
> *Lo malo de los médicos es que le miran a uno como si uno no fuera uno mismo* (R 179).

¿Qué hace Ramón en esta greguería? Coloca ante el lector en un escenario dibujado sólo en sus trazos esenciales, confiando en que el lector entienda la situación (cuando el médico te mira como si no fueras tú; eso es lo fundamental) para lo cual da una pista en la primera parte, al decir que eso, eso es lo malo.

Podría entenderse que esta greguería es entonces una especie de formulación aforística con un sentido trascendente, que aparecería al volver sobre el inicio (*lo malo de los médicos es...*) tras haber leído el final (... *le miran a uno como si uno no fuera uno mismo*) y entender su preocupante mensaje.

Sin embargo, pienso que mejor se comprende todo si vemos la primera parte sólo como una pista para entender la segunda, que sería el auténtico centro de la greguería, el núcleo que inicia y termina todo, el único objetivo de la misma.

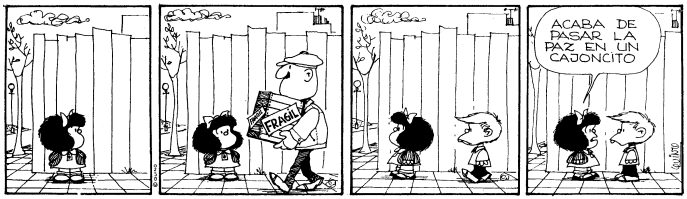
> *Cuando el doctor se pone sus auriculares para reconocernos y dice: "Esto no me suena bien", es como si quisiera oír por la radio de nuestro pecho la Filarmónica de Londres.* (R 211)



página 432

Cuando uno va de compras, es como si el pobre monedero tuviera colitis.

Esta tira es similar en todo a la citada de Ramón, y a la anterior del médico, sólo que aquí aparece formulada con palabras, mientras que en el ejemplo anterior permanecía implícita en el dibujo.



página 202

Los embalajes con la etiqueta de FRÁGIL parece que llevan la paz dentro.

La suerte que tenemos con Quino es que nos repre-

senta la greguería, es decir, no la ilustra, sino que la recrea, la vuelve a crear para nosotros.

¿En qué viñeta del ejemplo anterior podríamos situar la greguería?

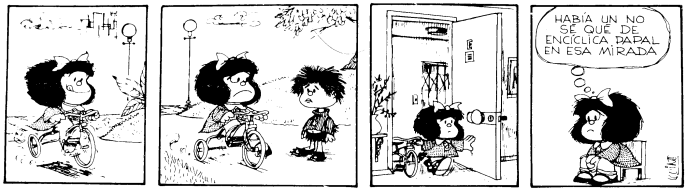
Evidentemente, en las cuatro; más en concreto en las tres últimas; con más detalle, en las dos centrales; y si hubiese que ajustar más aún, en la tercera.
¿Por qué?
Porque en la tercera es cuando se produce el pasmo, la ausencia de acción; en el paréntesis de la tercera es cuando Mafalda entiende lo que ha pasado, cuando puede ver su sentido, cuando se le revela su significación.

> *La greguería es un hecho de aire que brota de un recuerdo que no se puede recordar y que no se hubiere recordado si el ferrocarril de niños que hay en la cabeza no se hubiese equivocado de vía de pronto*. (R 88)

Y por eso Felipe se queda quieto, porque si no ha visto lo que ha pasado no ha podido asimilarlo y, por lo tanto, no entiende la formulación de Mafalda.

Eso es también lo que nos ocurre también a nosotros lectores a veces con Ramón: una cierta incomprensión porque nos cuesta entrar en situación y sintonizar con ese momento único en el que nace la greguería:

> *No las doy un aire más poético, porque son sólo fatales exclamaciones de las cosas y del alma al tropezar entre sí por pura casualidad*. (R 55)
> *¡Qué difícil es trabajar para que todo quede un poco deshecho! Pero así es como damos el secreto de vivir*. (R 50)

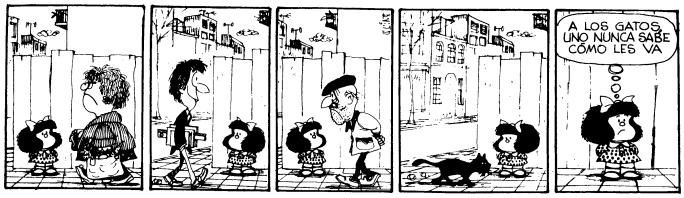


página 196

En este dibujo -y en los siguientes-, quizá en un mayor grado que en los anteriores, Quino nos muestra la clave de la pequeña historia; no hay razonamiento alguno, no hay argumentación, hay únicamente la revelación directa de un sentimiento: aquí una angustia, aquí una alegría, aquí hay un pasmo por su choque.

Ramón podría haber dicho: *Había un no sé qué de Encíclica Papal en esa mirada*, así, sin dar más pistas, dejando que cada uno de nosotros apliquemos la mirada sobre nuestro punto oscuro particular; o quizá: *La mirada del niño pobre tiene un no sé qué de Encíclica Papal*; o incluso, para darle más toque de greguería: *Cuando un niño pobre te mira parece que te mira* [o *es como si te mirara*] *con ojos de Encíclica Papal*.

Como ya hemos dicho antes, la greguería te coge de la oreja y te transporta a un momento especial, un momento en el que, a nada que te dejes llevar, puedes quedarte un buen rato así, sentado, sin hacer nada, como el autor-Mafalda-lector en el dibujo.
Como en el dibujo siguiente:



página 214

La actitud de Mafalda es la que dice Ramón:

> [las greguerías] *No pueden ser rebuscadas. Hay que esperarlas deambulando o sentados. Ni un paso voluntario hacia la imagen*. (R 54)

Mafalda nos traduce la vida, nos abre la puertecilla discreta del secreto de la vida y nos deja ver a su través, y nos confía un secreto que una vez vio, que: *Uno nunca sabe cómo les va la vida a los gatos*.

Un secreto que sólo sirve a los que no busquen nada más, porque como dice Ramón:

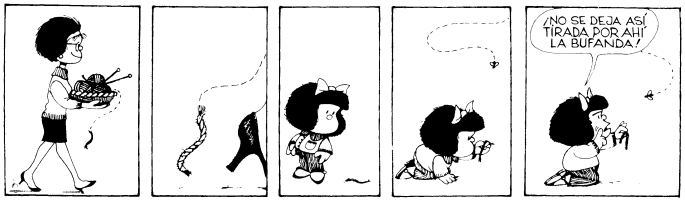
> *No son* [las greguerías] *reflexiones ni tienen nada que ver con ellas, porque hay que desconfiar de las reflexiones, que son como esas bolas de nieve que fabrican los niños malos metiendo una piedra dentro de la nieve*. (R 54)

Ramón-Quino-Mafalda procura no meter nunca una piedra escondida en su greguería-dibujo-palabra; por lo menos nosotros ni la encontramos ni la queremos ver.
Y, en los casos siguientes, ni aunque la busquemos toda una vida la encontraríamos.

MOMENTOS MÁGICOS

Los ejemplos que traemos a continuación podemos considerarlos como los más depurados de todos; son aquellos en los que la historia va desprovista de cualquier apoyo temático, y se sostiene sólo sobre un momento que podríamos calificar como de "mágico" porque en ese momento hemos sido capaces de oír una greguería secreta de las que componen nuestra vida:

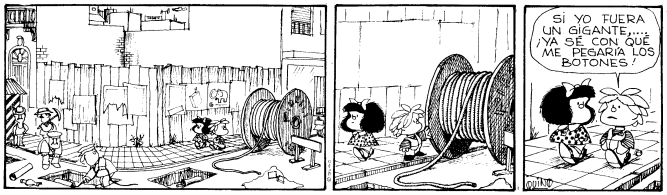
> *Todo lo que merece ser dicho tiene que ser secreto y no hay nada que cueste más sacar a la vida que sus secretos, entre otras cosas porque no se sabe si se pescan o se cazan.*
> *¿Están fuera o están dentro?*
> *Yo creo que estamos compuestos de greguerías como de células, pero tenemos que poseer muy sutil oído para oírlas.*
> *¿Que son una futesa? Pues de esas futesas se compone la vida, y si desapareciese lo trivial desaparecería todo, como si desapareciesen los átomos desaparecería el mundo. Retengámoslas ya que apenas se puede salvar nada en el corto y anonadado vivir*. (R 86)



página 143

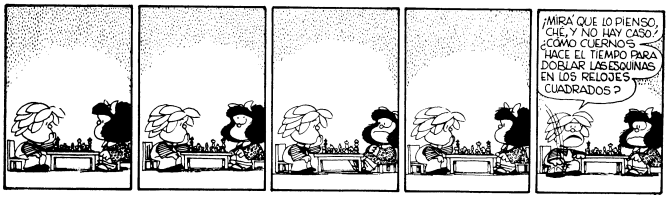
En esta tira, aparte de ver a Mafalda con pantalones, Quino nos muestra un ejemplo del momento creacional que necesita la greguería, cuando se junta el trocito de lana con la mirada ingenua que es capaz de ver a la mosca buscando algo: *Los trocitos de lana caído en el suelo son las bufandas pedidas de las moscas*.

En las siguientes tiras el mecanismo es similar, si bien con un mayor apoyo gráfico o verbal; la impresión visual -o la misma palabra- es la desencadenante de la asociación y se convierte en el campo de referencia desde el que contemplar la propuesta.



página 205

Ramón podría haber dicho que *Las mangueras de los cables de las zanjas de las calles son los hilos de coser los botones de los gigantes*.

