

01067

2  
2j-



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL ESPACIO Y LA ESPECIE:  
HUMORISMO Y GREGUERIA EN LA OBRA  
DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**T E S I S**

QUE COMO (PENULTIMO) REQUISITO  
PARA OBTENER EL TITULO DE  
**MAESTRO EN LITERATURA ESPAÑOLA**  
**P R E S E N T A :**  
**ENRIQUE HECTOR GONZALEZ CONTRERAS**

DIVISION DE ESTUDIOS  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES  
MEXICO, D. F.

1992



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, p. 1

CAPÍTULO I HUMOR A PRIMERA VISTA, p. 6

CAPÍTULO II LA NOVELA RAMONIANA: POR UNA PROSA POROSA, p. 32

CAPÍTULO III EL VINCULO BIOGRÁFICO: *LOS OTROS QUE ME DAN PLENA  
EXISTENCIA*, p. 85

CAPÍTULO IV UN ARTESANO DEL HUMOR CORTÉS, p. 124

CAPÍTULO V EL RAMÓN DE RAMÓN: DEL APEGO AL EGO, p. 150

CAPÍTULO VI EL DISCRETO ENCANTO DE LA GREGUERÍA, p. 109

BIBLIOGRAFÍA, p. 230

## INTRODUCCIÓN

En la compleja trayectoria de la literatura en nuestra lengua el humor ha solido ser, solamente, un convidado de piedra. Se celebra y privilegia la solidez y profundidad de una novela seria, el tragaluz de un poema por el que se filtran frases iluminadoras o la vertiginosa verdad en la belleza de un ensayo. Para la obra humorística, en cambio, la atención se ha reducido a miradas oblicuas.

La literatura española, en su azarosa historia de resurrecciones y olvidos, no ha sido ajena a esta aversión por los incómodos asuntos lúdicos, a la supuesta o inventada puerilidad de los perfiles humorísticos de un autor, una obra o una época. Es sintomática la dicotomía Gongora-Quevedo a este respecto, vale decir, la aséptica distancia entre el poeta y el humorista —el vate y el bufón, para cierta crítica. Igualmente significativa, la incomprensión del humor cervantino ha sido fuente de numerosos despistes y no menos humorísticas equivocaciones de quienes han hecho caso omiso de la naturaleza carnavalesca y el carácter ambivalente, lúdico, de los episodios que conforman *Don Quijote de La Mancha*.

Si con una de las obras más universales en la historia literaria ha ocurrido semejante discriminación, no es extraño que también suceda que un autor en quien se han conjugado la dispersión y el espíritu festivo, la prolijidad y la congruencia consigo mismo y con su obra, reciba un trato tan singularmente tangencial como el que ha merecido Ramón Gómez de la Serna. En su caso, nunca se ha puesto de manifiesto una relación inversamente proporcional tan perfecta como la que mantiene la monumentalidad de su obra y la carencia de trabajos que intenten justipreciar su importancia.

A Ramón Gómez de la Serna, *Ramon*, como se le ha dicho siempre en un acto de familiaridad que poco corresponde al menosprecio que

su labor literaria ha podido engendrar, le ocurrió, como a Jorge Cuesta, el infeliz destino de permanecer indirectamente en la memoria histórica de nuestra literatura, menos a partir de su obra que con base en lo que otros recuerdan o han aprendido de ella. Sin el menor asomo de cinismo, el profesor Geráld G. Brown, autor del volumen correspondiente al siglo XX de una de las historias de la literatura española más representativas, afirma que es "improbable...que con el tiempo se reanime mucho el interés por las obras de Ramón Gómez de la Serna"<sup>1</sup>, opinión que sustenta en la consideración de que las greguerías, sin duda la aportación más valiosa de Gómez de la Serna a la literatura, "con excesiva frecuencia son poco más que insípidos chistes de carácter muy pueril...que siempre tienen en común su implacable trivialidad"<sup>2</sup>.

El disparate anterior, producto de la ceguera y el desconcierto propios de una empresa tan abrumadora como sin duda lo es la confección de un buen manual de historia literaria, no es, sin embargo, del todo inexacto: la próspera influencia de Ramón en la literatura de principios de siglo ha terminado por convertirse en apenas una cálida pero débil luz que se va extinguendo progresivamente. Dedicarse al humor y sus divertimentos es una tarea casi indefectiblemente condenada a la soledad propia y a la amnesia ajena.

La rama de los Ramones en el árbol de la literatura española de los últimos cien años ha sido pródiga y generosa en la diversidad de sus frutos: Menéndez Pidal, Campoamor, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Sender, Jiménez. Extensa y al mismo tiempo intensa, la obra de Gómez de la Serna representa la verdura más verdadera de dicha rama; su variedad y riqueza apuntan hacia una

<sup>1</sup>G. G. BROWN, *Historia de la literatura española*, 6. *El siglo XX*, p. 97.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 98.

enorme cantidad de direcciones que parten, centrifugamente, de un punto fijo: el humor, el juego, la di-versión de la realidad por medio de la palabra. Figura fundadora de vanguardias, "fecundo latifundista de las letras"<sup>3</sup>, como lo llama Fernando Ponce, Ramón fue uno de los más precisos culpables de que la literatura en nuestra lengua conversara, en su momento, con las mentes más innovadoras y fértiles de la febril Europa de principios de siglo. Las reuniones en el café *Pombo*, promovidas por Ramón durante más de veinte años, "son memorables entre los juegos de ingenio de la historia literaria"<sup>4</sup>. El que él mismo haya calificado a su obra narrativa como "un grito de evasión en la literatura novelística al uso"<sup>5</sup>, asociado a su dinámica labor de promotor literario y amante de la tertulia en el sentido más puramente hedonista del término, ha confundido a quienes consideran que el deleite libresco es un delito deliberado contra la concepción de la literatura como patrimonio del saber humano. Valbuena Prat nunca deja de subrayar el "lirismo evasivo"<sup>6</sup> en la literatura de Ramón. No obstante, se debe matizar que ese sentido de evasión nada tiene que ver con una veleidosa elusión de los temas más ricos y profundos, sino con el reconocimiento de que el humor es uno de ellos, y que su vía de "escape" fecunda una actitud de renovación formal que tiene en los juegos verbales —la greguería a la cabeza de ellos— a uno de sus más fieles aliados.

Pocas obras, en efecto, han sido tan leales consigo mismas como lo es, en su congruencia humorística, en su espíritu desenfadado, en su naturaleza cinética y renovadora, la de RGS. La originalidad de su narrativa, por ejemplo, consiste, a decir de Gaspar Gómez de la Serna, en que busca con denuedo "la expansión

<sup>3</sup>Fernando PONCE, *Ramón Gómez de la Serna*, p. 50.

<sup>4</sup>Ángel VALBUENA Prat, *Historia de la Literatura Española. Del realismo al vanguardismo*, vol. V, p. 446.

<sup>5</sup>Ramón GÓMEZ de la Serna, *El caballero del hongo gris*, p. 13.

<sup>6</sup>A. VALBUENA Prat, *op. cit.*, p. 452.

reverberante de toda realidad que resulte atravesada, de un modo o de otro, por el hilo novelesco"<sup>7</sup>. Hay en Ramón un permanente estado de inconformidad espiritual que no se acomoda a ningún género literario específico, a ninguna práctica verbal que no suponga el ejercicio, también, del humor y sus amores. La greguería, esa "flor de todo lo que queda"<sup>8</sup>, como él mismo decía, deviene naturalmente el lugar de residencia del arte literario de Gómez de la Serna, breve gracejo en el que se condensan las propiedades humorísticas del mundo, la gracia latente de una realidad que es menos seria de lo que se sospecha.

El ensayo que estas líneas introducen se fundamentará, consiguientemente, en el estudio de esas frases eléctricas, verdaderos infartos verbales, que Ramón llamó "greguerías" y que aparecen a todo lo largo de su obra, en los rincones más inmediatos de sus biografías, en la atmósfera de sus novelas y en toda su porosa prosa que, a través de ellas, transpira intensidad humorística.

En un primer capítulo se ubicará, en la variedad de sus facetas, el sentido del humor ramoniano, el carácter general de su filosofía humorística y las diversas manifestaciones que ella adopta en el trasunto vital que la creó —la biografía libresca de un autor que vivió en casi todos sus libros— y el contexto temporal que la vio nacer: el agitado periodo de las vanguardias. Para este efecto, su libro *Ismos* será, al mismo tiempo, herramienta y revelación.

A partir del segundo capítulo, y hasta el cuarto, se rastrearán las cualidades lúdicas del "ramonismo" (la intensa colaboración, así fuese indirecta, en muchos de los *ismos* terminó

<sup>7</sup> RGS, *op. cit.*, prólogo de Gaspar Gómez de la Serna, p. 14.

<sup>8</sup> F. PONCE, *op. cit.*, p. 77.

por adoptar personalidad y características propias) en los distintos géneros modulados por su pluma, atendiendo principalmente a aquellos libros en los que la voluntad humorística es esencial. Así, novelas como *El Novelista*, *El caballero del hongo gris*, *La quinta de Palmyra* y otras, permitirán establecer las actitudes más típicamente ramonianas en su modo de narrar; sus biografías (Quevedo, Valle-Inclán, Goya, Azorín, etc.) necesariamente iluminarán aspectos de su proceder literario en razón de las afinidades que lo acusan; y sus ensayos y artículos bosquejarán las ideas en que se sostiene el cuerpo total de su obra.

En el penúltimo capítulo del trabajo se revisará, sobre todo en su *Automoribundia* (fastuosa autobiografía de su espíritu lúgubre), el humor, desesperado en su serenidad, del último Ramón: el del exilio bonaerense. Hacia el final, la prevalencia del humor greguerístico cerrará el ensayo como, en sí mismas, estas frases fulminantes encierran y resumen la compleja naturaleza festiva de la obra ramoniana. La greguería, entre otras muchas de las definiciones acuñadas por RGS, "es el glóbulo amarillo del humorismo"<sup>9</sup>, y en su íntima condición esférica, globular, constituye la más redonda densificación de una vida consagrada a la genialidad de la recreación verbal. Por ello, el capítulo final examinará, con cierto detalle, la especie que mejor define al espacio humorístico ramoniano: la greguería, esa "gruta por la que bosteza la montaña"<sup>10</sup> de nuestra literatura vigesimónica.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>10</sup> Greguería ramoniana recogida por F. PONCE, *ibid.*, p. 187.



## CAPITULO I

### HUMOR A PRIMERA VISTA

Ningún impulso es más patético que el de intentar definir el humor. El arte libresco de Ramón Gómez de la Serna es el humorismo a través de la miniatura literaria: es un puntillista de la palabra, un minimalista de los recursos verbales. Su obra no ha de valorarse por su monolítica grandeza sino por su minuciosa vastedad. A decir de Ángel Valbuena Prat, "Ramón abre el novecientos con sus fecundos juegos de ingenio, en que predomina el puro juego, aseptico, original, matizado, paradójico"<sup>1</sup>. Más que con Gongora, Gómez de la Serna "coincide con el antirrealismo humorístico de una parte de la picaresca, especialmente con el de Quevedo"<sup>2</sup>, dice Dámaso Alonso en *Góngora y la Literatura contemporánea*.

En este capítulo inicial se abordará, de modo sucinto, la definición o definiciones de *humor* que mejor convienen al arte de Ramón, y la manera en que el propio Gómez de la Serna, a quien se llama "por antonomasia RAMÓN, como por antonomasia, también, *don Ramón*, es Valle-Inclán en las letras contemporáneas"<sup>3</sup>, se apropia de dichas proposiciones en el curso de su discurso teórico y de su praxis literaria. Así sólo sea para incurrir en aquel sordo patetismo, o para intentar confrontar la realidad literaria con su enrarecida teoría, se anotarán algunas de las definiciones de humorismo que Ramón ha reunido "con paciencia", como él mismo subraya, en su libro *Ismos*, que se convertirá en el texto esencial de este primer capítulo. Aquí están algunas de esas definiciones:

<sup>1</sup> Ángel VALBUENA Prat, *Del realismo al vanguardismo*, en *Historia de la Literatura Española*, vol. V, p. 44B.

<sup>2</sup> Citado por Ángel Valbuena Prat, *ibid.*

<sup>3</sup> Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, *Las mejores novelas contemporáneas*, vol. VIII, p. 911.

LIPPS: "Sublimación de lo cómico a través de lo cómico mismo".

JEAN PAUL RICHTER: "Es como el pájaro merceps, que sube al cielo con la cola hacia las nubes, o como un juglar, que bebe danzando sobre su cabeza". "El humor es lo cómico del pesimismo".

REVILLA: "El punto más álgido del lirismo, su exageración, el momento en que el poeta afirma con energía su pura subjetividad".