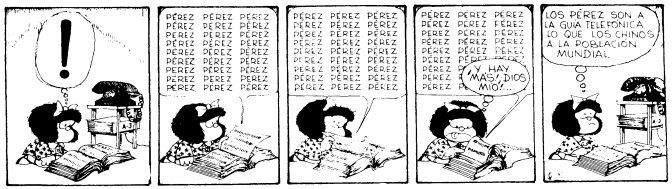


página 260

¿Cómo cuernos hace el tiempo para doblar las esquinas en los relojes cuadrados?

página 258

Los pájaros tienen complejo de Edipo con los calvos.



página 210

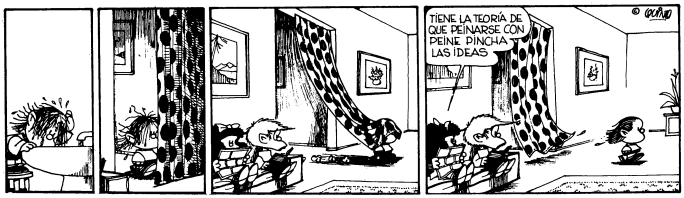
Los Pérez son a la guía telefónica lo que los chinos a la población mundial.

página 337

Un reloj es un almanaque viajando en taxi.

En estas tiras no hay historia, el nacimiento de la asociación es más obvio, y el resultado -quizá salvo la última- más plano, como muchas de las greguerías de Ramón:

> *Los almanaques de bolsillo empequeñecen el año.* (R 162)
> *Los mitones son guantes para tocar el piano los días helados.* (R 151)
> *El musgo es el peluquín de las piedras.* (R 143)
> *Las bellotas nacen con huevera.* (R 115)



página 451

Guille es el mundo, o al menos alguien que está en el mundo; Mafalda lo conoce, lo sabe ver, lo entiende, lo vive, y escribe sobre la página en blanco de la cara de Felipe la greguería que nos aclara todo: *Peinarse con peine pincha las ideas*.

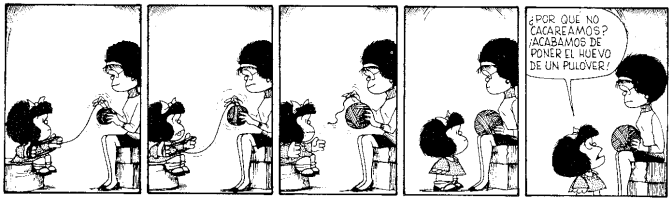
Las caras de pasmo que aparecen en muchas de las tiras aquí seleccionadas son como la prueba del

nueve de la greguería, son el eco de lectura, son ponerse la venda antes de la herida, son un guiño de complicidad hacia el lector.

¿Quien sería aquí el autor de la greguería? ¿Guille? ¿Mafalda? Guille es quien protagoniza el hecho, quien orgulloso camina sin pincharse las ideas, como si fuese uno de esos artistas nuevos de principios del siglo pasado, dispuesto a afrontar su vida limpio, ajeno a las servidumbres de las costumbres tópicas, inútiles y malsanas. Además Mafalda nos recalca que [Guille] *"tiene la teoría*...";
¿será él?, quizá no lo sea, quizá Guille sea sólo (y ya es bastante) el mundo, una parte del mundo, el objeto, la materia de trabajo, el escenario, la situación..., y sea Mafalda quien aporta la mirada, la actitud, la sensibilidad, el estar flojo, el dejarse llegar, el saber ver, ese no dar importancia a la clave de la vida:

> "Sólo lo que puede ser incomprensible, pero con sentido interior, es lo perenne,..." (R 84)

Si escribiésemos *Tenía la teoría de que peinarse con peine pincha las ideas*, tendríamos ya casi en un cuento hiperbreve, o el inicio de un relato.



página 294

El ovillo de lana es el huevo de un pulóver, o también: *el pulóver nace del huevo de un ovillo de lana.*
Ramón nos ha ofrecido muchas greguerías con este esquema, ya seleccionamos antes varias de ellas y aquí van otras con el mismo modelo, que quizá sea el más extendido en toda su producción:

> *El sindetikón es el dentífrico de los recortes.* (R 170)
> *La nata es la mejilla de la leche.* (R 171)
> *El cacahuete es un fruto con dedal.* (R 165)
> *Las violetas son lágrimas violetas.* (R 164)
> *El abanico es celosía del corazón.* (R 148)

Es, quizá, la forma elemental de su poética, la construcción más simple, el ladrillo de la fábrica de su obra.

> *La greguería es silvestre, encontradiza, inencontrable.*
> *La greguería es la audacia y la timidez, es la manera sin amaneramiento, es la manera que no es más que la manera, y que por no ser, no es ni la cierta manera.* (R 70)
> *La greguería es lo más casual del pensamiento,* ... (R 71)

Entendemos todo esto mejor si leemos lo que dice Jean Lescure (citado por Gastón Bachelard):

> *El no-saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad*. (B 26)

Bachelard nos dice que la única vía para entrar en la imagen poética, para encontrar su ser, es instalarse en la resonancia que la misma produce en el lector, abandonar la búsqueda de cualquier tipo de causalidad y centrarse en "la consideración del *surgir de la imagen* en la conciencia individual", que eso es la fenomenología de la imaginación. (B 8 y 10)

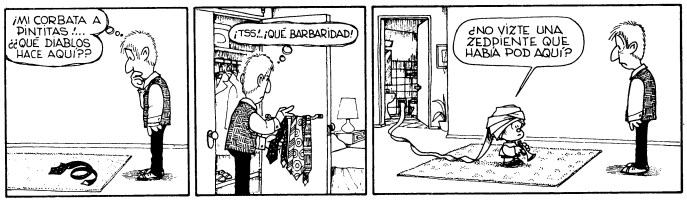
En este dominio de la creación de la imagen poética por el poeta, la fenomenología es, si así puede decirse, una fenomenología microscópica. En esta unión, por la imagen, de una subjetividad pura pero efímera y de una realidad que no va necesariamente hasta su constitución completa, el fenomenólogo encuentra un campo de innumerables experiencias; aprovecha observaciones que pueden ser precisas porque son simples, porque 'no tienen consecuencias', a la inversa de lo que sucede con los pensamientos científicos, que son siempre pensamientos enlazados. La imagen en su simplicidad, no necesita un saber. (B 11)

¿No es esto lo que hemos estado viendo en Ramón-Quino-Mafalda ?
¿No es la recreación del momento en el que el poeta habla "en el umbral del ser" -por emplear la expresión de Bachelard (B 8)- lo que nos escenifica Quino?
¿No es la presencia del acompañante pasmado -Felipe casi siempre, o la madre- la representación del lector que somos?

El lector de este Quino, como el lector de Ramón, debe situarse ante la lectura como el lector feliz, el que lee lo que le gusta, alejado de cualquier postura crítica, psicológica y aun psicoanalítica, pero con su punta de orgullo -'orgullo de cámara' lo denomina Bachelard, discreto y secreto, que nace de sentir que esa imagen que leemos está ahí para nosotros, únicamente para nosotros (B 18)- que nace de la adhesión, del impulso sincero de admiración hacia la imagen, impulso que nos permitirá descubrir la creación que "se produce sobre el hilo tenue de la frase, en la vida efímera de una expresión" (B 19); en realidad, "Nadie sabe que revivimos, leyendo, nuestras tentaciones de ser poetas" (B 18).

Para finalizar, las dos últimas tiras seleccionadas, dos en las que el protagonista absoluto es Guille, dueño de esa "conciencia ingenua" capaz de expresarse en un "lenguaje joven", con una "imagen [que] es antes que el pensamiento." (B 11)
Bachelard cita a Pierre-Jean Jouve: "La poesía es una alma inaugurando una forma" y la comenta a continuación:

"*El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los 'lugares comunes', era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella. La frase de Pierre-Jean Jouve puede tomarse como una clara máxima de una fenomenología del alma*." (B 14)



página 393

La corbata caída en el suelo espera al niño encantador de serpientes, podría haber escrito Ramón, y de nada sirve explicar que dejamos de ser niños cuando no vemos la serpiente que toda corbata caída en el suelo es, ni sirve adentrarse en interpretaciones psicológicas o de cualquier tipo de simbología, porque lo único que vale es mantenerse en ese punto de admiración ya mencionado desde el que se "rebasa la pasividad de las actitudes contemplativas, [y] parece que el goce de leer sea reflejo del goce de escribir como si el lector fuera el fantasma del escritor." (B 19).