TAINÉ: "Confunde todos los estilos...hace núcleo de su inspiración el contraste...es *lex inversa*, que introduce lo serio en lo jocosos y convierte al diablo en bufón".

PIRANDELLO: "No es más que una lógica sutil. Los humoristas son lógicos que viven en medio de los absurdos de la retórica y de la visión unilateral de la vida". "Es el sentimiento del contrario, un Hermes bifronte, una de cuyas caras se ríe de las lágrimas que vierte la otra".

BERGSON: "El humorista es un moralista que se disfraza de sabio", definición que Ramón encuentra rígida; en general, Gómez de la Serna desconfía de las definiciones de esos tipos serios llamados filósofos, y es el caso de que las argumentaciones aportadas por Bergson en *La risa* están llenas, para él, de "falsos síntomas".

GAUTIER: "Lo cómico extravagante es la lógica de lo absurdo".

SPENCER: "La risa es el indicio de un esfuerzo que de pronto se encuentra en nada".

KANT: "La risa procede de algo que se esperó y que inesperadamente se resuelve en nada". Según Ramón, las definiciones de los pensadores cometen el error de considerar a la comicidad como una degradación (voluntaria) de una idea sublime, sin comprender que esa "clara exhalación" del fenómeno humorístico supone otra moral que no reconoce, de entrada, gradaciones espirituales, y hasta presume de que "lo elevado es verdaderamente mediocre". Dicha incomprensión hace exclamar a Ramón: "A los filósofos se les escapa el secreto del humorismo".

PAWLOWSKI: "Es el nerviosismo de una inteligencia que quiere

volar".<sup>4</sup>

Todas estas categorizaciones tienen que ver con el modo humorístico ramoniano. Llamen la atención, especialmente, el aspecto metafísico de la de Lipps, las virtudes poéticas de la de Pawlowski y el laconismo de Jean Paul Richter. En todo caso, Ramón prefirió siempre las aproximaciones de corte lírico, las que dicen sin decir, como la poesía misma. Sin embargo, Taine y Pirandello identifican uno de los rasgos más importantes del humorismo de RGS, vale decir, de la tradición humorística en general: la ambigüedad, la ambivalencia inherente a toda práctica del ingenio.

Muchas de las definiciones que se han aportado a lo largo de la historia acerca del humor y del humorismo, al operar por deducción, suponen que la actitud más visible del fenómeno responde a sus causas primeras; es decir, que si se detectan rasgos determinados en el acto de humor, ellos obedecen a su propia e íntima naturaleza y a la del humorista. Así, ésta que ahora se anotará es una propuesta que reúne por lo menos tres severas equivocaciones: "El humor constituye una forma de afrontar determinados problemas cotidianos, un mecanismo psíquico que en unas ocasiones denota irritación y agresividad y en otras actitud defensiva, aunque a veces puede reducirse a un simple pasatiempo"<sup>5</sup>. Ante todo, se puede observar que es frecuente, como en este caso, que se hable del humor como de un medicamento o un método *desfacedor de entuertos*, lo que equivale a otorgarle si no una actitud cuasibelica si una naturaleza resolutoria, de la que en verdad carece: la atmósfera del humor es la de la más plena indiferencia. Por otra parte, se confunde al sujeto irritado o agresivo que ha desarrollado algún gesto humorístico con el humorismo como tal, al que se quiere introyectar la psicología de quien lo practica. Nada de eso. Si se piensa que la ambivalencia y

<sup>4</sup>Ramón GÓMEZ de la Serna, *Ismos*, p. 212-215.

<sup>5</sup>Varios, *El humorismo*, p. 9.

el desinterés (en el sentido de ausencia de toda deliberación cómica o satírica) son las fuerzas nucleares del humor, es evidente que en ningún sentido puede denotar "irritación y agresividad", ni señalar ningún tipo de "actitud defensiva". Este es un viejo error atribuible a la carencia casi absoluta de una tradición humorística, y cuyo desconocimiento de las formas medulares del humorismo ha devenido atribución de características equívocas que acaso revelen ciertos complejos paranoides.

Quienes no practican —por impotencia— el humor, piensan que se trata de una actitud agresiva o colérica porque se sienten desarmados frente a sus sutiles poderes de disuasión. Asimismo, esos exiliados del humor, por contrapartida, lo confunden con simple diversión floja, inútil pérdida de tiempo frente a los asuntos serios de la vida y del mundo. El verdadero humor tampoco "puede reducirse a un simple pasatiempo", como apunta la definición, pues no se trata de un crucigrama verbal que se practica para entretenerse mientras se espera un taxi. La condición de desinterés del humor antes aludida no quiere decir desentendimiento de los aspectos humanos vitales que, por capricho o decisión, el humorismo intente sistemáticamente eludir, ni tampoco que su reino de apacible apatía constituya un juego que se cierra y se guarda cuando se trata de afrontar problemas definitivos. La di-versión humorística es otra forma de comprender y analizar la realidad, una hermenéutica —si se quiere— que prescinde de todo juicio de valor unívoco y estable; un método de análisis ambivalente que es desinteresado en el sentido de que no persigue soluciones cabales o elocuentes enseñanzas; su ámbito es de proposiciones abiertas que saben que "elegir es equivocarse", como ha escrito Octavio Paz. No es una línea o un vector inapelable, sino una atmósfera cálida llena de ecos y susurros. Este es el cordial espacio humorístico al que Ramón, artesano de la versatilidad verbal, se dedicó en (bastante) cuerpo y (toda su) alma; la especie que creó y convirtió en propia es la greguería.

En la literatura española, "el humor se nos aparece como una de las corrientes expresivas más características"<sup>6</sup>, observa Brown. Es una válvula de escape como "nostalgia de lo absoluto"<sup>7</sup>, apunta el mismo crítico en la segunda parte de su señalamiento, pero no con la misma exactitud al identificar a la fuerza humorística, como se ha hecho muchas veces, con sentimientos de evasión o defensa de la personalidad.

El término *humorismo* fue introducido a nuestra literatura por Valera y Palacio Valdés a propósito de la obra de Campoamor. Los primeros críticos españoles destinados a examinar su existencia fueron Francisco Giner de los Ríos, Manuel de la Revilla y Leopoldo Alas. Desde un punto de vista eminentemente sociohistórico, Brown hace nacer el humor en España con la Restauración, "en el último tercio del siglo XIX", como "superación de la angustia en una sociedad estancada"<sup>8</sup>. Es claro que Brown se refiere al humorismo como una actitud social generalizada y no como excepción literaria, pues no debe ignorar las numerosas muestras de literatura humorística que a través de los siglos ha reunido la literatura española. Pero aun así es difícil consignar una fecha tan puntual. Lleva más razón cuando apunta que hay en Ramón una "vena de desesperación y repulsa en su actitud respecto a la vida"<sup>9</sup> que apenas se disimulan. La frivolidad y el desenfado de las vanguardias —en las que afanosamente quiso y supo figurar, con toda la cuota de oportunismo y legitimidad que suponen, respectivamente, los verbos subrayados— manifestaron una posición lúdica epocal que asumió bien la estética literaria ramoniana. Ya en 1909, por ejemplo, había presentado a los españoles el futurismo de Marinetti, justo

<sup>6</sup>Gerald G. BROWN, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, p. 16.

<sup>7</sup>*Ibid.*

<sup>8</sup>*Idem*, p. 17.

<sup>9</sup>*Ibid.*

en el mismo año en que éste había iniciado el movimiento en Italia.

No es uno sino múltiple el humorismo ramoniano; los planos espaciales en que se mueve su prosa son también diversos. El mismo incurrió en la exageración de considerar, a veces, que el género tenía un perfil perfectamente definible, sobre todo a propósito del ánimo lúdico del pueblo español. Dice, a este respecto, en sus *Obras completas*: "Este pueblo puro...propugna su humorismo como un consuelo de lo problemático invariable, como una salida de las más profundas congojas"<sup>40</sup>. Si bien se ha señalado que una de las propuestas más imprecisas es la que intenta definir al humor como evasión o salida, habrá que convenir con Luz Elena Díaz de León en que la suya es una evasión salvadora, suponiendo en el epíteto un saludo al optimismo más que una vinculación mística. No es igualmente atinada la crítica cuando, eludiendo las precisas observaciones que acerca de la a-topía del humor, de su carencia de nacionalidad, desarrolla Ramón en su ensayo intitulado "Humorismo", observa que el de RGS "no es de ningún modo un humorismo sano, alegre. Adolece de un mal muy español, de ese vivir 'a pesar de'"<sup>41</sup>. Esperar que la congruencia sea absoluta en una obra tan vasta como la de Gómez de la Serna es demasiado esperar; no obstante, es probable que la disparidad que a este respecto manifiestan las reflexiones de Ramón —sostener, por un lado, que no existe un vínculo necesario entre humor y nacionalidad, y, por otro, que el humor español se caracteriza, a diferencia de otros, por ser instancia de consuelo en el dolor (lo que bien podría decirse de casi toda manifestación humorística)— haya motivado la torpe genealogía topológica apuntada por Díaz de León. Lo cierto es que su identificación de las muy diversas etapas y tonalidades del humor ramoniano es digna de ser atendida.

<sup>40</sup>RGS, *Obras completas*, t. II, p. 1089-1090. Citado por Luz Elena Díaz de León, "Ramonismo de Gómez de la Serna", p. 22.

<sup>41</sup>Luz Elena DIAZ de León, tesis citada, p. 23.

Señala la crítica, básicamente, tres esferas de recreación lúdica en esta obra descomunal: un humorismo despreocupado y positivo en *El Rastro* y *El circo*, libros regocijantes y bulliciosos; otro doliente, serio y patético, localizable en *Los muertos*, *Las muertas* y otras *fantasmagorías*; y un humorismo "con dejo de melancolía por la juventud que se ha ido"<sup>12</sup>. En otro momento, Luz Elena Díaz de León señala uno de los efectos que más se han subrayado al intentar desentrañar el ludibrio de Ramón: su extraordinario apego a los objetos. "Ramón supone relaciones estrechísimas entre el hombre y las cosas"; como en otros casos, el primero en dar la pauta a esta reflexión es el propio autor, aunque éste no avalaría la veleidosa continuación del comentario que se permite doña Luz: "...este amor por las cosas disminuye en parte la perfección de la obra ramoniana"<sup>13</sup>.

Es indudable que el humor es un ingrediente en la obra, los manifiestos y la afición por el escándalo de lo que hoy conocemos como movimientos de vanguardia. El que Ramón haya dedicado un libro a estos ismos habla, por su parte, de la importancia que en su formación literaria y artística representaron *Dadá* y la poesía futurista, la técnica del *collage* y las metáforas oníricas del surrealismo, la pintura de Picasso y el arte de Kandinski.

Ramón se echó a cuestras, además, la difusión de los valores y anti-valores de esta desatada gama de utopías espirituales que identificamos por su sufijo genérico; fue él quien puso en contacto, quien abrió el mundo de habla hispana a la generosa variedad de corrientes que significó la violenta renovación del arte occidental que hoy conocemos. En palabras de Octavio Paz, "hubo un momento en que la modernidad habló por boca de Gómez de

<sup>12</sup> *Idem*, p. 118.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 45-46.

la Serna"<sup>14</sup>.

Muy al contrario de Beckett, a quien José María Espinasa ha definido como "el cronista de una modernidad decepcionada más allá de la historia"<sup>15</sup>, Ramón fue el protagonista feliz de un nuevo siglo febricitado por el vértigo de las vanguardias. El propio Beckett y su agónica flema irlandesa fueron permeados por el humor propio de todas las manifestaciones ismicas, aunque —como reconoce Espinasa— en él "empezó a funcionar en otros niveles (estructura, discurso, sentido)"<sup>16</sup>. Lo que para éste fue un cierre de compuertas, una esencialización del humor a sus rasgos más patéticos y menos reconocibles, en Gómez de la Serna operó como una explosión del lenguaje y una espectacularización exultante de la vida: de ahí lo desbordado (las conferencias sobre un trapecio o un elefante), la exhibición (Pombo y su tertulia) y, en el terreno del estilo, la múltiple proliferación neologista.

Para Alfonso Reyes, industrioso patriarca de nuestras letras y, sin duda, una de las personas que más leyó y escribió en México, el humorismo es cosa de edad: "¿Concebís al humorista joven? A menos que sea de edad indefinible, superior al tiempo y su contemporáneo y, aunque siempre grato y simpático, muy lejano del perfil amplio y gravemente juvenil de un Apolo"<sup>17</sup>. No obstante, don Alfonso marca una salvedad cronológica. Reconoce un gesto "heroico, metafísico, romántico" en el humor juvenil. Para él, hay un espíritu que come y duerme y se "sazona con los años"; por otro lado, hay un ludibrio, acaso más poderoso, que "reza y canta",

<sup>14</sup> Citado por Francisco Castañeda Iturralde, *Ramonólogos*, p. 51.

<sup>15</sup> José María ESPINASA, "Samuel Beckett", en *Los Universitarios*, núm. 8, feb. 1970, p. 13.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Alfonso REYES, *Obras completas*, vol. II, p. 342.



alegre en tanto conmociona íntimamente, feraz y feroz<sup>18</sup>. Es éste el que importa en el caso presente.

El humor siempre fue considerado por Ramón como una categoría superior a la comicidad, "un más alto sentimiento", dirá en *Ismos*. "El buen humorismo no exige que se ría, porque la risa, después de todo, es un acto tan esporádico como el estornudar"<sup>19</sup>. A la palabra *esporádico* mencionada por Ramón habría que añadir otra: reír es un acto público. La gozosa soledad del arte y del amor, la creación y la recreación, pertenece al ámbito de la sonrisa y del humor, de lo que se disfruta para sí, con plena conciencia, en un guiño de inteligencia. El gracioso no necesita imprescindiblemente de ella, pero sí de su habilidad, de su don de gente. El humorista puede ser, como Swift, "un hombre que rara vez ríe", alguien con "semblante agrio y severo"<sup>20</sup>, según decía Samuel Johnson era el del autor de *Los viajes de Gulliver*. "La simple diversión", solía afirmar Swift, "es la felicidad de los que no pueden pensar"<sup>21</sup>.

Dos rasgos que el propio RGS ha reconocido en su sentido del humor son esa ausencia de deliberación inherente a las manifestaciones más altas del espíritu, y el entusiasta impulso cosificador ya señalado. A propósito de aquélla dice en *Automoribundia*: "Ningún humorista ha practicado el humorismo: se ha practicado a sí mismo, y así ha resultado el humorismo verdadero"<sup>22</sup>. Ramón reconoce la imposibilidad de la práctica humorística en su más estricto sentido; pensado como acto volitivo, el humorismo sería un oficio, una misión o un formulario. No se elige ser humorista; se es. En este terreno

<sup>18</sup>*Ibid.*

<sup>19</sup>F. CASTAÑEDA, *op. cit.*, p. 20.

<sup>20</sup>Varios, *El humorismo*, p. 13.

<sup>21</sup>*Ibid.*

<sup>22</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 651. Citado por F. Castañeda, *op. cit.*, p. 20.

cualquier deliberación resulta truculenta. Es por ello que ese verdadero humorismo del que habla el autor nada tiene que ver con artilugios o mnemotecnias. El contador de chistes, el malabarista de albures no pertenece al ámbito de quien los sabe descubrir al vuelo en la realidad cotidiana y prefiere denunciarlos sobre la marcha a memorizarlos para la ocasión.

"Mi humorismo", dice RGS, "es un humorismo que descansa sobre las cosas o que convierte a las personas en cosas"<sup>23</sup>. La más fecunda materialización humorística de Ramón ha sido la llamada *greguería*, frase aforística que lo ha hecho famoso y de cuya naturaleza y propiedades se hablará en otro capítulo. Aquí sólo conviene decir que en ella las palabras se corporeizan, se vuelven seres y cosas, cobran condición, color, concupiscencia. La naturaleza *objetual* del humorismo y la greguería ramonianos no supone, por supuesto, que los cuerpos visibles (una pared, un astro, un crucifijo) sean los protagonistas de su instinto desenfadado, sino más bien que la cosificación del mundo implica la gracia propia de esta utopía visual: dotar de un esqueleto a las metáforas, darle sombra al brillo de un gesto de coquetería, convertir a un hombre en un estuche de glándulas. Resulta curioso observar que este esfuerzo de imaginación *concreta* es contemporáneo del notable impulso que significó, para los movimientos artísticos de vanguardia, el ejercicio de la abstracción plástica. En realidad, parecerían ser fases complementarias del mismo proceso: diluir la apariencia figurativa de la realidad significa, en cierto modo, reconocer la persistencia de los objetos e intentar abatirla. La cosificación humorística de Ramón es un homenaje al revés de la máquina futurista, una vuelta del calcetín en que se hundía la abstracción pura. Es posible que esta actitud cosificadora pertenezca al ámbito de la trivialidad apuntado por Díaz de León como una de las

<sup>23</sup> *Idem*, p. 21

bases más sólidas de la inspiración ramoniana, "la trivialidad hallada, cultivada, comprendida y asimilada hasta la temeridad"<sup>24</sup>.

Bias Matamoro observa en el título de *Isnos* menos la concreción de un esfuerzo por elucidar —y reunir— las aportaciones de la vanguardia bajo un mismo toldo, que una soberana burla, esto es, un gesto propiamente ramoniano; su proposición e inclusión del "Ramonismo", en este sentido, devendría colofón del choteo: autoproclamación ficticia. Es indudable que una de las prosas ramonianas más ágiles y lúcidas es la que gobierna el conjunto de desbordadas teorizaciones que constituyen el libro. En él, RGS pasa revista a vuelapluma —pero asimismo con un desacostumbrado rigor— a los efluvios de la vanguardia de principios de siglo, en los que de alguna forma participó y de los que fue entusiasta crítico: cómplice y testigo. En particular, es pertinente reflexionar aquí sobre las ideas vertidas acerca del humor como práctica artística común a todas aquellas tendencias renovadoras.

El humorismo "no es una cosa concreta, sino expansiva y diversificada"<sup>25</sup>, apunta en las primeras líneas de su ensayo monográfico a propósito del humorismo. En la práctica libresca, Gómez de la Serna fue un asiduo dibujante de perfiles humorísticos de la realidad que asumió estrictamente la divisa de la diversificación. *Polígrafo* se lo ha llamado con frecuencia por esa manía de escribir de todo y a pesar de todo, iluminando huecos con su pincel de luz y de ludibrio, llenándolo todo de una minuciosa mirada abarcadora, confusa, humorística. Para él, el humor es justamente la disolución de la frontera entre subjetividad y objetividad: lo que se ve es lo que se es (y viceversa).

<sup>24</sup>L.E. DÍAZ de León, tesis citada, p. 34.

<sup>25</sup>RGS, *Isnos*, p. 197.

En otras palabras, la teoría humorística ramoniana parece coincidir con las ideas de Freud, para quien el humor es un ahorro de sentimiento, la mejor manera de evitar un penoso e inútil desgaste en carcajadas o llanto. Ramón dice: "La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor". La vida es breve y no vale la pena apurarla directa, secamente; la vis oblicua del sesgo humorístico elude todo enfrentamiento unívoco y aparatoso con la realidad, pero la suya no es evasión defensiva o cobarde sino preferencia por perfilar sus ángulos desde un punto de fuga que es menos elusivo de lo que se piensa: su distanciamiento físico es pura técnica visual que intenta preservar un privilegio de destreza óptica.

Una de las equivocaciones que con más dificultad se puede disculpar cuando se habla de humor es la de vincularlo al ámbito de la risa y la comicidad. Lo ridículo, lo que desata las mandíbulas en hipo y contracciones de celebración, no es una distracción voluntaria del intelecto sino un hecho social, como ha señalado Bergson, un acuerdo de agrado o placer institucionalizado que se vuelve casi visceral e instintivo. El humor, en cambio, puede entenderse como una dis-tensión entre risa y llanto, un medio camino entre ambos. El error obedece a que la risa y la sonrisa son parientes gestuales en la familia facial, vecindad por pura coincidencia. "El humor parece que va a excitar y después aduerme en lo sentimental"<sup>20</sup>, anota Ramón. En un típico desplante de su imprevisible naturaleza, el humor asoma por una ventana y aparece por otra. En cualquier caso, debe desvincularse de toda promoción en que intervenga el chiste y su ruidosa caterva de manifestaciones infestadas de algazara: es una práctica secreta, una cábala cuyos cables nunca se encabritan.

En la vida cotidiana —y aun en la libresca— es frecuente

<sup>20</sup> *Idem*, p. 201.

también la identificación entre el mundo de la burla, la sátira y otras formas del juicio de valor que envuelvan cierto desenfado, con el humor propiamente dicho. Nada más lejano de éste que el molesto didactismo, la ejemplaridad y la intención de enmienda del humor satírico. En "Una vindicación de la Ópera del mendigo" Jonathan Swift ya señalaba la enorme diferencia que separa al humor que se relaciona "con la particular satisfacción y el placer del escritor", del que, acaso partiendo del anterior, urge en alguna forma "a los hombres de genio y virtud a enmendar el mundo tanto como puedan"<sup>27</sup>. Ramón, por su parte, señala: "No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil"<sup>28</sup>. Es importante resaltar la nota melancólica con que Gómez de la Serna dispersa el espíritu pedagógico de todo trabajo del humor, ese "dejo de amargura" que impregna el sobresalto de muchas de sus greguerías, notable incluso en una de las más recordadas, aquella frase hermética que acaso contradice, en su tono fúnebre, su propuesta lúdica: "Aburrirse es besar la muerte". El ánimo fatigado y uniforme de muchos cadáveres es el mismo de los abúlicos. RGS no propone, sino deriva; la nota apunta algo, pero no sugiere una conducta a seguir. Hay melancolía en los que viven aburridos, pero también en el humor, que no es panacea ni receta de felicidad. Al fin y al cabo, se sabe que "todo es un poco inútil".

Así pues, el humorismo lo es todo en la vida y en la obra de Ramón: un espacio vital, una atmósfera de esferas brillantes: las greguerías. "Más que un género literario es una manera de comportarse"<sup>29</sup>, dice del humorismo; no se hace humor, se es, se vive de su aliento. Un poco después Ramón dirá en este mismo ensayo que el humorismo "es una condición de superioridad". Donde

<sup>27</sup> Jonathan SWIFT, *Meditaciones sobre un palo de escoba. La cuestión irlandesa*, p. 88.

<sup>28</sup> RGS, *Ismos*, p. 200.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 203.

la precavida jerga de los críticos serios, los filósofos, no llega por exceso de escrúpulos, un certero golpe de intuición hace dar a RGS con uno de los vórtices más profundos del tema. Quien tiene sentido del humor está por encima de los demás, no por supuesto bajo la idea llana de superioridad intelectual o egoístamente personal, sino a partir del reconocimiento de que el manejo de un amplio acervo de elementos de la realidad, de riqueza humana, supone un previo enfrentamiento (oblicuo) a numerosas experiencias que sólo el humor y su mirada lateral pueden soportar sin colapso.

No es de ningún modo extraño que sea en *Ismos* donde aparezcan estas ideas. Para el autor, el momento coyuntural de las vanguardias es "puente ideal" para que el humorismo desarrolle sus capacidades. Muchas de las escandalosas actitudes de las escuelas artísticas de principios de siglo —las espectaculares conferencias surrealistas, las curiosas ocurrencias de Duchamp, los traviosos trazos de Klee, la infinita puerilidad de Picasso— han de ser "leídas" como burbujas inmersas en el crepitante magma humorístico. El "espantoso" desenfado de los ismos, como observa Ramón, no es sino "franca poesía", vendaje amoroso que cubre viejos ojos anclados en una contemplación rígida de las formas artísticas que, de tan atenta, perdió la elasticidad vital de la emoción en movimiento. Si los futuristas veneraron la velocidad fue porque ésta significaba un flujo de las conciencias anquilosadas en una apreciación indiscriminada del instante. El humor de la vanguardia es amor al vaivén.

Abundan en la estética ramoniana consideraciones metafísicas del humor que no vale la pena perder de vista. Dice por ejemplo: "El humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más"<sup>30</sup>. Es, a manera del revelador fotográfico, un creador de realidades desde lo oscuro; hablar de

<sup>30</sup> *Idem*, p. 205.

revelación induce a pensar en una mística más que en una teoría literaria, o en todo caso, en una metafísica del humorismo. Espíritu entregado a la intrincada especulación, Ramón escribirá líneas adelante: "Complicando más el asunto se ha dicho que entre la concepción estética y la ética el término es la ironía, y entre la ética y la religiosa, es el humorismo"<sup>21</sup>. A medio camino entre la moral y la voz de lo otro, el humor es una fe que resulta mucho más natural que la artificiosa ironía y se vincula mejor a otras formas de la familia como lo grotesco o lo bufo (que Ramón define, greguerísticamente, como "lo grotesco en calzoncillos"). Construye, así, una mezcla que incluye al sarcasmo —siempre y cuando entre en su composición, como catalizador, la socarronería— y a lo patético como integrales de todo fenómeno humorístico, y deja fuera al chiste, la burla y el choteo, miembros menores y vulgares del clan.