Y añade Bachelard más adelante: "Este ser nuevo, es el hombre feliz." (B 22)

Nos dice Ramón:

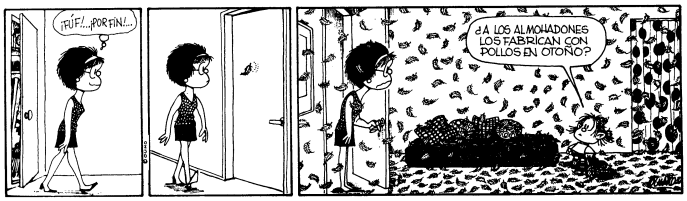
> La greguería desobceca, la greguería es matar a su tía, la greguería es el nombre más apropiado de las cosas, la greguería es revolución serena y optimista del pensamiento, la greguería es la más poética broma de la vida. (R 88)

Por tratarse de Guille y no de un mayor -Mafalda es un mayor- el dibujo de Quino no nos muestra ningún momento mágico, puesto que mágico es todo el tiempo de Guille, habitante de un mundo de relaciones en el que se mueve como el poeta en la definición de Pierre-Jean Jouvé que cita Bachelard:

> "La poesía, sobre todo en su sorprendente marcha actual, sólo puede corresponder a pensamientos atentos, enamorados de algo desconocido y esencialmente abiertos al devenir." [...] "Desde entonces se entrevé una nueva definición del poeta. Es el que conoce, es decir el que trasciende, y nombra lo que conoce." [...] "No hay poesía si no hay creación absoluta." (B 24)

Ramón nos dice una cosa parecida:

> "la greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos." (R 51)



página 465

Guille es como si acabara de descubrir que *Los almohadones los fabrican con pollos en otoño*. Parecido a Ramón cuando nos advierte de que *Tantos muertos había ya detrás del espejo que lo empañaba un aliento interior de nicho*. (R 129)

Quizá esté aquí una de las claves de la forma de escribir de Ramón, porque cuando Ramón *da vida* a los objetos no lo hace desde la imaginación que cabalga por los territorios sin límites, no; lo que hace es situarse, encerrarse en un momento mágico, y echa mano de los elementos que entran en el escenario de la sensación instántanea que lo define, y nos los presenta.

Por eso vienen cargados de vida, de la vida que les da Ramón, de su propia vida vaciada en la marcha atrás constante que nos regala. Porque Ramón está continuamente mirándose dentro de él mismo; y en este sentido no se imagina (hacia adelante) nada, sino que se vuelve siempre hacia lo ya vivido, y nos muestra su descubrimiento primero (por estar en el origen), que resuena (en el sentido fenomenológico) en cada uno de nosotros y nos permite, de esta forma, sentirnos nosotros mismos poetas, cuando revivimos su experiencia mal contada: no contada: sólo dejada entrever: deshilachada, un poco deshecha y sin pretensiones: incluso con cierto toque de humor -a veces- para despistar.

ZAPATILLAS EN FUGA
(O LA UNIVERSALIDAD DE LO CORRIENTE EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA)

MIGUEL CATALÁN
miguelcatal@telefonica.net

Una de las virtudes que encontramos en los grandes autores estriba en su capacidad para describir emociones y sentimientos universales a partir de experiencias personales. Así, la exhibición masculina de poder y dinero que Scott Fitzgerald despliega ante la mujer amada como atávico método de cortejo en El Gran Gatsby sería un buen ejemplo de ello, como también la calamidad psíquica que representa perderse en la calle para un niño de corta edad, tal como lo cuenta Thomas Bernhard en Un niño. Quien logre alcanzar la dimensión universalmente compartida de las emociones y sentimientos más íntimos dejará su huella para siempre en la mente del lector.

El escritor, por su parte, camina siempre entre la Scila y la Caribdis de dos peligros contrarios: el de la arbitrariedad de la emoción y el de la impotencia de la razón. La primera tiene lugar cuando el autor relata los sucesos más personales sin alcanzar a anclarlos en la experiencia ajena (las historias en sí mismas no tienen porqué interesar a los demás por mucho que impresionaran al propio autor). La segunda acontece cuando se quiere alcanzar la experiencia universal sin partir de la personal, sino sólo desde fuera o desde arriba, algo así como si pretendiéramos tender un puente con el lector desde el vacío.

Las emociones y sentimientos universales de la gran literatura, sin embargo, no tienen por qué ser trascendentes ni afectar a aspectos centrales de la conducta. Me refiero con ello a ciertas vivencias nimias que nos sobrecogen en medio de una lectura porque han entrado en contacto con nuestra memoria. También ellas, siendo vulgares y corrientes, pueden sin embargo producir en el lector esa sensación única que consiste en recuperar la experiencia inconsciente a través de la literatura.

Ramón Gómez de la Serna es, a mi modo de ver, el escritor en lengua española más dotado para rescatar de la experiencia común tales aparentes insignificancias. Así sucede cuando compara la zapatilla que se nos escapa del pie con una liebre que huye de nuestra presencia. Ramón está aquí llamando al corazón del lector por el genial procedimiento de contar lo primero que se le pasa por la cabeza cuando observa la desazonadora rapidez de su zapatilla al salir despedida por un movimiento brusco del pie. Tal comparación fugaz que todo lector y autor ha hecho ante las zapatillas en fuga y que olvidamos al momento, pero que asimismo estamos dispuestos a recordar al verlo escrito en papel (todo el mundo ha tenido zapatillas que, alguna vez, al hacer un movimiento brusco, se le escabulleron del pie a una velocidad sencillamente indignante). El lector ha redescubierto una vivencia almacenada en su memoria latente; una vivencia que nunca antes había formulado o visto formular con palabras, y no precisamente porque le hayan faltado zapatillas fugitivas en su vestuario doméstico. Los autores mayores han captado con frecuencia estas banales experiencias cotidianas que se tornan materia literaria con la lectura. Cuando Proust describe al principio de Por el camino de Swann las sensaciones del cuerpo al despertar en una cama extraña (el lecho del verano provinciano en su caso), vemos reflejadas en el cuerpo del narrador emociones privadas que creíamos únicas. Al reconocerlas en los demás, se produce la dicha de la experiencia común.

Buena parte de la felicidad que procura a sus seguidores la lectura de Gómez de la Serna proviene de estos paisajes inagotables del alma que creíamos privados y encerrados en nuestra experiencia propia. Él tenía, insisto, la extraña capacidad de captarlos al vuelo como si habitara una tercera región entre el cielo y la tierra.

EL HUMORISMO COMO CONTRA-ARGUMENTO

ROBERTO LUBRERAS BLANCO
robertolumbreras@ya.com

En nuestra conciencia colectiva está instaurado el axioma de que el asunto grave pesa más en la balanza del talento que el asunto humorístico. En la misma mitología se contraponen la hierática seriedad de un dios mayor como Apolo con la burlona figura de un dios menor como Dionisos; y hasta las mismas musas se nos aparecen en la iconografía con una bella cara no exenta de solemnidad.

Y de hecho se constata, que la valoración del ingenio humorístico está ligada a los fugaces intermedios que se ha permitido la pendenciera y poco ociosa civilización occidental. Estas escasas treguas de desenfado en el imperio de la gravedad, tienen como sus dos grandes referentes el Rococó francés (1730-60) y la Europa de entreguerras (1918-1939). Estos dos puntos de inflexión de la tensa y seria historia occidental tienen un innegable correlato: las dos son épocas de ocio, de paz, de vitalismo, de optimismo jovial; épocas de renovación y de ausencia de prejuicios, donde la mujer cobra protagonismo, es el *alma mater* de los salones y parte activa de las círculos literarios; y tiene el atrevimiento de hacerse artista, aunque sea con seudónimo (aunque sea como "negro"). Ese lado femenino de *estar en las cosa*s, en palabras de López Ibor, en el presente, en la vida, equilibra el vicio de una sociedad masculinista, teórica y circunspecta, con la vista en el horizonte del mañana, permanentemente dispuesta a nuevas guerras que llevarán a incesantes "Nuevos Órdenes". En estos oasis de la viril virulencia, las cosas intrascendentes, que son las que vitalmente pesan, precisamente por no ir más allá de la vida, adquieren el donaire de la levedad y la agudeza de la delgadez, lo pequeño puede ser grande, las artes bajan a lo doméstico y cotidiano, y un automóvil de carreras supera en belleza a la mismísima *Victoria de Samotraci*a, en una estética para que todo lo vital es bonito y lo muerto es lo feo. Y con la vida y su movimiento, lo nuevo y lo raro y aun exótico es bienvenido, la sorpresa es lo que se mira y admira, y una frase con ingenio que nos hace un instante felices vale más que un tratado sesudo donde –se teme- caben muchos dogmas inmovilizantes; la Literatura vuelve a unirse a la vida a través de la sonrisa. Es la vuelta y revuelta de un nuevo Renacimiento donde Virginia Wolf, Leni Riefenstal, Isadora Duncan o Sonia Delaunay reinstauran el antropocentrismo con la gran novedad de que la mujer no es ya mera musa. Y así, el "Ingenio Emperador" en el salón de madame Pompidour o madame Recamier exigía el mismo talante que la Sagrada Cripta de Pombo. Como apunta el estudioso del Rococó Philippe Minguet:

> "En un salón, "oficina del ingenio", se debe ser evidentemente, ingenioso. (...) El resorte del ingenio es una presteza en el logro de una analogía, de una inversión, de una resolución, en escabullirse y esquivar. Consiste, dice Montesquieu "en reconocer el parecido de cosas diversas y la diferencia entre cosas similares" (...) Ninguna época se ha burlado tanto del espíritu de la pesadez" [1]

No por casualidad fue la Europa de entreguerras la que celebrase el genio de Ramón, o que el genio de Ramón encontrara un terreno abonado en este contexto tan propicio. Luego, las orquestas de las *jazz band* fueron sustituidas por las fanfarrias militares, las carpas del circo por las tiendas de campaña del frente, y las sonrisas joviales de los anuncios *Art Déco* por las tensas mandíbulas de los

---

1 *Estética del Rococó*, pág. 173 Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid, 1992. Traducción de Silvia Iglesias Recuero.

carteles de reclutamiento. Ramón tuvo entonces que huir de la guerra. Pero estaba esperándole la posguerra. El humor ahora era visto desde otro prisma, bajado del pedestal de verdadero Arte. Apolo afinó la lira para poner orden, y el jaramillo de Dionisos sonó desafinado y ridículo como la siringa de un afilador.