Una observación interesante del ensayo es aquélla en que RBS reconoce en la mujer escasas dotes humorísticas. Sus argumentos a este respecto son menos misóginos que misericordiales: "Se la ha acostumbrado demasiado a llorar, y el humorismo es una nueva fórmula para evaporar las lágrimas"<sup>22</sup>. Hay un ingrediente fundamental de indeterminación en el humor que la mujer no soporta: en términos generales, se trata de un ser enseñado a distinguir perfectamente lo cómico de lo trágico, lo nocivo de lo inocuo; a no sumergirse gozosamente en la indiferenciación. Sus gracias, "mantenidas en un solo sentido de armonia"<sup>23</sup>, pertenecen al mundo de la coquetería, un mundo ya de por sí ambiguo e inexpugnable, con su propio código de desavenencias gratuitas y agrados viscerales, probablemente tan ajeno a la torpeza amorosa del hombre como la mujer lo está de la naturaleza relativizadora

<sup>21</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 206.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 207.

del humor. Aquí es preciso hablar de la nota de ambivalencia propia de los fenómenos humorísticos.

En un trabajo cuya influencia ha sido notable en el desarrollo de la teoría humorística contemporánea, Mijaíl Bajtin escarba en registros reales e hipotéticos de lo que fue la comicidad, el carnaval y los fenómenos de recreación del hombre primitivo<sup>24</sup>. "Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular", dice, "es que escarnece a los mismos burladores" (p. 17). Este escarnecimiento es una muestra de que el acto humorístico medieval, crisol en el que según Bajtin coagularon todas las formas previas de la comicidad humana, es básicamente un fenómeno relativizador, en el sentido en que sujeto y objeto de la recreación se confunden y superponen: no se ríe para anatomizar o estigmatizar conductas sino para divertirse con la carencia de valores absolutos que sustenta a los otros, al mundo y a uno mismo.

La Iglesia y el Estado, instituciones sociales que oficializaron la visión del mundo y de la vida del hombre primitivo, desplazaron a las manifestaciones cómicas a "un segundo mundo y una segunda vida" ya en la Edad Media, pues la seriedad es el código en que se funda el mundo de lo oficial. "Esto creaba una especie de dualidad del mundo" (p. 11), observa Bajtin, ambigüedad especular que la parodia aprovechó para subvertir y regenerar la realidad a través de su reinvencción. Es decir, que una cualidad *sine qua non* del humorismo (Bajtin se refiere siempre a la risa y a la comicidad, pues su contexto es el del mundo medieval y la acepción moderna de humor, en el sentido de forma de la gracia y el ingenio, es muy posterior) es la relativización del mundo, la recuperación de las imágenes que la cultura oficial tenía por

<sup>24</sup> Mijaíl BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Todas las citas corresponden a la introducción, intitulada "Planteamiento del problema", p. 7-57.*



chocantes y vulgares. De ahí la ancianidad encinta como condensación de lo que significó, para la cosmovisión carnavalesca, el re-nacimiento a partir de la muerte, el reconocimiento del importantísimo papel que el mundo de lo bajo, de lo ventral, de lo concupiscible (condenado por la asunción seria de la vida, propia de la cultura institucional) juega en el desarrollo y la evolución del hombre. Dicha imagen grotesca (la vejez embarazada) fue asumida, en la concepción paródica y ambivalente de la cultura popular, con la naturalidad con que el hombre moderno entiende la disolución de la célula para la eclosión de otras dos protocélulas que darán lugar a la regeneración del conjunto protoplásmico:

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral e las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. (p. 50)

Relativización, ambivalencia, renacimiento, liberación: la estética occidental, y aun más, toda una cultura heredada de siglos es la que el humorismo ha re-contextualizado y convertido en otra tradición, a la que pertenece Ramón Gómez de la Serna de manera incuestionable.

*Automoribundia* es un libro que por sus dimensiones y por su medular importancia en la fundamentación de lo que es Ramón y el Ramonismo, vistos a la oblicua luz de su humor fúnebre, merece atención en capítulo aparte. Pero la consideración de que la historia vivida es una biografía de la muerte, un cuidadoso trabajo de esa bromista miserable, ya está en *Ismos* perfectamente cifrada cuando, por ejemplo, RGS supone que la muerte de Mariano José de Larra, con quien compartió su última morada en la

Sacramental de San Justo, según cuenta Gaspar Gómez de la Serna<sup>25</sup>, es un gesto de "humorismo mudo"; es "la broma más grande"<sup>26</sup>, dirá también: era un ser obsesionado, como Quevedo, por la idea de "morir naciendo"<sup>27</sup>.

En realidad, Ramón se acerca, en una de sus definiciones más absolutas de lo que el humorismo *es* (si se permite la petulancia de pretender definirlo con cierta inapelabilidad), a la naturaleza ambivalente de la risa primitiva enunciada por Bajtin. Desde las primeras edades el hombre rió, y lo hizo sin mordazas morales, lo mismo del tropiezo fatal que convirtiera a algún miembro de la tribu en suela de la pata de un mamut, que de otro que no pudiera desprenderse de un árbol luego de la recolección de sus frutos. La *ambivalencia* del suceso humorístico permanece hasta nuestros días: comicidad y tragedia, melancolía y horror, encanto y desconsuelo han sido siempre las notas *encontradas* que han permitido al humor moverse con la indispensable amplitud de alcances que lo caracteriza. "En las etapas primitivas", comenta Bajtin, "dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados". Esta uniformación sacralizadora y democrática persistió, dice, en la Roma antigua, donde "durante la ceremonia del triunfo, se celebraba y se escarnecía al vencedor en igual proporción; del mismo modo, durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto"<sup>28</sup>.

Si se toma en cuenta que las teorizaciones de Bajtin no llegaron sino muy tarde a traspasar las fronteras de su país,

<sup>25</sup>Prólogo a *El caballero del hongo gris*, p. 13.

<sup>26</sup>RGS, *Ismos*, p. 220.

<sup>27</sup>L.E. DIAZ de León, tesis citada, p. 95.

<sup>28</sup>M. BAJTIN, *op. cit.*, p. 11-12.

puede suponerse que esta definición sustancial del humorismo ensayada por Ramón sólo parte de una feliz coincidencia con los planteamientos del pensador ruso. De la Serna dice: "El humorismo debe ser esa explosión de realidad inevitable que surge en las fiestas y en los funerales, como comentario definitivo del vivir, como preparando al mundo para bien morir"<sup>30</sup>. *Mutatis mutandis* y toda proporción guardada, en las dos definiciones es evidente la noción de ambigüedad aludida también por Taine y Pirandello. Los ejemplos son asimismo sintomáticos: tanto Bajtín como Ramón ilustran sus observaciones a partir del fenómeno fúnebre, pues contemplan en ese acto tantos elementos humorísticos potenciales como en las manifestaciones de alegría y regocijo. En *Automoribundia* se parte de este presupuesto para reconstruir una vida consagrada al humor. Pero ésa es otra historia.

En su estudio al respecto, Ramón pasa rápida revista a la literatura humorística en lengua española (al humorismo español, más bien) e identifica en Juvenal una primera nota de algo que sólo alcanza a ser "satiricense y zumbón", que todavía no puede definirse como estricto asunto del desenfado. El Arcipreste "ya pone fondo de mueca y contrastes" a lo que escribe. Menciona también a *La Celestina* y a la picaresca española, subrayando la nota acerba característica del verdadero humor. Su lista continúa con Cervantes, Hurtado de Mendoza y Quevedo (en quien reconoce un humorismo enjundioso), Baltasar Gracián, Góngora y su "guasa poética", Goya, el infaltable *Figaro*, Silverio Lanza —seudónimo de Juan Bautista Amorós—, Baldós (en quien destaca la mezcla de lo cómico a su obra, lo mismo que la falta de comprensión de lo humorístico de que ella adolece), Azorín y, a veces, Baroja y Unamuno; menciona aparte a Valle-Inclán.

A pesar de que él mismo se ha pronunciado en distintos textos

<sup>30</sup> RGS, *Ismos*, p. 218.

por un humor sin gentilicios, RGS se apresura a definir el humorismo de otras latitudes con frases lapidarias: apostrofa al italiano ("siempre hay en él composición y decoración"), al norteamericano ("sano y cívico"), al francés (y su "tono de fingimiento"), al inglés (con el cliché de los clichés: "flemático", aunque "es el que merece el premio"), al español ("espontáneo"), al alemán ("incisopunzante") y al ruso ("se ensaña en sus situaciones"). Preferencia particular: "Uno de los más perfectos humorismos que ha habido es el de Oscar Wilde"<sup>40</sup>.

Finalmente, la idea más precisa que Ramón se forja del humorismo, la única que presenta atisbos de definitividad en su discurso, es la de su naturaleza eterna. Resulta doméstico decir que el humorismo permanecerá para siempre o escribir panegíricos de la obviada a propósito de sus alcances y virtudes. Más cauto, Gómez de la Serna observa, en un doble movimiento, el perfil dialéctico del asunto: "El humorismo de hoy será la seriedad de mañana", lo que equivale a reconocer la ingente voracidad de la realidad real (como, sin temor a la tautología, escribe Octavio Paz) en su apropiación inexcusable, el adormecimiento de las formas humorísticas en el caudal de sus neutralidades; pero, por otro lado, esta engañosa disolución sólo significará una penetración total del humorismo en las células del arte y de la vida, una metamorfosis por mimetismo y disfraz que acabará convirtiendo a "la nueva enciclopedia" en "el último diccionario del humor". En el colmo de las suposiciones, Ramón piensa que "en futuros Parlamentos despuntará el partido humorístico", que al final "será el que conduzca el gobierno de la vida con el único aire soportable"<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 223-228.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 232-233.

De Ramón y del valor de su obra se ha hablado mucho. "Anticipado a su época, disidente e impar", ha dicho Guillermo de Torre<sup>42</sup>; que siempre quiso dar con "el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libre en que se libertase el libro del libro", según afirma Fernando Ponce<sup>43</sup>. Lleva razón Blas Matamoro cuando dice que "Ramón sigue siendo más un escritor del cual se habla que un escritor leído". Quizá esto se deba a que él mismo se "propuso falsificar la literatura, no escribirla"<sup>44</sup>. Lo que acaso no se ha mencionado suficientemente es el carácter *espectacular* de su obra, entendiendo el término en su acepción más precisamente escénica. El emblema de Ramón es "el trapezista de circo: algo vistoso pero cuya condición de existencia ante el público es la expectativa de éste"<sup>45</sup>; histrionismo verbal que requiere una correspondiente adecuación de la mirada, cierta sintonía humorística. Ya lo decía el tío Tobi en *Tristram Shandy*: para que una broma prospere es indispensable que el destinatario lleve ya dentro de sí por lo menos la mitad de su estocada: se habla de colaboración.

Es frecuente que al comentar el estilo del autor se repare en los procesos de acumulación y atomización de su delirante discurso con observaciones magnánimas o francamente desaprobatorias. Las greguerías, para Guillermo de Torre, serían la "clave de su visión atomizadora, de su esfuerzo disociador"<sup>46</sup>. Paralelamente, Díaz de León apunta que "la acumulación de adjetivos es un procedimiento peculiar en Ramón"<sup>47</sup>, lo mismo que la proliferación de verbos. Luis

<sup>42</sup>Citado por Fernando Ponce, *Ramón Gómez de la Serna*, p. 61.

<sup>43</sup>*Ibid.*

<sup>44</sup>Blas MATAMORO, "Carta de España", en *Vuelta* 145, año XII, dic. 1988, p. 52.

<sup>45</sup>*Ibid.*

<sup>46</sup>Prólogo a la *Antología (Cincuenta Años de Literatura)*, en Luz Elena Díaz de León, tesis citada, p. 75-76.

<sup>47</sup>*Idem*, p. 54.

de la Peña, por su parte, atribuye "los descuidos y las caídas" de los libros de RGS a "una redacción la mayoría de las veces realizada a vuelapluma"<sup>48</sup>. Extraña excusa, pues entraña la imposible deducción de la manera en que se verifica el acto de escribir de un autor. Con una solidez mucho más afortunada, Ignacio Soldevila-Durante observa que fenómenos como el anacoluto y un "absoluto descuido de la corrección ortográfica" son frecuentes pero disculpables en RGS a partir de su "programática teórica"<sup>49</sup>. "El descuido de su sintaxis", apunta, "está explicado y razonado... como una faceta más del combate contra el *statu quo* y el anquilosamiento academicista". Estas fallas responden, asimismo, al "principio ramoniano de la distensión", suerte de *aireamiento* de la prosa, especie de gusto por la profusión y la difusión antes que por la concreción carente de espontaneidad. Soldevila-Durante califica a la de RGS como "prosa espontaneísta".

En *El Rastro*, el propio Ramón se pronuncia por un estilo que se olvide de la oración "en favor de la palabra". No hay que avergonzarse del balbuceo ni corregirlo. "Hay que sacrificar el estilo a lo que es superior a él, la ansiedad". En la anterior justificación, Soldevila-Durante confirma "la manifiesta voluntad del joven escritor de dejar sus textos en la forma primigenia de la primera redacción", como evitando el inútil empeño de fatigar borradores incesantemente, según ha señalado Borges, costumbre que propiciará el gusto del polígrafo madrileño por lo que el crítico llama la "neología innecesaria". "No son infrecuentes en él las entradas canónicas de palabras documentadas únicamente en Gómez de la Serna". El investigador ha contrastado estas voces

<sup>48</sup>Luis de la PEÑA, "Ramón Gómez de la Serna y la incongruencia como virtud", en *Punto*, 7 de nov. 1988, p. 22.

<sup>49</sup>Ignacio SOLDEVILA-DURANTE, "Para un estudio de la creatividad léxica de Ramón Gómez de la Serna", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXXVI, núm. 2, 1988, p. 753-766. Todas las citas subsiguientes corresponden a este artículo.

ramonianas con el *Diccionario de la lengua española*, cotejo del cual ha cosechado "ochenta y cuatro neologismos" que pueden tenerse por propios de RGS.

La "creatividad léxica" de Ramón funda en los neologismos "la más espectacular de sus facetas". No obstante, "la adaptación de palabras ya existentes a significados novedosos" es una operación aun más abundante en su obra. Soldevila-Durante pudo descubrir "ciento quince casos más de acepciones nuevas de palabras".

"No menos de 35 neologismos ramonianos" aparecen documentados más tarde en Guillón, García Lorca, Max Aub, etc., lo que resulta "indicativo del influjo que ejerció Ramón sobre la generación de 1923". Sin embargo, Soldevila-Durante observa que "de toda la actividad renovadora del lenguaje" de RGS, "es posiblemente el aspecto estilístico que hemos denominado 'desplazamiento figurativo total y circular' lo que más ha marcado la historia de la prosa vanguardista"<sup>30</sup>.

Otra tendencia típicamente gomezdelasérrnica (compartamos su euforia neologística), propia de una muy particular "necesidad expresiva", es la "adopción del léxico madrileño", frecuencia de coloquialismos y popularismos que sin embargo no evidencian, a decir del estudioso, una "intención folklorista". Voces como *jorobar*, *esnucar*, *cualquieras*, *golfa*, responden a aquella necesidad.

En un artículo perteneciente a *Morbideces* (opera prima del autor, si se pasa por alto *Entrando en fuego*, opúsculo de ensayos que desde su título señala el punto de partida de la obra

<sup>30</sup> Este asunto es estudiado por el investigador en "El gato encerrado", ensayo que forma parte del volumen monográfico que la *Revista de Occidente* dedicó a la obra de Ramón en su núm. 80, de 1988.

ramoniana y que, como tal, padece la inevitable ingenuidad de todo libro primerizo), aparecen ya los temas, los secuestros de estilo, las actitudes amorfas propias de su pluma<sup>51</sup>. La "sorpresa violenta" que es para él la capital de España parece reflejar los rostros disparatados del humorismo futurista que identifica a sus imágenes. El libro, publicado en 1908 por Imprenta El Trabajo, es un enjundioso compendio de atrevimientos desafortunados y exhibiciones impúdicas —de ahí, quizá, su título— lo suficientemente ejemplificadoras del estilo de Ramón como para cerrar el presente capítulo dedicado a la poética y a la estilística ramonianas.

Adelantándose a la retórica del escándalo, bajo cuyo conjuro proliferaron los movimientos de vanguardia, *Morbidosces*, escrito en plena efervescencia ismica, es un ejercicio iconoclasta que se permite, en un momento dado, hacer cínico acopio de frívolas fatuidades para denostar a los autores consagrados de la época. Llama a Azorín, por ejemplo, "una edición en octavo menor de la obra en folio de Anatole France"; en el mismo tenor, apunta que las novelas de Baroja son "sombrias, desdibujadas, llenas de diálogos triviales", y los "deliquios d'anuncianos" de Valle-Inclán no son sino "monótonos y contrahechos".

Si la diatriba es, en sí misma, inocente por su precariedad, por su ausencia de argumentos, el apoyo o referencia de comparación que le permite pergeñar esos adjetivos no deja lugar a dudas con respecto a la idea de que el berrinche ramoniano es uno de los primeros rasgos de su hermético humorismo: esos "prohombrillos", como provocativamente los llama, "no saben que una de nuestras clarividencias reasume y sobrepasa toda su obra de trabajo". La anatemizaci6n ramoniana, que no sabe prescindir de la

<sup>51</sup>RGS, "Madrid", en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm. 205, ene. 1988, p. 2-4. Las citas subsiguientes pertenecen a este artículo.



greguería ("los académicos son fuegos fatuos que trascienden a cadáver"), se inserta en un contexto teórico profundamente vinculado a los axiomas de la vanguardia y su humor centrífugo: rehiletes de disparos y disparates. Gómez de la Serna no propone, como Marinetti, la destrucción de los museos, pero sí los define como *juguets* y abomina de quienes les han dado "augustas proporciones de ícono".

En medio de tanta "irreverencia" —cuyo hermetismo es una señal: la gratuidad deliberadamente inexacta de su vocerío no busca explicaciones; acomete acalorada a la luz de su propia excitación—, RGS apunta en el artículo de referencia reflexiones instantáneas de lo que se podría considerar su teoría humorística. En primer lugar, desconoce como propio de su obra al género caricaturesco: lo decepciona "la seriedad con que tomaron la vida sus autores" y reconoce que, en su trasfondo, "el mismo moralista plantea su homilía". Toda actitud valorativa del humor es, para él, una vocación equivocada:

La ironía ataca la sensibilidad por el desprecio, la dureza y la intransigencia que envuelve bajo su hipocresía amable y decidora: quiere parecer frívola y despreocupada, cuando en el fondo es belicosa y hepática, y hace doblemente angustiosa su angustia junto al contraste de una sonrisa<sup>52</sup>.

El humor preferido por Ramón desde esta temprana obra (su primera edición aparece cuando el autor tiene veinte años), se muestra tanto teórica como prácticamente. En este segundo aspecto, RGS se vale del efecto del distanciamiento para presentar *Morbideces* con el falso pudor de quien no se asume como responsable de sus líneas: lo prologa como editor y anota que el autor no quiso revelar su nombre. Sólo dice: "Es un poeta embrollado, un poeta perdido en las sinuosidades de su laberinto".

<sup>52</sup>RGS, artículo citado, p. 4.

Por lo que toca al plano ideológico, dice sólo haber encontrado aceptable el humorismo "de un pobre diablo, compañero de oficina. Su instinto de conservación ha tomado ese aspecto fortuito". Una trayectoria como la suya, que jamás apeló a la pretenciosa respetabilidad de la congruencia, fue, no obstante, un ejercicio continuo del ludibrio visceral que él define con esa frase reveladora: el humor como instinto de conservación, actitud involuntaria del ser que vive sólo de ese azar, de ese "aspecto fortuito" que, sin embargo, es la razón de existencia más verdadera de una obra que así nos explica dos de sus contradictorios rasgos esenciales: su precariedad y su permanencia.

## CAPITULO II

### LA NOVELA RAMONIANA: POR UNA PROSA POROSA

*La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba.*

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Gómez de la Serna escribió a destajo y durante tres años (de 1909 a 1912) una considerable cantidad de comedias y piezas teatrales que él mismo se ha encargado de vincular al delirio y el entusiasmo primerizo de todo joven autor, disminuyendo su importancia al grado de admitir en *Automortibundia*, su vasta autobiografía, que tales obras más parecen la imagen demencial de la fiebre de los amigos a quienes las daba a leer, que producto terminado y digno de ocupar un lugar en sus *Obras completas*. Haciendo caso a los críticos ramonianos que más atentamente se han encargado del asunto (Guillermo de Torre, Luis Granjel, Cansinos-Assens), y en vista de que la mera glosa de todo lo escrito por Ramón exigiría otro enfoque al presente estudio, el Gómez de la Serna dramaturgo ha sido casi dejado de lado por el que esto escribe. El "casi" antedicho responde a dos excepciones, un par de obras teatrales, posteriores a la época señalada, que merecen, así sea de paso, alguna mirada detenida: *Los medios seres* y *Escaleras*. La atención tiene que ver, de más está decirlo, con el humorismo ramoniano que se perfila de un modo singular en ambas, aparte el hecho de ser las únicas piezas dramáticas que el autor siguió reconociendo como válidas hasta el final. Las notas a este propósito encabezan el capítulo que ahora se inicia para no distraer, más tarde, el examen de las novelas que lo protagoniza: después de todo, el teatro y la narrativa son géneros de acción y los únicos de ficción que Ramón cultivó con algún denuedo.

El interés que reviste *Los medios seres* (según Ramón, la trama de la obra le fue sugerida por la dama de un cuadro que conservaba en su estudio, mitad cadáver y mitad mujer bella y deseable, que perteneció al duque de Rivas) tiene que ver, apunta Luis S. Granjel, con un trasunto de la biografía de Ramón: "el cerco de seducción que en torno suyo tejó la hija de la mujer amada"<sup>1</sup>. La escritora Carmen de Burgos ("*Colombine*") y su hija, en efecto, rivalizan en un momento dado y tras bambalinas por el amor de Ramón. La intrusión del elemento real en el asunto ficticio se ve alimentada, si la anécdota es cierta, por la contingencia de que el rompimiento del triángulo, que conduce a Gómez de la Serna a su autoexilio en París, sólo ocurre en el momento en que la mujer joven, en ensayo para el montaje, como actriz principal, de *Los medios seres*, es descubierta por la madre en idilio con el autor y director de la obra.

Fernando Ponce no sólo destaca que en estas dos piezas RGS "acerca el teatro a su sentido del humor"<sup>2</sup>, sino que advierte, asimismo, que el teatro desabrido de Ramón es un producto necesario del "anhelo antiteatral" que confiesa en la "Advertencia" con que concluye su drama *Beatriz*, clamando por un "teatro que necesite el repertorio del que no quiere ir al teatro"<sup>3</sup>. Pero es el mismo autor, como se ha sugerido, quien se encargó de la justa desvirtuación de su teatro al reconocer que "no eran representables, ni audibles, ni escribibles aquellos dramas": es "teatro para enterrar"<sup>4</sup>, refiriéndose, por supuesto, a las breves piezas del principio, a esa serie de dramas y teatro atroz cuya excesiva impaciencia juvenil y escasa rigurosidad carecía de la fuerza verbal o escénica indispensable, y producía

<sup>1</sup>Luis S. GRANJEL, *Retrato de Ramón*, p. 165.

<sup>2</sup>Fernando PONCE, *Ramón Gómez de la Serna*, p. 130.

<sup>3</sup>F. PONCE, *op. cit.*, p. 127.

<sup>4</sup>RGS, *Obras completas*, vol. I, p. 206.

caracteres inacabados e inverosímiles: "Salían personajes como las cucarachas por las rendijas de los zócalos de la habitación"<sup>5</sup>.

De *Los medios seres* dice en *Nuevas páginas de mi vida*: es "mi obra más discutida"<sup>6</sup>. Subtitulada "Farsa fácil en un prólogo y tres actos", la pieza es algo más que una farsa y un pretexto para la polémica: abriga atisbos de carnaval, entre lúdico y metafísico, que, en su mayoría y desgraciadamente, se quedan en conatos. El *Prólogo*, por ejemplo, adelanta la feliz ocurrencia de introducir la representación en boca del apuntador que se encarga de presentarla, explicar la extraña circunstancia de que casi todos los personajes aparezcan demediados (una línea los divide simétricamente en cuerpo y sombra) y, en fin, de recrearse en las paradojas propias de quien ha pasado de "ayuda" del personaje a protagonista del acto de ficción: "¡Y compadecedme al pensar que he tenido que aprenderme lo que os voy a decir, porque el apuntador es el único que no puede tener apuntador!"<sup>7</sup>.

La historia se reduce al desencuentro amoroso de una pareja de medios seres (Lucía y Pablo) que está celebrando el primer aniversario de su matrimonio un 10 de noviembre. Emparentada con la desconcertante arbitrariedad de los sucesos del teatro del absurdo, la trama asume que ese día, sucesivamente, estén llamando a la puerta de su casa amigos y otros desconocidos para felicitarlos, es decir, para no escuchar que él ya sueña con otras caderas y ella ya lo ve "inacabado...Después de las palabras que dice debía decir otras que no pronuncia" (p. 432-433).

La eficacia de ciertos disparates (llega a su casa un hombre

<sup>5</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 208.

<sup>6</sup>RGS, *Nuevas páginas de mi vida*, p. 141.