Son demasiados los que han confundido a Ramón con un payaso, incluso amigos con la fallida intención del halago, como es el caso de José María Salaverría, quien habla inconvenientemente de "payasadas" al intentar definir el peculiar humor de Ramón; y del mismo modo inconvenientemente -a nuestro juicio-, encomia la modestia con la que prodiga sus "gracias". Incluso el mismo Valery Larbaud, en la entrevista a trío con Ramón y Federico Lefevre aparecida en "Les Nouvelles Litteraires" de París; tras un rosario de "ocurrencias" de Ramón, Larbaud, desvela su deseo inconsciente de que se le tome en serio a su amigo, y llega a intermediar cortantemente para pedirle a Ramón:

> "Hable usted en serio y explique a nuestro amigo por qué una parte de su obra es madrileña".

"Hable usted en serio". No debe extrañarnos, que en la misma entrevista, el propio Ramón parece renegar del humorismo, o al menos explicar y protestar por esa "etiqueta", y así responde:

> "No. No practico el humorismo. Si hay "humour", de allí es de donde viene. La sociedad me hizo humorista. Al principio acepté este título a regañadientes. Después me he visto forzado figurar dentro de ese marco que es como uno de esos marcos triste donde se ponen lo títulos universitarios" [2]

Pero Ramón no es el único caso egregio con el que se cebaron por humorista. Gilbert Keith Chesterton, el inmortal autor de la *El Hombre que era Jueve*s, ha sufrido literalmente la misma etiquetación de "payaso". El equipo de Martín de Riquer y José María Valverde, en su *Enciclopedia de la Literatura Universa*l, trivializan del inglés cuando hablan de "las divertidas payasadas de Chesterton"...¡Qué lejos del juicio de Borges para el que no había una sola página de Chesterton que no ofreciese una felicidad!. En manos de los mismos historiadores de la Literatura citados, Ramón tampoco sale bien parado. En el espacio realmente exiguo que dedican a autor tan prolífico, se permiten decir que:

> "En ocasiones la greguería es un chiste" o "más típicamente se suele tratar de una ocurrencia" [3]

¡Qué distante de la opinión de todo un Premio Nobel como Cela, quien califica a Ramón de "luminaria de la Literatura"! Se ve que el canon de los críticos aludidos debió de haber pulverizado antes el propio canon de Aristóteles, cuya *Poética* fija como el objetivo fundamental de la literatura *sorprende*r; sorprender por medio de los tropos. Pues es innegable que los dos geniales malabaristas conceptuales que fueron Ramón y Chesterton, manejaron sin parangón los tropos, especialmente la metáfora y la paradoja; y que su trabajo consistía en buscar lo sorprendente oculto para sorpresa de los lectores. Así, Ramón afirma que:

---

2 Entrevista publicada en "Les Nouvelles Litteraries" de París, incluida el apéndice a *Automoribundia*, edición citada, pág. 804.

3 Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal.* Planeta. Barcelona, 1994 , tomo IX, págs 465-467.

> "La greguería libera más sorpresa que energía en el átomo" [4]

En cuanto a Chesterton, era un ser en permanente estado de perplejidad ante todo acontecimiento circundante:

> "Todo le sorprendía, le maravillaba y le provocaba entusiasmo" afirma Felipe Benítez Reyes, (incluso) "siempre le sorprendió su fama literaria" [5]

Es fácil para los críticos literarios superficiales (¿o profundamente tendenciosos?) confundirnos, tan fácil como para el gran público confundir la facundia con la charlatanería, y el humorismo con la ocurrencia o el chiste.
Y, quizás previendo Ramón que su humorismo sería malinterpretado, se ocupó de definirlo, dedicándole un capítulo en su particular ensayo *Ismo*s:

> "El humorismo ha de tener una nobleza improvisadora del poeta".
> "El humorismo tiene que tener genialidad y estar aquilatado, equilibrado y sopesado como nada".
> "El humorista debe cuidar, por eso, de que ni lo cómico ni lo amargo dominen su creación, y una bondad ingénita debe presidir la mezcla.
> "En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos" [6]

"Payaso": he aquí la palabra inconveniente, la palabra del malentendido, del veredicto en forma de simplificación peyorativa. "Payaso". Palabra arrojadiza que fuera del circo es insulto, y que en la era apolínea sirve para descalificar a cualquier tipo de ingenio que subvierta el orden a partir de los juegos conceptuales. Y es que, en términos de poder, es vital mantener el control sobre los conceptos. Y servirse de los mismos para desautorizar al transgresor. Las etiquetas de "payaso", "gracioso", "chistoso" o "bufón" fueron siempre eficacísimas como propaganda contra el peligroso ingenioso.

El escritor Rafael Flórez, da en el clavo en su artículo-homenaje a Ramón en el centenario, ya desde el título irónico: *Nuestro payaso sociocultural de entreguerra*s. En este artículo[7], Flórez, tras exponer la larga lista de méritos y singularidades de Ramón, hace de fiscal sin reticencias:

> "Sin dejar de mostrarse en momento alguno haciendo piruetas sorprendentes desde el trampolín más alto de la originalidad, arriesgándose hasta el extremo de que aquella ortodoxia sociocultural de su época le quitase el agua y se estrellase en el vacío. Como no lo lograron, cundió el sambenito de "extravagante", "impertinente", "farsante enloquecido" y –sobre todos- el de payaso" (...) ¿Payaso en el sentido noble de los grandes maestros circenses, en la línea de sus amigos y prologuistas los Fratellini? ¡No, qué, va! Payaso en la acepción peyorativa, ridiculizante, despectiva, marginal, de un

---

4 Prólogo a Greguerías Selección. *Íbidem*.

5 Felipe Benítez Reyes: Introducción a *El hombre que fue Jueves*. Bilblioteca de Traductores. Ediciones Júcar, 1991, Pág. 7.

6 Ramón Gómez de la Serna. *Ismos*. "Humorismo". Madrid. Ediciones Guadarrama. 1975, págs. 197 –232.

7 Rafael Flórez: *Nuestro payaso sociocultural de entreguerras*. *Cuadernos El Publico*. Centro de Documentación Teatral. Instituto de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de la Música. Mayo 1988.

hombre de letras que hace el "clown" cuando su profesión "requiere una seriedad" que es la que conduce siempre a la suma consagración académico-social".

En este mismo sentido, Fidel López Criado habla de la inconveniencia para la valoración profunda de la novelística de Ramón "esa imagen popular un poco sibarita y circense"[8]**.** No es necesario abundar en la desafortunada etiqueta de "payaso" que injustamente hubo de sufrir Ramón para su demérito. Sólo cabe reseñar la vileza de quien utilizó en descrédito de Ramón sus homenajes al circo, entre ellos su obra *El Circ*o, que influyó hasta en los pintores de vanguardia. En el prólogo de esta obra, quiso Ramón que escribieran los Payasos (en su acepción con mayúscula) Fratellini. Este gesto no habla sino de la modestia, de la generosidad y la ausencia de prejuicios de Ramón, al ceder tan egregio espacio ¿su propia obra? ¿a sus admirados *clown*s. A Ramón, no sólo no se le caían los anillos al ser prologado por éstos, sino que para él constituía un orgullo lo que rezaba en una de sus tarjetas de visita:

Ramón Gómez de la Serna
Cronista circense

Y todo esto, pese a que Ramón procuró que se tomase su humor en serio. Y aun en las manifestaciones más populares de su arte, vemos a un Ramón serio. Serio oficiante del rito humorístico en su conferencias-maleta. Serio cicerone de su museo del disparate en el Torreón de Velázquez. Serio hasta cuando se quemó las manos bajando por la soga del trapecio, disimulando el dolor para no afear su arte. Serio ante la cámara cinematográfica en el papel de *El Orado*r. Serio en sus fotografías. Serio para la posteridad como lo retrató Solana: inverosímilmente serio en aquella tertulia de la risa.

Por otra parte, la incongruencia de esta seriedad es aparente. Esta seriedad en contraste con el hecho humorístico, tiene una funcionalidad premeditada: reforzar la hilaridad, hacerla más eficaz. Como habla el eminente hispanista Rodolfo Cardona en su estudio pionero de 1957 sobre Ramón, se trata de una falsa seriedad que persigue un efecto cómico[9].

8 Fidel López Criado: *El Erotismo en la novela ramoniana*. Madrid. Fundamentos, 1988.

9 En la introducción a su estudio crítico de *La Viuda Blanca y Negra* (Ediciones Cátedra-Letras hispánicas. Madrid, 19997, pág. 246), Rodolfo Cardona hace la siguiente anotación que remite a su célebre libro pionero de los estudios científicos sobre Ramón y su obra: "En mi libro *Ramón: A study of Gómez de la Serna and his works,* discuto el "clima chapliniano" de esta novela (pags. 107 a 109) y comparo este pasaje con la famosa escena de *La Quimera del Oro* en la que Charlot se come un zapato. El parecido estriba en el efecto cómico producido al describir o representar acciones incongruentes con la profusión de detalles "profesionales", impartiéndoles así una falsa seriedad".

RAMÓN Y ALEJANDRO PERALTA (1926).
UNA SORPRENDENTE RELACIÓN Y UNA CARTA DESCONOCIDA DE RAMÓN

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

La recepción de la obra de Ramón en el Perú de la década del veinte es magra. Hasta donde alcanzo a ver, apenas se lo menciona en la prensa de avanzada.
Una rara excepción a esa regla figura en uno de los primeros números del *Boletín. Editorial Titikaka*, que salió en Puno entre 1926 y 1928 (véase la edición facsimilar dirigida por Dante Callo Cuno, Arequipa, 2004). En el marco de un inusual despliegue publicitario, el poeta Alejandro Peralta (1899-1973) remitió su primer poemario (*Ande*, 1926) a numerosas personalidades literarias del mundo hispanoparlante. En los números del *Boletín* fueron registrándose los comentarios de los receptores del libro.
Ramón fue uno de ellos. En el número 2 del *Boletín*, de septiembre de 1926, se reproduce su breve, pero elogiosa respuesta a Peralta:

UNA CARTA DE RAMÓN

Mi querido camarada,
Mucho le he agradecido su ANDE,[1], en el que me he encontrado con definiciones magníficas como esas

CALLES
CORTADAS
AL RAPE[2]
del Alba.

Con mi enhorabuena al pintor Domingo Pantigoso,[3]*escribo su nombre en Libro Azul.*
Amistad y devoción de

RAMÓN Gómez de la Serna

Nápoles

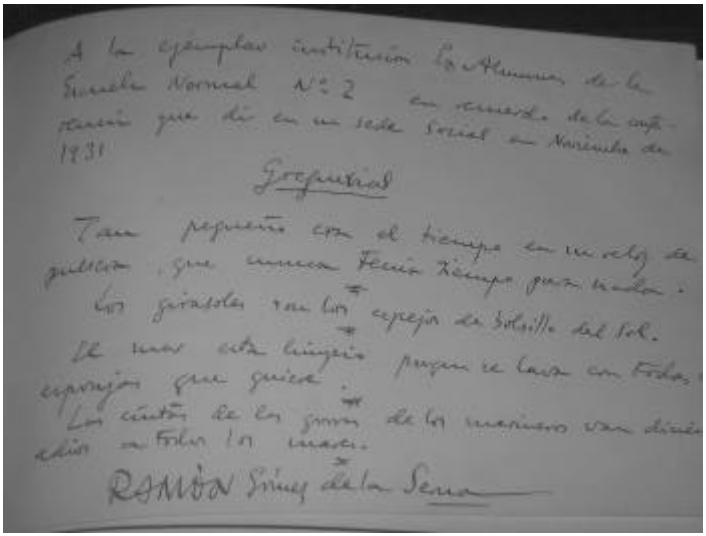
---

1 Cf. *Ande. Poemas de Alejandro Peralta y grabados en madera del pintor inkaico Domingo Pantigoso*. Puno, Perú – Latinoamérica: Editorial Titikaka, 1926, Colección „Plebeya“.
2 La cita procede del poema „amanecer“ (cf. Mirko Lauer, ed.: *9 libros vanguardistas*. Lima: Ediciones El Virrey, 2001, pág. 127).
3 Manuel Domingo Pantigoso (1901-1991): pintor peruano, miembro de la vanguardia andina, creador, con Gamaliel Churata (i.e. Arturo P. Peralta Miranda, *factotum* del *Boletín Titikaka*, y poeta), del Ultraorbicismo. Fundador del grupo Los Independientes (1937). Ilustró varios libros en la década del veinte, entre ellos *Ccoca*, de Mario Chabes (sobre éste, cf. Carlos Garcia: „Macedonio y Mario Chabes“: [www.macedonio.net]).

RAMÓN EN ROSARIO (1931), II

CARLOS GARCÍA
carlos.garcia-hamburg@t-online.de
Primavera 2005, (Hamburg)

En el número anterior tuve ocasión de comentar conferencias que Ramón diera en la ciudad argentina de Rosario en el año 1931. Cerrado el número anterior, recibí de Sergio Acuña la siguiente información: Estimado Carlos, le comento que en Junio de este año nuestro Edificio Escolar cumple 100 años de funcionamiento. Por tal motivo estamos organizando una Muestra Fotográfica: "100 AÑOS DE HISTORIA EN LA EDUCACIÓN ROSARINA".
A raíz de este acontecimiento estamos en la búsqueda de diferentes fotografías.
Buscando entre los archivos de la Asociación encontramos el libro de firmas de las personalidades que visitaron la Escuela.
La inscripción de Ramón, en tinta roja, reza como sigue:


A la ejemplar institución Ex-Alumnos de la Escuela Normal N° 2 en recuerdo de la conferencia que di en su sede social en Noviembre de 1931

Greguerías

Tan pequeño era el tiempo en un reloj de pulsera, que nunca tenía tiempo para nada.
#
Los girasoles son los espejos de bolsillo del sol.
#
El mar está limpio porque se lava con todas las esponjas que quiere.
#
Las cintas de las gorras de los marineros van diciendo adiós a todos los mares.
#
RAMÓN Gómez de la Serna

A la ejemplar institución Ex-Alumnos de la Escuela Normal N° 2 en recuerdo de la conferencia que di en su sede social en Noviembre de 1931.

<u>Greguerías</u>

Tan pequeño era el tiempo en un reloj de pulsera, que nunca tenía tiempo para nada.
#
Los girasoles son los espejos de bolsillo del sol.
#
El mar está limpio porque se lava con todas las esponjas que quiere.
#
Las cintas de las gorras de los marineros van diciendo adiós a todos los mares.
#
RAMÓN Gómez de la Serna

MACEDONIO FERNÁNDEZ Y RAMÓN: ENCORE

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

En el número 3 del *BoletínRAMÓN* (2001) tuve ocasión de publicar un artículo sobre la amistad que unió por decenios a Ramón con el argentino Macedonio Fernández (1874-1952), padre de la vanguardia argentina.
Gracias a la generosidad de Gladys Dalmau de Ghioldi y a la mediación de Martín Greco (ambos Buenos Aires), estoy ahora en condiciones de dar a luz una carta inédita de Macedonio a Ramón.
La carta es del 13 de enero de 1934, y consta de dos páginas mecanografiadas, con correcciones y agregados manuscritos. El original fue donado por Eduardo Ghioldi, hijo de Luisa Sofovich y marido de Gladys Dalmau, a la Biblioteca Nacional, Madrid, el 10 de junio de 1988; se conserva allí bajo la signatura: Mss 22440[1-2].

Una versión diferente de esta carta, previa y más corta, apareció en el *Epistolario* de Macedonio (*Obras completas*, II, 53-54). La editora (Alicia Borinsky) anota allí: "no enviada". Pero por la procedencia del original aquí reproducido, es obvio que la carta sí alcanzó a Ramón. Borinsky debe haber accedido al primer borrador, verosímilmente de hacia octubre de 1933, conservado en el archivo póstumo de Macedonio, mientras que el aquí reproducido procede del archivo póstumo de Ramón. Una parte de ese archivo quedó en posesión de la familia de Ramón cuando Luisa Sofovich hizo su donación a Pittsburgh. El resto fue donado años más tarde por su hijo, Eduardo Ghioldi, a la Biblioteca Nacional (Madrid), mientras que algunas fotocopias y otros papeles sueltos permanecieron en manos de la familia. Macedonio habría pasado en limpio (quizás con la ayuda de su hijo Adolfo de Obieta) el original trunco, y en esa ocasión hizo cambios y agregados.
Agrego algunas notas al pie que ayudarán a la comprensión de contextos y alusiones.

* * *

[A mano; falta en *OC*:]
Buenos Aires, Enero 13, 1934
Otamendi 622

[Membrete impreso:] *República Argentina*

[Membrete impreso:] [~~ilegible~~] ~~*General de la Nación*~~

[Al margen inferior izquierdo, a mano; falta en *OC*:]
Carta empezada hace 3 meses y extraviada

[Al margen superior izq., a mano; falta en *OC*:]
Saludos a Malagarriga y a Suárez Picayo el Diputado, si es su amigo; lo conocí en Casa Bosch.[1]

[A mano:]
Al gemelo de Carlitos,
los dos genios de arte del siglo,
Ramón

[Mecanografiado:]
Cuando lo encontré, querido Ramón, por fin, en el barco, después de buscarlo en el Hotel y de las tareas de traslación que me son inocentemente difíciles a través de tranvías, dársenas, autos, llegué

---

1 Macedonio alude ya en una carta previa, del 1 de febrero de 1932, a estas personas (*OC* II 55): "En esa casa [de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente] conocimos a Benavente y también al actual Diputado republicano S. Picayo, inteligente y de mucha cordialidad, que se está señalando en Madrid, al par del gran amigo y espíritu, Malarriaga [sic]." Entiendo que Macedonio alude a Carlos Malagarriga; véase en la página web www.macedonio.net mi artículo "Macedonio y Carlos Malagarriga".

torpe, agotado, pues hace tiempo que toda actividad material me es extraña. Pero, no obstante hallarme dentro de este nublado de fatiga, edad, cambio de escena, personas nuevas (familia de su esposa), recogí, atesoré el choque de encantamiento ante la existencia de su hijito;[2] algo de genial refulgía en el modo de incorporarse en su sofá, en el hablar y en el hablarlo a usted, pero en aquél momento no definí mi impresión, ni luego que se me hizo consciente me pareció acertado comentarlo con usted. Quédese pues esto en decirle ahora que, en la "impresión de su[3] niño" hay algo de extraordinario en la imposición de afectividad o de inteligencia, no sé bien, que me dio la de su niño. Saludos a la bella progenitora,[4] y al varoncito.