<sup>7</sup>RGS, *Obras selectas*, p. 428. Las siguientes referencias a *Los medios seres* y a *Escaleras* pertenecen todas a esta edición: el número de la página aparecerá indicado entre paréntesis.

que se casó el mismo día que ellos, en la misma iglesia y que, en vista de que su mujer ha parido trillizos, insiste en que la paternidad de una de esas criaturas corresponde a Pablo) queda trunca en virtud de que *Los medios seres* adolece del espíritu incompleto de su título y de sus personajes: no aciertan a integrarse plenamente las virtudes humorísticas o las inquietudes metafísicas en que la obra se debate. La figura del deseo, latente a lo largo de toda la trama, no se resuelve en el adulterio de los protagonistas o en la concreción de su onirismo libidinal bajo la figura de algún otro tipo de manifestaciones lúbricas. Los personajes de Margarita y Fidel —en quienes depositan su medio ser los cónyuges protagónicos— prosperan sin para qué: hacia el final, jugando una partida de parchís, los cuatro brindan con el cubilete de los dados sin que hayan ido más allá de misteriosas sonrisas y confusas confesiones.

Entonces, el lector/espectador tendrá que atenerse al humor intermitente (al cambiar de escena, y después de haber estado llamando durante largo tiempo, Fidel dice cuando por fin abren la puerta: "¿Es que estabais haciendo una mutación de escena?", p. 442) o a la lucidez metafísica a cuenta-gotas de alguno de estos medios seres: "¡Ser el uno del otro para quedarse los dos sin ninguno!" (p. 444).

El aflujo greguerístico de la obra es paralelamente tibio: grandes parrafadas de parlamentos oscuros de las que brotan chispas luminosas sólo a cada tanto: "Esto de apelar al gramófono en las reuniones, es un recurso para desinfectar las conversaciones" (p. 448); "*Margarita da color a sus labios con la barra de carmín. PABLO.*— Pareces haber puesto paréntesis a un beso posible" (p. 453).

Teatro partido en dos mitades difícilmente reconciliables, *Los medios seres* despierta mayores desconciertos de los que la obra está dispuesta a reconocer y satisfacer, empeñada como parece

en la búsqueda de lo que se ignora, en experimentar al filo de la inanidad de unos seres cuya psicología, salvando quizá a la protagonista, no alcanza a proyectar en el lector alguna sombra digna de ser rastreada. La vanidad de estos personajes inocuos, cuyo acartonamiento sólo puede justificarse a medias, hace que el vacío se apodere de la obra y que la noción de inconsistencia que se ha endilgado al teatro ramoniano se confirme con el mismo desaliento que hace decir a Lucía, al final del segundo acto y en palabras que, por desgracia, el espectador curioso se verá obligado a hacer suyas: "Todas mis preguntas han caído en los ceniceros" (p. 459).

*Escaleras* es un drama, también en tres actos aunque más breve que *Los medios seres*, cuya partitura en blanco y negro toca una música maniquea y dicotómica. Basada en fáciles juegos de oposición, la elementalidad de su anécdota se reduce a una alevosa alegoría de la bifurcación: la fachada de una casa "de una sola planta, dividida en dos pisos" (p. 475), recoge alternativamente, en cada una de sus puertas, a diversos personajes citados por un anuncio del periódico y que, al azar, eligen la escalera que da, sin que ellos lo sepan, a la casa de la felicidad (puerta izquierda) o a la escalera que conduce a la puerta derecha (la casa de la desgracia).

El segundo y tercer actos se sitúan en el interior de cada una de las dos habitaciones. El esplendor, la música y la alegría de la una contrastan con el silencio tenebroso y la grisura de la otra. La única pareja que, en el primer acto, asumió la convocatoria, va a resultar la clave de un desenlace tan previsible como pueril: Luisa, que ha elegido la escalera izquierda, extraña de tal modo a Enrique (que ha quedado encerrado en la casa de la desgracia), que consigue lo que nunca antes había ocurrido: abandonar el recinto de la felicidad para reunirse con su amor en la desgracia. La perseverancia de Luisa acarrea consigo la desaparición del muro que separaba a la alegría de la tristeza

y, con ella, a la recreación del melodrama en su propia vanalidad: sólo el amor transforma el hogar de la pesadumbre en residencia de una felicidad inefable.

Sin ningún rasgo humorístico de consideración (la ocurrencia delirante de Enrique, mientras vive en la Desgracia sin Luisa, de que es un ratón, y el hecho de que empiece a rasguñar las paredes y a andar en cuatro patas despiertan más compasión que sorna), *Escaleras* es un drama aun más deleznable que *Los medios seres*, y de una tortuosa puerilidad que lo hace una buena muestra del didactismo dramático propio del teatro que se suele representar en escuelas secundarias para conmovir a señoras adictas a las telenovelas el día de las madres.

El título de *Obras completas* que el editor impuso a la recopilación que hizo de textos de RGS, sumamente engañoso y "probablemente mediatizado por conveniencias editoriales"<sup>8</sup>, observa Entrambasaguas, no recoge la totalidad de la monstruosa novelística del autor —más de cincuenta títulos entre novelas "grandes" y cortas. Es esta la razón por la que la procedencia de las lecturas citadas en el presente capítulo estará representada por las ediciones sueltas que de las novelas se hicieron.

De cualquier forma, no toda la obra narrativa de Ramón pertenece al rango y limitación temática que este trabajo se ha propuesto. No constituyen mayoría sus novelas de carácter estrictamente humorístico, y algunas de ellas, de tan enrarecidas, revelan cierta debilidad argumental. Si ello es producto de descuido o impericia novelística, tendrá que ver también con el escaso rigor que a su manufactura dedica el autor según él mismo confiesa: "Se puede improvisar una novela, pero no una

<sup>8</sup>Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, *Las mejores novelas contemporáneas*, t. VIII, p. 1000.



grequería<sup>o</sup>.

De los géneros que no cultivó Ramón, por lo menos con la denodada fuerza que dedicó a las novelas o a las biografías, están el teatro, la poesía y el cuento. Con respecto al género dramático, ya se han apuntado las consideraciones más pertinentes. En poesía, no son pocos los críticos que advierten en la grequería su manifestación concentrada. Así, parecería que RGS, premeditadamente, eludió la acumulación vertical de los versos, sin que ello signifique que su vena metafórica no haya permeado por completo toda su literatura, llena de imágenes y juegos, delirios y desequilibrios poéticos. El cuento sí fue un género ajeno a Ramón, visto que su exigencia interna, su dimensión de obra breve, el espíritu reconcentrado que hay en su estructura nada tienen que ver con la desmesura ramoniana, con la dilapidación y el despilfarro de una prosa sin corsés, descoyuntada y sedienta. La circunspección del cuento no pertenece a un estilo que procede por acumulación. Lo más cercano al raptó de elegante mezquindad en que se cifra la elaborada avaricia del cuento (dejando de lado sus numerosos textículos que pueden leerse como mini-cuentos), se manifiesta, en la obra de Ramón, en sus falsas novelas, narraciones fronterizas que podrían adscribirse a la noveleta o nouvelle, al resbaladizo parteaguas donde el cuento largo y la novela corta se aproximan y confunden.

La imprudencia narrativa más evidente de Ramón es la falta de concreción. Dado al meandro metafísico y a estratagemas nebulosas que sólo parecen tener referente concebible en la grequería (ranura verbal en que abrevia su prosa), la ficción novelesca es un espacio sumamente amplio donde suma de cualidades no es carácter definido y donde la desesperada gama de situaciones desarboladas en que se ven envueltos sus personajes no consigue equilibrar la

<sup>o</sup>Citado por J. de ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 1013.

lectura, dotarla de un punto de apoyo desde el cual apreciar el espectáculo. Como fotografías "movidas", sus textos adolecen de esa nitidez que permitiría recrearlos, asumirlos, traducirlos a una imagen concreta. "Si a veces Ramón no es preciso, a lo exacto, en su puntería —apunta Juan Ramón Jiménez— es porque lo descentra su propia colorada embriaguez"<sup>10</sup>.

Es así que el pulso de su prosa no debe medirse por la confiable frecuencia de sus latidos sino, como en todo enfermo de arritmia cardíaca, a partir de la fuerza desequilibrante de ese punto en el cuadro —una botella, el brillo del alféizar, la curva que delinea y deletrea la voz de un cuerpo— que ilumina al resto de los objetos y vale por todo el conjunto. Por ello, sería inútil alterar la precisión parcial elegida por su embriaguez repasando la casi infinita muestra de su prosa de ficción, si resulta más conveniente cortejar esos momentos de espléndida placidez en que su rostro rollizo subraya con rojo, sobre superficie amarilla, su página española, su legado humorístico.

Para Ortega y Gasset, contemporáneo de RGS y sin duda el intelectual de quien Ramón fue más devoto, la "evasión de lo real" que, como instinto de fuga, se satisface en el surrealismo, es una manera de extremar el realismo "no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida"<sup>11</sup>. A esta tendencia voltibocabajeante de la realidad vía el minucioso examen de la pedacería que la constituye, adscribe Ortega la narrativa de Gómez de la Serna y la de dos de los autores más representativos de la literatura de nuestro siglo: Joyce y Proust, en su ensayo "La deshumanización del arte e ideas sobre la novela". La dignificación del proceso literario ramoniano que el juicio de Ortega implica, así sea sólo en el parangón con la técnica

<sup>10</sup>Juan Ramón JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, p. 206.

<sup>11</sup>Citado por L. S. GRANJEL, *op. cit.*, p. 131.

narrativa de Proust y Joyce, no significa que el resultado sea el mismo en los tres autores. Según Waldo Frank, RGS está más cercano a Proust, "al urdir como él 'el encanto huidizo de un mundo que se disuelve'"<sup>12</sup>. La favorable vinculación con tan notables artistas valora, más bien, una actitud compartida, una semejanza cuyo fruto es de diversa índole, acaso porque, de los tres, Ramón fue el único que se extravió en la búsqueda. Satisfecha con el hallazgo, la novela ramoniana hizo de él una finalidad en sí: desrealizar los objetos de la realidad, mirarlos al microscopio que desvanece sus duros perfiles inmediatos y refuerza sus matices metafísicos, se convirtió muchas veces en la anécdota misma de la ficción de RGS. Si Joyce y Proust supieron vincular el método a una concepción más global y plena del acto narrativo, Ramón se quedó para siempre mirando la entretela, sumergido en el asombro, abismado por la nueva contemplación. Así, sus novelas reflejan ese desmelenado deambular entre los objetos y las cosas sin rumbo fijo, seducido por las ráfagas entrevistas y los insospechados ecos que entre aquéllos se despiertan, con una mirada más bien poética, fascinada con la perplejidad y ajena al trabajo de decodificación que exige el proceso narrativo. La impresión, pues, que causa la novelística ramoniana, es la de haber sido escrita con ánimo poético, minimalistamente, usurpando el espacio de la anécdota con la recreación de sutilezas sin historia, estáticas, autónomas, atrapadas en el instante en que son vislumbradas, pero abandonadas para siempre por un narrador encantado con dejarlo fluir todo, incapaz de transformar el mundo que crea, intuye o descubre, en otra cosa. En su mayoría, son textos que, a pesar de su intención natural de hacer el viaje redondo, sólo emprendieron el vuelo de ida y jamás regresaron.

Son 26 las novelas de RGS que el crítico Eugenio de Nora, uno de quienes con mayor acierto se ha dedicado a estudiarlas, señala

<sup>12</sup>Citado por Eugenio G. de NORA, *La novela española contemporánea*, t. II, p. 99.

como dignas de ese nombre en la bibliografía de Ramón. Muchos otros textos<sup>13</sup>, retazos, fragmentos, proyectos, variaciones, inserciones, etc., pertenecen a lo que se podría llamar el *ramonismo* o la *ramonovelaría*, propios de un autor cuya prodigalidad es una suerte de fértil agujero del que brotan textos literarios cuya clasificación es necesariamente vacilante.

Del número que encabeza el párrafo anterior (en el que se incluyen, como un sólo texto, aquéllos que agrupan varias novelas reunidas por Ramón bajo un título común: las *falsas* novelas, las novelas *superhistóricas*), para efectos de este trabajo y así sea sólo porque se trata de novelas menores o que no revisten mayor envergadura humorística, habrá que desterrar textos convencionales, poco originales o incluso deprimentes como *Las tres Gracias*, las novelas *superhistóricas*, alguna "novela de la nebulosa" que casi nada agrega a este subgénero inventado por Ramón, etc. Dada la perspectiva, asimismo, de describir una actitud más que de enumerar o glosar todas sus manifestaciones, se partirá de la idea de comentar sólo aquellos textos narrativos en que RGS supo imprimir a la historia contada la fuerza del ludibrio y la gracia de sus greguerías características.