De usted estoy deseoso de hablar, de su momento de carrera de artista; lo que sería hasta dramático en usted y en la espectación, inconsciente[5] quizás, del público crítico-artista es {el tránsito de usted a}[6] la exposición doctrinal, no la ejecu~~tada~~ción en obras ~~de usted~~[7] de toda la Estética, y siento que antes no haya podido yo leerle sus *Ismos*.[8] Bajo esta omisión tan impertinente en este momento, insisto en hablarle de su Estética temiendo se me pasen meses y años sin hacerlo. Es tan rebosante, tan cumplida su obra de artista, que el público de usted, yo como ejemplo, necesitan una tregua sustanciosísima, por agotamiento de su capacidad de goce, que está ahora en alternativa con la capacidad de trabajo. El público artista de usted ha acumulado excitación hacia la alternativa de lector de trabajo o trabajante, es decir, lector de doctrina, luego de la plenamente satisfecha actitud de lector de goce.[9]

La avidez de "Explicación" o Doctrina iría acom- /2/ pañada en su satisfacción ~~ahora~~[10] leyendo su Estética, con un elemento novelístico en el tránsito de la figura de usted-artista a usted-explicante o cientista o consciencista.[11] Usted mismo además sentiría descanso y refrescamiento por la ley de descanso de la alternativa. Y después de esto, después de la teoría de la Tragedia, o mejor dicho, del Idilio-Tragedia, le pediríamos a la obra suya de esto, su ejecución de un idilio-tragedia.[12]

Acépteme, querido Ramón, ésta confusa, que sólo remedia un porvenir de postergaciones de cartas que le debo. Con un gran recuerdo para la gentil Señora, su más convencido y agradecido amigo y lector

Macedonio Fernández

---

2 Alusión a Eduardo Ghioldi, hijo de Luisa Sofovich con su primer marido.
3 *OC*: "un".
4 En *OC*, la frase termina aquí.
5 *OC*: "expectativa inconsciente".
6 El agregado manuscrito falta en *OC*.
7 No tachado en *OC*.
8 *OC*: "Y siendo ... yo leer sus *Ismos*."

9 El "lector trabajante", no el pasivo, que espera se lo entretenga con meras verosimilitudes de lo real, es aquel para quien escribía Macedonio.
10 *OC*: "alcanzaría su satisfacción ahora".
11 Este tema es constante en Macedonio, y uno de los centrales en su obra principal, *Museo de la Novela de la Eterna*: sin consciencia no hay arte; el arte debe reflexionar sobre sí mismo, o no lo es. Sobre la novela, véase la edición crítica de Ana Camblong (Madrid: Archivos, 1993).
12 *OC*: "le pediríamos la obra suya de ejecución de una idilio-tragedia." Acerca de este tema, véase el siguiente texto de Macedonio: "La Idilio-Tragedia (mero ensayo)": *OC* VIII, 144-147. En carta a Ulyses Petit de Murat del 5 de diciembre de 1931, Macedonio dice (*OC* II, 113): "Siempre he creido, como le oi profesar a Ramón en la conferencia Goya: 1° Que no hay Tragedia, sino Idilio-Tragedia; 2° Que la sombra de la muerte lejana en el inmenso presente del idilio es esencial a la Tragedia; 3° Pero hay otra muerte esencial que olvidan los estetas: el Pasado no amado de la que luego amamos: la infancia que no conocimos."

[El resto, manuscrito, falta en *OC*:][13]

Cuando estaba usted aquí envié a [Alberto] Hidalgo para publicación un casi estudio sobre su genio, pero por un intervalo de frialdad en un hombre tan artista y tan leal amigo como Hidalgo de usted, no se cumplió la publicación.[14]
Me impresionaron muy simpáticamente suegro y suegra de usted; qué devoción de abuelos, qué bondadosos me parecen.[15]
Tengo *Ismos* ahora.
El poemismo y la novela de mero *tono*, eternamente intentada por los franceses de este siglo me encantan. Es la única novela hasta ahora, no comenzada sin embargo, el poema es perfecto. Pero ¿porqué será que así en Música como en Prosa, su novela, se les pega siempre un sub-tono de "rezongo" a todo lo que hacen, hasta en el vivir, no pueden postergar el rezongo como lo hace usted les falta inmortalismo y la prodigiosa Delicadeza, de Esperar, que rije el arte de usted [Al margen derecho:] La Delicadeza – que es toda la Gracia y esta es todo Ternura, querer Querer, es la creación de usted;[16] la Delicadeza con las Cosas más difícil que con las Personas

* * *

También en la Biblioteca Nacional, bajo la signatura Mss 224403[3], se conserva otra carta manuscrita de Macedonio a Ramón, ya publicada en el volumen II de las *Obras Completas* del primero (*OC* II 61). Como la versión reproducida en ese *Epistolario* adolece de dos errores de lectura, reproduzco a continuación la versión correcta (despliego las abreviaturas). El trasfondo:

Ramón había concluido en la noche del 12 al 13 de abril de 1941 la biografía de Macedonio planeada para sus *Retratos contemporáneos*, que luego serviría como prólogo a *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* (Buenos Aires: Losada, 1944). El 13, Ramón escribe a Macedonio lo siguiente:

> Mi editor, el de la *Sudamericana*, el Sr. López Llausás, es posible que haga su novela sin necesidad de que usted desembolse nada y hasta dándole dinero.
> Que su hijo me envíe el original que yo lo cuidaré y haré esa gestión que creo que va a dar un buen resultado.

---

13 Hay en *OC*, sin embargo, una versión diferente del primer párrafo: "Estando usted aquí escribí algo acerca de usted para *Crisol*, que aún no apareció." El texto (¿perdido?) no fue publicado, por razones que Macedonio aclara en la continuación de esta misiva.

14 Véase la carta del poeta peruano residente en Buenos Aires, Alberto Hidalgo, a Macedonio del 16 de junio [de 1933], *OC* II, 379: "No lo acompañaré a visitar a Ramón. Ya no lo considero mi amigo. Sabiéndome justificadamente resentido, hace más de un año, y hallándome en Chile, me mandó recados con amigos, pidiéndome que fuera a visitarlo. Contesté que la misma distancia había de su hotel al mío que del mío al suyo. Y esto es lo mismo de ahora.. ¡Que se *desengrupa*, si se cree personaje...!". Preparo la edición anotada de ese epistolario.

15 En carta a Ramón del 3 de abril de 1944, Macedonio dirá (*OC* II, 62): "Supe del dolor filial de Luisita; yo recuerdo a padre y madre de ella con simpatía y bien puedo comprender la pena de hija."

16 Véase la carta de Macedonio a Alberto Hidalgo del 12 [de junio] de 1933 (*OC* II, 94): "Gómez de la Serna reemplaza donde quiere un mecanismo por un psiquismo, un psiquismo de Ternuras y de Gracia. Gómez de la Serna es casi todo Ternura". Aunque en un contexto diferente, también Guillermo de Torre alude a la "ternura" de Ramón ("Crítica de conferencias: Ramón y Morand": *Sur* 4, Buenos Aires, primavera de 1931, 134-142; también en *La Gaceta Literaria* 120, Madrid, diciembre de 1931, 1-3; reproducido en *BoletínRAMÓN* 10, Madrid, primavera de 2005, 14-18): "Las cosas, los objetos, el mundo de menudos objetos familiares o ridículos que casi nadie advierte y con cuya exégesis ha llenado tantas páginas Gómez de la Serna, invadieron también sus conferencias. Su ternura por las cosas crece cada día más y de ahí que éstas le descubren fácilmente sus secretos sentimentales y sus rincones humorísticos."

Macedonio le remite poco más de un mes más tarde la siguiente carta, anunciando el envío del manuscrito de su *Novela de la Eterna*:

* * *

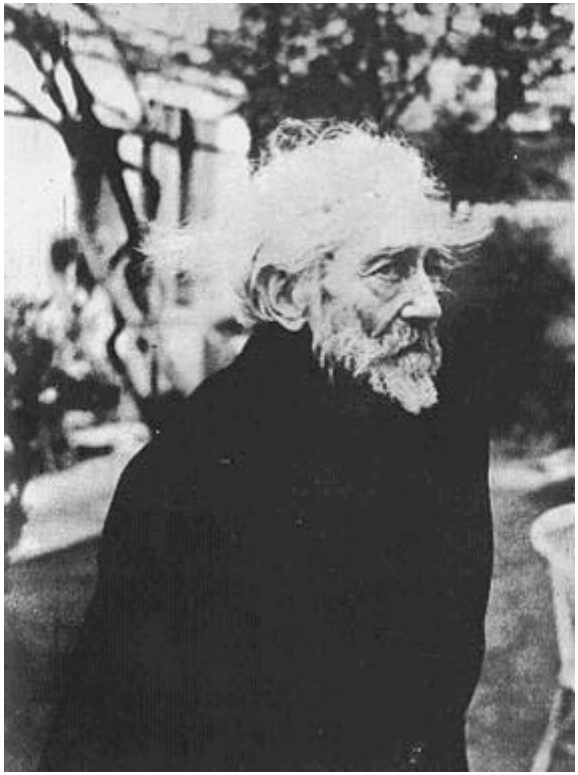
Otamendi 622 (25 de Mayo)
[Membrete:] MACEDONIO FERNÁNDEZ 1941

Querido Ramón: En su delicioso y genial mundo mural debe colgar este indecible[17] hallazgo que hice, y le regalo: La Pistola del Suicida de Clase del Alegre Suicida.
Sea comprensivo, cortés con ella: no la use sin la entonación que ella le propone y exige: Alegría.
Pronto[18] va todo el bulto de la *Eterna*: tiemblo de la tarea que le doy y lo relevo de ella con todo corazón si tiene impulso de archivarla.[19] Yo creo que será fracaso en edición libre. Algún día en edición cerrada, quizá. No hagamos Suicidio con ella. Vivamos. (Losada me buscó para editarla. Usted elija y decida en absoluto.)
A su gentil compañía salud.[20]

Soy de ustedes
Macedonio

* * *

20 Alusión a Luisa Sofovich.



Macedonio Fernández

17 *OC* II 61: "endeble" (error de lectura).
18 *OC* II 61: "junto" (error de lectura).
19 No queda claro si Macedonio efectivamente pasó a Ramón el manuscrito o no. De un modo u otro, poco después se encontraba en poder de Macedonio, ya que éste escribirá a Ramón en carta del 14 de septiembre de 1941 (*OC* II 61-62): "aún reviso la novela".