*El doctor inverosímil* es la obra que, antes que ninguna otra, depara la técnica de construcción que hizo posible al autor, más que crear novelas, "engarzar libros narrativos"<sup>14</sup>, como apunta con justicia de Nora. El texto es una balumba atropellada de "casos clínicos" de desigual factura, suerte de *gags* narrativos, montada en una perspectiva artificiosa de *inverosímil* realidad que vuelve al padecimiento y a la curación extremos de un mismo proceso inexplicable. En su método, regido por el inapelable azar, el

<sup>13</sup>Véase, a este respecto, la paciente lista que da Joaquín de Entrambasaguas, *op. cit.*, p. 911 y ss.

<sup>14</sup>E. de NORA, *op. cit.*, p. 107.

médico que protagoniza la novela encuentra que la sonrisa, esa denuncia facial del alma humorística, funciona a manera de radiografía o estudio previo al diagnóstico: "Yo muchas veces, para saber hasta qué punto está infeccionado por la muerte mi cliente, le digo, como los fotógrafos: 'Sonríase usted', y la sonrisa que le sale me aclara mucho de su enfermedad"<sup>15</sup>. La risa, que "hace bailar guasonamente"<sup>16</sup> a otro paciente del doctor, impertinente dentro del cuadro sintomatológico del verdadero humorismo, es ya una patología en el personaje de quien, por respeto, ni siquiera cita las iniciales el médico: el muchacho ríe "de los que creen que tenemos alma en vez de masa encefálica"<sup>17</sup>, alarde y certeza que, evidentemente, ni Ramón ni su protagonista comparten.

Roberto Gascón es el Landrú alrededor de quien gira *El Chalet de las rosas*, novela que en algo se parece a *El caballero del hongo gris*, libro posterior y de los más conocidos de Ramón: su mundo de fraude y huida. El asesino de mujeres revela la vena misógina ramoniana y concreta una de las figuras que el autor talló con más paciencia: la del hombre seductor, elegante, con sus dotes de naturalista y amante de la ciencia secuestradas por la pasión galante de ejecutar a sus amadas. "Pensaba don Roberto: 'Es alegre haber matado... Se goza así de una pre-eminencia de la naturaleza y de los reyes'"<sup>18</sup>. Si la frivolidad de los personajes de Ramón acusa con frecuencia las limitaciones de su caracterización literaria, debe entenderse que el juego es el elemento des-realizador que mejor consigue revertir la incongruencia del personaje para vincularla a una cosmovisión en que nada puede tener perspectiva auténtica, alguna credibilidad.

<sup>15</sup> RGS, *El doctor inverosímil*, p. 40-41.

<sup>16</sup> RGS, *op. cit.*, p. 109.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> RGS, *El Chalet de las rosas*, p. 80.

El día del juicio a Roberto Gascón por sus innumerables tropelías, el narrador asegura que "lo que más le conmovía es que iba a volver a ver a Amanda como en la nave de la iglesia de sus últimas bodas"<sup>19</sup>. La justificación, entre cinica y grotesca, que hace Gascón de sus crímenes, alega cierta compasión por alguien que sólo despachaba mujeres "para las que era un conflicto el día de mañana"<sup>20</sup>.

Mejor ubicada en el espacio desparpajado de la ocurrencia y el humorismo, *El dueño del átomo* es una historia breve que encabeza las diez que componen el volumen homónimo. Don Alfredo, emblema estrafalario del científico descerebrado propio de la teratología moderna, además de cartearse con sabios rusos, holandeses y polacos de apellidos paródicos (Berenferd, Polder, Rusford), incomoda la vida social de Ángela, su esposa, con sobresaltos súbitos que terminan en precipitadas despedidas de las reuniones a que eran invitados dado algún remoto pero insoslayable atisbo teórico imposible de postergar.

Dispuesto a dar con la solución al terrible enigma de hacer que la materia entre en lo invisible, las proustianas *madelenitas* del té que despierta todo un mundo son, en la novela de Ramón, unas "criadillas", "tapas" que destapan la ocurrencia genial de don Alfredo, quien, "como si se hubiese roto una muela tropezando con una piedra"<sup>21</sup>, lanza un "¡ay!" que vale por la certeza del hallazgo. Se encierra en su laboratorio y luego de unos chispazos invisibles y de disparos al microátomo de una sortija, consigue desaparecerla. El final es uno de los más fértiles y felices de la literatura de Gómez de la Serna: el júbilo científico de don Alfredo invisibiliza la pared, el paisaje adyacente, la torre de

<sup>19</sup>RGS, *op. cit.*, p. 138.

<sup>20</sup>*Idem*, p. 148.

<sup>21</sup>RGS, *El dueño del átomo*, p. 26.

la iglesia, ante el desconcierto del sabio que, impotente, da un puntapié al tripode donde se aloja el instrumental del experimento y devuelve "también a lo invisible a los tres seres atónitos"<sup>22</sup>; lo acompañaban un amigo y su mujer.

Los demás textos del volumen no pasan de ser breves relatos ingeniosos: el de un hombre excitado por el olor de las mimosas, el de una hembra saturada de exceso carnal, el de un gran griposo que concluye que "la base de la familia es tomar enfermera para las gripes que han de desmoronar la vida durante los inviernos"<sup>23</sup>.

Publicada en 1923, año en que Ramón dio a la luz más libros que en ningún otro, *La quinta de Palmyra* ofrece, como varias de las novelas del autor, el retrato hablado de un personaje alrededor del cual giran todos los otros: una estructura centripeta. El conflicto de lo dinámico masculino frente a lo estático femenino es otra vez literaturizado por Ramón en una mujer sensual, serenamente insaciable, que va de amante en amante hasta dar con el gineceo, que es la última estación de su tranvía: Lucinda, la de nombre lopiano. Acaso resalte cierta sutileza en el dibujo del instinto maternal de Palmyra, quien sólo concibe relación amorosa con varón en la medida en que pueda reconocerlo en su naturaleza de niño, de hijo suyo: "Desechaba a los que tenían bigote porque no comprendía cómo podrían simular la actitud infantil"<sup>24</sup>. La última amazona, como la califica el narrador por su afición a montar, quiso ceñirse al ambiente lusitano tan caro a Ramón y terminó por fantasear un lesbianismo de chales que se entrelazan y poemas que se recitan al calor de un deseo que dice tímidamente su nombre.

<sup>22</sup> RGS, *op. cit.*, p. 31.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>24</sup> RGS, *La quinta de Palmyra*, p. 131.

La novela de Nápoles de este sibarita de los puertos (Lisboa, Buenos Aires, Nápoles) sólo reblandecido por el centro de España, su madre Madrid, es sin duda *La mujer de ámbar*, uno de los textos menos humorísticos de Ramón. Los amores de los protagonistas, Lorenzo y Lucía Smili, terminan con el suicidio de ella, dudosa de la fidelidad de su amante español, que ya ha vivido algunos enredos con Luca y Raffaele, los hermanos pendencieros de Lucía, el segundo de los cuales ofrecía a Lorenzo "un noviazgo de amistad, como su hermana le ofrecía un noviazgo de amor"<sup>25</sup>.

Sólo un humor corrosivo, caústico, podría desprender el lector empeñoso de *La mujer de ámbar*. Las tensiones de su trama, el español conquistador violentando la vida de la italiana ambarina, persiguen más cómodamente el tango de la Rinaldi que las parodias de Les Luthiers. Las actitudes de Lorenzo, por ejemplo, son trágicas en su esencia, destacándose, por ejemplo, su decidido interés por el Vesubio a tal grado que, cuando decide dejar de ser turista para hacerse morador de Nápoles y enamorado de Lucía, la conciencia de que los italianos tienen poco aprecio a su volcán (metáfora ígnea de su masculante masculinidad), despierta en él una tórrida convicción justiciera: "Para que le hicieran caso los napolitanos los tendría que matar devolviéndoles al otro mundo"<sup>26</sup>.

El melodrama toma decididamente cartas en el asunto cuando la mujer de ámbar decide, más como una certeza racial de dos pueblos —el español y el italiano— "que se querían y se odiaban de antiguo"<sup>27</sup> que como una actitud propia, suicidarse arrojándose del balcón de su alcoba, que daba al abismo. Las caras de los circunstantes —esa mañana, la mujer del rostro cónico se casaría con Lorenzo—, la frase del médico ("Está muerta"), la consabida

<sup>25</sup> RGS, *La mujer de ámbar*, p. 87.

<sup>26</sup> RGS, *op. cit.*, p. 27.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 153.



escena de llanto de la familia son las puntas previsibles del iceberg lacrimoso que da fin a la novela, ambiente que apenas alcanza a atenuarse con la rápida descripción que hace el narrador del aterrizaje de la heroína luego de su inhóspito salto por los aires napolitanos: "aquella mujer de gasa [...] caía como globo quemado"<sup>28</sup>.

*Piso bajo* es la última novela publicada por RGS. Olvido y don Pedro, su padre, conviven en un distraído idilio edípico resaltado por sus edades (quince años la niña que no podrá ser recordada, prevejez calderoniana la del progenitor), y que pudo dar una mejor historia si el poder disociador y atomizador de Ramón, aunado a los asaltos religiosos de su alma, que va perdiendo pie, no la hubiesen convertido en un incauto celestineo lleno de sentencias admonitorias.

"Una gran iglesia laica llena de vacío"<sup>29</sup> es la imagen que don Pedro y su generación tienen del cinematógrafo, espectáculo bobalicón que no obstante enardece las enaguas y modula la moda a la que dócil se entrega su hija, "la terrible aventura de la falda pantalón en la calle"<sup>30</sup>.

*Piso bajo* es sólo la última novela, cronológicamente hablando, de Gómez de la Serna: ni la más acabada, ni la que mejor resume su línea narrativa, su dispendioso espacio humorístico: un accidente de la finitud. Desproporcionada como su desenlace (Olvido decide ingresar a un convento; convencido de la inutilidad de todo, su padre muere convencionalmente de leucemia), la novela no agrega nada al discurso novelístico de Ramón, que tiene cifrado su carácter de parodia y paroxismo de historias que se atan y

<sup>28</sup> *Idem*, p. 157.

<sup>29</sup> RGS, *Piso bajo*, p. 109.

<sup>30</sup> RGS, *op. cit.*, p. 98.

desatan a destajo en *El novelista*, el punto más alto de su producción narrativa, la ficción con cuyo comentario finalizará este capítulo.

El humorismo, "la linfa esencial donde viajan sus grandes novelas"<sup>21</sup>, según acota Pérez Minik, de tan diluido a veces deja de sujetar a la historia y sus personajes, pero los recupera más tarde, les confiere sentido, ambivalencia, perplejidad. El humorismo narrativo de Ramón, lienzo de salpicaduras greguerísticas, es la presencia más apreciable de su prosa. Si el lector lo pierde de vista por lo abstracto y proteico, por lo confundido como se presenta con el lenguaje y la trama, el producto es presa a modo de la repelencia y el desagrado, la pusilanimidad de los personajes resulta abrumadora, la arbitrariedad de los sucesos deviene desbarajuste y paroxismo hueco. El humorismo de sus novelas, exuberante, vegetal, es la sal y la salsa, el cordial condimento de su ensalada.

Infestado de espíritu greguerístico, es un humor que convierte las historias en superficies cuadrículadas cuyo único vínculo de pertenencia al todo, a la novela en su conjunto, es, precisamente, esa red de excesos que minimalistamente quiebra el cuadro para mejor activar la mirada poliédrica de la lectura. Sus novelas, cargadas de imágenes desequilibrantes ("Aquella multitud hasta hubiera querido apagar los faroles para que el silencio de la calle fuese mayor"<sup>22</sup>; "la mesilla de noche flotaría sobre la inundación de la muerte"<sup>23</sup>; vio cómo "las ventanillas tiraban colillas a la oscuridad"<sup>24</sup>), infunden el mismo respeto por los objetos que toda su literatura se ha encargado de convertir en

<sup>21</sup>Domingo PÉREZ Minik, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, p. 215.

<sup>22</sup>RGS, *El torero Caracho*, p. 138.

<sup>23</sup>RGS, *La Nardo*, p. 128.

<sup>24</sup>RGS, *El incongruente*, p. 177.

ex-votos o fetiches de su fe pagana en un mundo donde, al salir de casa por la noche, no fuera uno el que apaga la luz y cierra la puerta, sino el que se queda quieto mientras la cocina, el baño y la recámara, tomados de la mano, animados por la alegría de que al fin se haga justicia con ellos, nos abandonaran, felices y nómadás, y se perdieran a lo lejos en la ciudad iluminada.

Andrés Amorós reconoce en las *Seis falsas novelas* de Gómez de la Serna la capacidad del autor en la consecución de un humor que, eludiendo la denuncia directa del tópico, del lugar común, se mimetiza y emparenta con el objeto de que quiere hacer burla, una forma de la socarronería solidaria ramoniana<sup>25</sup>. Pero no es éste el único tipo de desenfadado narrativo en la obra de Ramón.