POMBO: AROMAS DE VANGUARDIA

ÁLVARO RIBAGORDA
a_ribagorda@hotmail.com

Dentro del mundo de la cultura, el papel que han ejercido las tertulias de los Cafés ha tenido una notable trascendencia como espacio de sociabilidad de intelectuales y núcleo de creación cultural, sobresaliendo entre ellas las de Madrid. Resulta por ello muy interesante abordarlas desde esta doble vertiente. Excepto casos aislados, todos los intelectuales españoles contemporáneos han frecuentado –o cuando menos conocido- los numerosos cafés de la madrileña Puerta del Sol. Estos se convirtieron durante más de siglo y medio –desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX- en lugares de esparcimiento entre los artistas y literatos españoles, espacios de descanso y animada conversación en torno a los cuales se formaron numerosos grupos, en cuyas discusiones comenzó el declive de algunas corrientes culturales y el inicio de otros nuevos movimientos.

Las referencias a los Cafés y tertulias como espacio de sociabilidad intelectual son frecuentes, aunque los estudios específicos sobre el tema son más bien pocos. Entre los textos de mayor interés destacan los testimonios de Antonio Espina y Miguel Pérez Ferrero, los estudios de Mariano Tudela y Antonio Bonet Correa, o la página web de Antonio Bóveda León, Mar Gaisse Herrero y Montse Gómez García.[1]

De especial interés en lo que respecta al desarrollo de las primeras vanguardias en España fue el mítico *Café de Pombo* que ahora nos ocupa, en el que tenía su tertulia Ramón Gómez de la Serna, cuya biografía se encuentra en buena parte subsumida en la historia de aquel célebre Café, al que él mismo le dedicó los mejores libros.[2]

En la Puerta del Sol se encontraban la mayor parte de los Cafés literarios de comienzos del siglo XX, como el Café de la Montaña, el Colonial, el Café Levante o el Oriental. Muy cerca de ella, en la espalda del antiguo edificio de Correos se entra en la calle Carretas. No era una calle ancha y sus casas eran más bien bajas. Caminando sobre el pavés entre la multitud que siempre la pobló, se distinguían a un lado y a otro numerosos comercios: algunas librerías (Cuesta, Libro de Oro, Don León Pablo Villaverde,...), varias joyerías, algún bazar, tiendas de telas, y las ortopedias que siempre fascinaron a Ramón Gómez de la Serna. En el número 4 de esta heterogénea y concurrida calle había un gran rótulo: *Antiguo Café y Botillería de Pombo*, que correspondía al sótano de un edificio de finales del siglo XVIII. En él entró un buen día Ramón, y allí fundó en 1912, la más conocida de las tertulias madrileñas.

---

1 Véanse: ESPINA, Antonio: *Las tertulias de Madrid*. Madrid, Alianza, 1995; PÉREZ FERRERO, Miguel: *Tertulias y grupos literarios.* Madrid, Cultura Hispánica, 1974; TUDELA, Mariano: *Aquellas tertulias de Madrid*. Madrid, Avapiés, 1984; BONET CORREA, Antonio: *Los cafés históricos.* Discurso leído ante la Real Académica de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 13-XII-1987; y BÓVEDA LEÓN, Antonio; GAISSE HERRERO, Mar; y GÓMEZ GARCÍA, Montse: "Los cafés madrileños durante el primer tercio del siglo XX", en OTERO CARVAJAL, Luis Enrique (dir.): *Historia de Madrid. Siglos XIX y XX.* ttp://www.ucm.es/info/hcontemp/madrid/indexmadrid.htm (Página web del Dpto. Hª Contemporánea, U.C.M.).
También yo le he dedicado recientemente un estudio a los cafés de Madrid como espacio de sociabilidad intelectual: RIBAGORDA, Álvaro: "Los cafés de Madrid y las primeras vanguardias", *Revista de Occidente*, 274, (marzo 2004), pp. 183-213.

2 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Cosas de Pombo*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1976; *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, CAM/Visor, 1999 (1ª ed. 1923); *Pombo,* Madrid, CAM/Visor, 1999, con prólogo de Andrés TRAPIELLO (1ª ed. 1918); & *Pombo. Biografía del célebre café y otros cafés famosos.* Barcelona, Juventud, 1960 (1ª ed. 1941).

La entrada al sótano tenía dos puertas para evitar que entrase el aire en el invierno. Al entrar se percibía rápidamente una sensación de humedad, pero el clima interior era acogedor. El local era antiguo, impropio ya de esos años. Interiormente estaba dividido en cinco gabinetes intercomunicados por vanos en forma de arco con un salón central, al fondo del cual se encontraba un pequeño mostrador. El techo era bajo y los muros muy gruesos, pesados. "Sobre los lienzos del empapelado crudo crema y suavizante de sus paredes –decía Ramón-, sólo hay un motivo de decoración, áureas y finas medias cañas doradas" en forma de marcos.[3] La ambientación era doméstica, había pocos espejos y algún adorno. Al fondo había una pequeña puerta, que daba salida al callejón de San Ricardo. El ambiente estaba siempre cargado, por la ausencia de ventilación y esa vaga humedad que le hacía pensar a Ramón que estaban en una galería que era el centro de las aguas subterráneas de Madrid. Era además un local oscuro, como los cuadros de Gutiérrez Solana. Cuando instalaron la luz eléctrica, al llegar a su reservado Ramón pedía siempre que la apagasen porque le parecía deslumbradora, abrasiva. Él prefería la luz de gas de las *catalas*, que eran además la única calefacción del local. Le gustaba esa luz blanda, que le parecía musical, misteriosa, que imitaba la luz de la Luna, y creaba una sensación de nocturnidad, un ambiente de otra época.

La elección del local tenía toda la intención del mundo. "Cuando yo elegí Pombo, el año de 1912 –escribió Ramón-, lo hice por jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor

nuestras modernidades que en aquel viejo sótano (...) (También lo hice porque estaba en la calle de Carretas y a un paso de la Puerta del Sol)." [4] Pombo era además un Café cargado de historia. En sus divanes se habían sentado Goya, José Bonaparte, Labra, Prim, Sagasta, Mariano de Cavia y un Larra omnipresente entre ellos. Sus imágenes parecían estar aún en el azogue de los espejos, y Ramón esperaba que su vaga presencia reviviese en ellos. Cumplía así el Café los requisitos que las extravagancias de Ramón requerían.

Las reuniones eran esencialmente literarias. Sin embargo asistían a ellas destacados pintores: Gutiérrez Solana, los Zubiaurre, etc. Resulta curioso observar que si Ramón hacía allí un auténtico apostolado de la innovación rupturista que era la vanguardia, y hasta sus mismas conversaciones eran casi greguerías con frecuencia, la pintura que hacían estos poco tenía que ver con ese nuevo arte. El mismo retrato de la tertulia de Gutiérrez Solana era participe de la estética oscura, feísta, decadente, que si bien era la que tenía el local, era la antítesis a la que se pretendía difundir allí, y hubiese sido mucho más propio de esta tertulia un retrato cubista o dadaísta,

3 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo. Biografía...* Op. Cit. pp. 15-38, la cita en p. 33.

4 Ibid. p. 23

Tertulia del Café de Pombo (foto de Alfonso)

como el que Diego Ribera hizo de Ramón en 1915, y que este tenía colgado en su despacho. Desde luego, no fue Gutiérrez Solana el único que retrató el célebre café, aunque su cuadro –colgado en el mismo Café de Pombo- se convirtió en el emblema por excelencia.

Durante el día Pombo era un Café cualquiera, por el que desfilaban caballeros de la magistratura y mujeres familiares, curas que iban por las tardes a tomar chocolate con picatostes y madres con sus hijos que tomaban helado de arroz. Ramón iba por allí alguna vez a conocer sus entresijos: "en la mañana, Pombo está débil, tenue (...) es la casa de la paz". "Hasta el interior de Pombo es a la tarde demasiado anodino y convencional", escribiría Ramón.[5]

Su reunión no era una tertulia de escritores al uso. Se reunían allí únicamente un día a la semana, los sábados por la noche, porque no iban allí a debatir sobre la literatura, sino que sus encuentros pretendían ser la gran fiesta de la nueva literatura.

Como decía el propio Ramón:

> "mi tesis era que todos, yo el primero, nos debíamos al sacrificio de que saliese una noche interesante en que se destacase el ser raro que nos deparase generosamente la casualidad, el delirador de turno. (...) En vez de machaconear en las pocas noticias mezquinas de la vida literaria, cosa que acaba por empequeñecer, yo lo echaba todo a barato y atendía al ser nuevo al que ya residenciaríamos cuando se volviese monstruo pesado." [6]

Esto llamaba la atención del que se acercaba allí por primera vez, y muchos, defraudados ante lo inusual no regresaban. Sin embargo, este fue su principal reclamo durante la 1ª Guerra Mundial, fechas en las que se cimentó la fama de Pombo. En estos años la guerra monopolizaba las conversaciones de todas las tertulias y Pombo se convir-

5 Ibid. p. 61.

6 Ibid. p. 27.

tió en un excéntrico refugio en el que sólo la literatura era la protagonista.[7] Ramón decía que fundó "la Sagrada Cripta de Pombo como lugar recóndito en que reunirme con los escritores nacientes, en que repartir mi fe en el futuro, refugio en el que estar reunidos durante el bombardeo de aquellos primeros tiempos de incomprensión." [8]

Los términos en los que se refiere Ramón a su tertulia: "Sagrada Cripta", "fe en el futuro", "primeros tiempos de incomprensión", etc. evocan la idea de la literatura de vanguardia por la que él apostaba como un credo religioso, de la que él se auto erigía en sumo sacerdote, y desde este extraño local, con aire de catacumba, la publicitaba y difundía, en una batalla deliberadamente hostil frente a los santones de la literatura, incapaces de comprender sus nuevas propuestas rupturistas o desconfiados ante lo desconocido.
El auténtico protagonista de las noches de Pombo era Ramón, por lo que a Cansinos-Asséns le parecía que él lo había orquestado todo para hacerse publicidad, y tal vez negocio.[9] Pero a Ramón –decía González-Ruano-[10] no le interesaba nada que no fuera la literatura, lo leía todo, y era por encima de todo literatura viva, actuaba continuamente como un personaje de novela y su único objetivo era convertirse en el gran animador del panorama literario español. Él era el que dirigía "lo imprescindible" esa atmósfera de caos, el que adjudicaba el turno de palabra y conducía la reunión.

La tertulia del Pombo (1920), José Gutiérrez Solana

Junto a él había una nómina fija que presidía las tertulias de Pombo y que Gutiérrez Solana retrató con su aire oscurantista de predicadores en la catacumba. Junto a los dos aparecen en el cuadro los miembros fundadores, como Tomás Borrás, el poeta Mauricio Bacarisse, el ilustrador Bartolozzi, Manuel Abril, los Zubiaurre, Ricardo Baeza, Goy de Silva o Bergamín.

No era, como decía, una reunión al uso, sino más bien un espectáculo ingenioso en el que todo desprendía un aroma con esencias de vanguardia. Sus asistentes iban allí huyendo de la trivialidad del mundo mediante el cultivo del disparate y una banalidad aparente. A los recién llegados a la tertulia se les hacía "un breve examen de ingreso con las preguntas más absurdas para conocer la calidad de sus respuestas". Según iban llegando los contertulios, eran recibidos como en un ritual con un hilarante pareado. Todo allí era literatura, pero a diferencia del resto de tertulias, allí no se hablaba sobre literatura, se practicaba. No se cultivaba allí la cultura, sino el ingenio, la ironía, el juego de palabras, la metáfora audaz, todos ellos

---

7 Véase TUDELA, Mariano: *Aquellas tertulia*... Op. Cit. pp. 54-56.
8 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo. Biografía*... Op. Cit. p. 23.
9 CANSINOS-ASSÉNS, Rafael: *La novela de un literato.*Madrid, Alianza, 1995, Vol. 2, p. 63.
10 GONZALEZ-RUANO, César: *Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias.* Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1997, pp. 120-122, (1ª ed. 1951).

elementos claves de la literatura de vanguardia, porque por encima de todo, Pombo era un documento oral de las vanguardias.

Como señalaba Ramón:

> "las conversaciones de Pombo son irreconstruibles (...) porque la trivialidad es la más pura trivialidad, la trivialidad y la incoherencia máxima en que se descansa. Mi afán era ese en la tertulia elegida; una charla inocente, impublicable, sin brillantez, sin alardes, sin premeditaciones, gracias ni reservas, ni graves polémicas, ni insistentes críticas que pongan triste de meditación el Café".[11]

Porque sus reuniones rezumaban siempre un sentimiento de amistad y una alegría delirante, mezclada con los más histriónicos juegos de palabras, adivinanzas, chistes, y todo lo que se pueda derivar del lenguaje. Allí se cultivaba la novedad por la novedad.
En el fondo, Pombo era una colección de rarezas, como esos disparatados objetos que Ramón solía comprar en el rastro y que daban un aire de chamarilería a su torreón de la calle Velázquez. Él recuerda como un nuevo inquilino de la tertulia le dijo: "Es usted un comprador de hipopótamos para tertulias literarias", y en el fondo así era.

Las tertulias se ceñían a esto, porque

> "en vista de que todas son triquiñuelas literarias en la república de las letras, preferible es prestar atención a estos tipos pintorescos, que traen secretos de la vida, locuras auténticas, que ponen de manifiesto el sentido de otras locuras amaneradas y retóricas que llevan grandes firmas".[12]

Así, el Café se llenaba de tipos extraños, locos charlatanes, inventores chiflados, poetastros,... con el afán de mostrar su innovación al maestro de los innovadores. Los tertulianos comentaban, se reían, y hacían un sarcasmo hiriente a veces, que tenía mucho de número de circo, y algo de una postiza crueldad. A más de uno le llegaba a desagradar "aquello de emprenderla con un desgraciado y agacharle con la pedrea de su ingenio, un poco de loco, de desaforado, de tímido, que tiene que perder los estribos para parecer todo lo contrario".[13] A más de uno que fue por allí esperando algo más convencional le defraudó aquel espectáculo rocambolesco con muchas risas entre los invitados, pero en el que a la postre no se hablaba de nada.

Las noches de Pombo eran una sorpresa continua. El tema de conversación podía ser cualquier novedad, algún personaje extraño que apareciese por allí, o el disparate más inesperado, sobre el que los tertulianos abundaban con una exquisita ironía. En ocasiones Ramón llegaba cargado con numerosos ejemplares de su última novela y con su voz chillona decía: "Hoy tocan libros". Era el momento de gloria del escritor: "mi objeto, al escribir libros, es que llegue esa noche en que los reparto en Pombo en cuyo sótano tengo un gran depósito".[14]

Así se pasaban las noches, entre cafés y leche merengada, o copas de ron, coñac y pipermint.

---

11 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo. Biografía...* Op. Cit. p. 132.

12 Ibid. p. 125.

13 GONZALEZ-RUANO, César: *Mi medio siglo...* Op. Cit., Vol. I, p. 121.

14 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Pombo. Biografía...* Op. Cit. p. 138.

Hacia las dos la tertulia alcanzaba su cenit, y sobre las tres salían del Café y comenzaban a deambular por la Puerta del Sol, entre las canciones de Vighi, y las estridentes arias que trataba de imitar Gutiérrez Solana. Pasaban por algún cafetín de la Plaza Mayor, en el que no era extraño encontrarse con algún escritor ebrio como ellos, y volvían a casa de día cuando los mangueros estaban ya regando el empedrado de las calles.

Ramón decía que Pombo no era una peña sino un cenáculo, "-¿y qué es un cenáculo?. –Un sitio en que parece que se cena y sin embargo muchos no toman ni café. Pero es un nombre amplio y con prestigio literario".[15] Aunque diga esto, con frecuencia algunos cenaban allí un bistec cubierto de patatas, y por lo general eran todos gente acomodada que no pudieron decir que pasaban hambre. Pero las cenas de Pombo, las verdaderas cenas eran unos banquetes que organizaban de vez en cuando como forma de homenajear a algún personaje de especial significación. Muchas se hicieron en Pombo, pero algunas se hicieron en los lugares más llamativos, desde Lhardy a un quirófano. Mítico fue el banquete que hicieron a Larra en Fornos antes de iniciar la tertulia de Pombo, y que Ramón recogió en *Prometeo*. Hicieron allí banquetes en honor de numerosos intelectuales, pero también otros más humorísticos y reivindicativos, como el banquete a Don Nadie, que acabó convirtiéndose en banquete contra Don Nadie, por el Don, siguiendo la idea de una carta de Unamuno.

Uno de los más memorables fue el que dieron a Ortega en 1921 al que asistieron escritores como Juan Ramón Jiménez o Azorín. En él, Ortega finalizó su discurso con unas palabras que reflejan muy bien cual fue el espíritu de aquella singular tertulia: “El mito es un regalo que hacemos a la sórdida realidad (...) El espíritu mítico viene a ser un fabricante de auroras boreales. Pues bien, en los últimos quince años, el único mito que se ha elaborado es este de Pombo.” [16]

Los contertulios de Pombo, Goñi

15 Ibid. p. 91.

16 Discurso de Ortega y Gasset leído en su banquete homenaje de 1921. Ibid. p. 198.

De su aurora mítica dan buena cuenta la interminable nómina de firmas –unos esporádicos y otros habituales- que quedaron recogidas en el álbum del Café: Borges, Buñuel, Ortega, Unamuno, Jardiel Poncela, Pijoan, Bagaría, Nogales, Alcaide de Zafra, Antonio Robles, Marañón, Falla, Lorca, Maeztu, Paul Eluard,... Todos los que fueron alguien en el panorama de la cultura española del momento pasaron antes o después por allí.

Ramón Gómez de la Serna y el Café de Pombo son ya dos realidades indisolubles, retroalimentadas mutuamente, inexplicables por separado. El espíritu de la renovación cultural que corrió por la tinta del escritor, también se pudo oler impregnando el mármol del mítico Café, al que –como diría Umbral- Ramón iba

> "a jugarse cada noche de sábado su genio y su figura. Habló Oscar Wilde de hacer de la propia vida una obra de arte, como habló Baudelaire de ser sublime sin interrupción. Heredero de estas posturas románticas, romántico todavía en eso, Ramón tiene una conciencia de su vida literaria, de lo literario de su vida, y el espejo baudeleriano ante el que quiere vivir y morir es el espejo de Pombo o el cuadro de Solana, que fue espejo eterno para todos los contertulios." [17]

---

17 UMBRAL, Francisco: *Ramón y las vanguardias.* Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 162.