Un humor desafortado, propio del teatro del absurdo y la sorna surrealista, permea *El hombre perdido*, la "novela de la nebulosa" por excelencia de RGS. La funcionalidad del espíritu revitalizador propio de la cosmovisión humorística acomete a estocadas en la densa nebulosidad —si se vale la paradoja— del libro: se abre paso a cada tanto enmedio de la turbulencia de anécdotas concatenadas sin rumbo preciso que caracteriza a este tipo de prosa. De hecho, da la impresión de que es la lectura la que reconoce cualidades lúdicas en la historia, un poco aturdida de tanta proeza abortada y de tanta nimiedad exultante como abundan en la geografía del libro, tótrico telurismo de telarañas dispuestas a enredar al lector en su cuadrículado y deleznable delirio.

En una de sus numerosas elucubraciones, el protagonista-narrador del libro descubre el cielo almidonado de zepelines de vivos matices, "unos dirigibles-tranvía adornados con colores alegres y con jardineras abiertas"<sup>26</sup>. Abrumado por la

<sup>25</sup> Andrés AMORÓS, "Novela de humor", en *Introducción a la novela contemporánea*, p. 149 y ss.

<sup>26</sup> RGS, *El hombre perdido*, p. 112.

maravilla, advierte que otro hombre, calvo y con aspecto de filósofo, comparte su asombro. Luego de un breve diálogo que confirma su mutua sorpresa, el narrador concibe la ocurrencia de que la brillante cabeza de su interlocutor sea el fijador fotográfico adecuado para registrar el evento aéreo, y la cubre con un sombrero negro, luego de lo cual conduce al hombre con un amigo fotógrafo, quien aproxima la cámara-cráneo a un cuarto oscuro, donde la decepción se consume: ni la más cuidadosa aplicación de todas sus emulsiones logra extraer de la piel de la cabeza el menor asomo de las imágenes que el narrador esperaba.

No abundan disparates así de recordables en *El hombre perdido*. Se funde a la balumba de anécdotas en homenaje a la insignificancia un incierto, trémulo humor en que la apoteosis de lo irrisorio destaca sus perfiles metafísicos antes que su silueta nitida de broma aprehensible. El tema del marido engañado, punta del iceberg misógino que serpentea en la laguna de las historias preferidas por Ramón, pocas veces consigue desprenderse de su tono sentencioso e intransferible: la mujer es cruel por naturaleza, la desdicha de ser cornudo justifica la permanencia en la soltería, ignorar el adulterio de la esposa no exime de la deshonra inevitable. Cuando libra esta barrera admonitoria, la recreación consigue efectos mucho más entrañables, adosados al espíritu diversificador de la experiencia humorística. Esto es muy claro, por ejemplo, cuando en compañía de Gonzalo, un extraño vagabundo, el narrador de *El hombre perdido* va de visita a la casa del marido engañado, que luego de haber atrapado *in fraganti* a su mujer en brazos del amante, ha ritualizado su venganza en la representación a que todas las noches a las once, desde hacía tres años, somete a la pareja adúltera como forma de expiación a *trots*: ellos reviven la escena en que fueron sorprendidos por el marido en pleno idilio, él actúa su ira primigenia (gritos revólver en mano, la rabia crispándole los cabellos y estallando en los ojos) y el acto termina con la frase consoladora del cornudo: "Vivid...vivid

juntos...vivid a mi lado"<sup>27</sup>.

Sólo el humor exacerbado por el extremo adelgazamiento de la verosimilitud hace que la abúlica menstruación de los episodios que conforman esta novela de la nebulosa, no devenga conjunto demacrado de axiomas soporíferos o malsana geometría de un cuerpo amorfo y despistado. El siniestro cinismo con que el marido asume su oficio vengador tiene el aire frívolo del teatro del absurdo cuando, luego de un drama tan real en que los amantes temen que la pistola esté cargada y la ira sea menos histriónica de lo que aparenta, el cornudo confiesa a Gonzalo y al narrador: "Ellos ahora lloran y yo me pongo las gafas y leo a Víctor Hugo"<sup>28</sup>.

Formado de acumulaciones greguerísticas, como otros de sus libros, y sin ser una novela en el preciso sentido del término, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, libro del que se hablará en el capítulo V, desarrolla en su tercera sección (representada por la última parte del título) una vocación narrativa desigual en el tono y la pertinencia de sus anécdotas, pero que alcanza cuotas de excelencia en algunos textículos.

"Otras fantasmagorías" es un añadido, posterior a la obra original, compuesto por 95 textos que funcionan estrictamente como cuentos breves. La riqueza de algunos de estos mini-relatos la constituye la graciosa perplejidad de sus invenciones: un buzo que despierta de su letargo a los naufragos de un barco encallado tiempo atrás en los fondos marinos; un cirujano que decide practicarse a sí mismo una intervención (y no vive para contarlo); una mujer que, adosada al marco vacío de un recinto, se transforma en pintura para siempre; una mano vengadora que mata al asesino de su dueño.

<sup>27</sup> RGS, *op. cit.*, p. 176.

<sup>28</sup> *idem*, p. 177.

Casi todos vinculados a algún asunto mortuorio, criminal o patológico, los textículos se permiten digresiones que derivan hacia situaciones-límite y extravagancias como la del estafador que ofrece al hombre que quiere abrir un salón literario sus servicios como resucitador de "grandes hombres", teratología indispensable para dar carácter al nuevo centro cultural. En su pasomoso presupuesto contempla, sin que se diga a qué moneda corresponden las cifras, "...por resucitar a Balzac, 20.000; por resucitar a Victor Hugo, 18.200; por resucitar a Anatole France, 12.050; por resucitar a Blasco Ibáñez, 5.700; por resucitar a Carrère, que no había muerto, 1.150"<sup>20</sup>.

Afin a la seducción de lo extraordinario, el humor narrativo de "Otras fantasmagorías" borda en el afecto de Ramón por las veleidades psicológicas de los objetos (tapices contagiosos, bibliotecas quejumbrosas), la posibilidad ontológica de clasificar los elementos de la nada (creando el "Diccionario de lo que no existe"), y en fin, todo lo que de misterio y congoja encierra el mundo más próximo, donde el duende cotidiano del amor juega malas pasadas a los hombres que andan a la caza de lo maravilloso, como aquél que, enamorado de un pijama de tendadero que atribuye a una mujer delgada y hermosa, le deja una encendida carta en el bolsillo para descubrir, en respuesta a su insólita misiva, que el dueño de la prenda es un hombre.

En las novelas de Ramón se ha señalado, quizá con injusta insistencia, la manifiesta predominancia de los asuntos sexuales y eróticos. Prejuiciados por esta "actitud" de su prosa, apoyados en una sospechosa castidad dispuesta a censurar este tipo de excesos, ciertos críticos han pasado por alto la pertinencia narrativa o funcionalidad estructural de este rasgo en sus obras. Es claro que

<sup>20</sup> RGS, *Los muertos. Las muertas y otras fantasmagorías*, p. 172.

hay desmesuras indispensables para algunas historias que en otras, cuyo corte y carácter así lo evidencian, resultan chocantes y desacompañadas. Una observación de Ernesto Sábato es la clave que justifica el erotismo lúdico en la narrativa de Ramón. Sin referirse, por supuesto, al escritor madrileño, el autor de *El túnel* apunta: "[en la literatura contemporánea] el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica...ahora asume un carácter sagrado"<sup>40</sup>. Si en la novela vigesimónica "lo erótico se hace agónico", de acuerdo con Pedro Salinas<sup>41</sup>, las novelas de Ramón acusan cierta patética sensualidad que apunta hacia una pornografía menos corporal que metafísica: no es la emoción ni el desliz de la carne lo que canta la prosa de RGS, sino la perplejidad del alma atrapada en un laberinto cuyo hilo salvador, cuya clave y detonante, es el sexo y sus excesos.

Decir que Ramón es un novelista de los senos es cierto sólo en parte: también sus ensayos, crónicas y greguerías están enfermos de *senositis*. Nada apasiona más a sus personajes masculinos que la turbulenta turgencia de unos pechos apetitosos. Mujeres, como la marquesa de Gazual de *El torero Caracho*, que "lo afrontaba todo con la tabla de su descote"<sup>42</sup>; como las que en el velorio de la misma novela precisan del agua resurrectora y libidinosa que, para despertarlas de su desmayo, "las entraba por el canalillo de entre sus senos, que es lo que busca en seguida ella sola"<sup>43</sup>; como las niñas que, en *La Nardo*, "se abren mucho el gabán para mostrar sus senos como flanes recién hechos"<sup>44</sup>, son las que amueblan su literatura. Representan, en efecto, la nota

<sup>40</sup>Ernesto SÁBATO, *El escritor y sus fantasmas*, p. 188. Citado por A. AMORÓS, *op. cit.*, p. 148.

<sup>41</sup>Pedro SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*. Citado por A. AMORÓS, *ibid.*

<sup>42</sup>RGS, *El torero Caracho*, p. 65.

<sup>43</sup>RGS, *op. cit.*, p. 141.

<sup>44</sup>RGS, *La Nardo*, p. 98.

sicalíptica que ha molestado a cierta crítica por el persistente desaliño con que aparece en las novelas, sin advertir que la gratuidad, lo desmedido del desparpajo son las notas que convienen a todo fenómeno humorístico.

El amor sen(s)ual de RGS se manifiesta, asimismo, en casi todas las mujeres que protagonizan las historias del Andrés Castilla de *El novelista*: la siamesa Dorotea, Beatriz la mujer dudosa, la criada Micaela, la moribunda de su novela llena de frío en que tal condición no impide a Magdalena ser una adúltera intachable. Sin embargo, son unos "monos azules" los que, sátiros lubricos, concretan la imagen más apetecible de pechos femeninos en el libro cuando siempre están dispuestos a curiosear a las mujeres, a "tocarlas las liebres de los senos"<sup>45</sup>. De igual modo, son de destacar los de Polonia Preskubriz en *María Yarsilouna*, la falsa novela rusa, que se presentaban "muy en punta" para "esperar al príncipe [Hich] con más afán que los de las demás"<sup>46</sup>.

En tono cordial, casi admirativo, Alfonso Reyes habla en *Simpatías y diferencias* del abigarrado estudio de Ramón como de un ambiente que "resulta un exceso antihigiénico de individualismo"<sup>47</sup>. No hay denostación en los dos adjetivos del juicio reyesiano. Acaso una comprensión de algo que no se comparte, de un delirio dionisiaco que la sobria serenidad de don Alfonso encuentra distante, una fiesta a la que no fue invitado sin que ello quiera decir aversión a la embriaguez que ella concita.

Y en este sentido, las observaciones de un apolíneo por excelencia dan mayor credibilidad al ser y al hacer de Ramón. La

<sup>45</sup>RGS, *El novelista*, p. 122.

<sup>46</sup>RGS, *Seis falsas novelas*, p. 21.

<sup>47</sup>Alfonso REYES, "Ramón Gómez de la Serna", en *Simpatías y diferencias*, t. II, p. 70.



que vierte acerca de sus textos narrativos lleva el sello de la exactitud:

Sus acciones son escenitas soldadas artificialmente [...] Y ni él ni las palabras —tan leales— quieren resignarse a esta penosa tarea de adición. Se cansan a la cuarta línea uno y otras. Y entonces el escritor se va convenciendo de que tiene que escribir a chispazos, a frases como toques eléctricos, a golpes de lucha japonesa.<sup>48</sup>

Hecho para decir en breve, maravillado por la minuciosa variedad de todo, asaeteado por el recóndito deber de contar y devanar sin tregua, RGS no encuentra otra salida que la de inscribir su respiración en su prosa, llena por ello de huecos y poros por los que escapan las greguerías, los acertijos donde se concentran los poderes de su pluma: "Gómez de la Serna", dice más tarde don Alfonso, "es dueño de un arma que parece un alfiler, y es capaz de crucificar con ella todos los insectos; sólo que no puede servirle como cincel de labrar estatuas"<sup>49</sup>. Del encuentro fortuito de este diminuto bisturí hecho para zurcir el paraguas de la vida en la mesa de digestión de los objetos ingeridos, surge la máquina, el mecanismo narrativo de Ramón, cuya unidad o lexema madre es esa "espiná microscópica", como la llama Alfonso Reyes, que familiarmente Ramón reduce aun más, a la mínima expresión de su apocope: las "gregues".

La greguería en la novela de Gómez de la Serna es piedra miliaria que acota el camino de la historia contada, hilo que conduce el nerviosismo de sus ficciones, vía luminosa que se ofrece a la lectura como la ocasión de hacer un alto poético. Si no siempre son felices y con frecuencia rebanan el aire y apuñalan el agua, su inutilidad consigue notas certeras en la visualización de una figura y la consecución de una imagen a través de la que se

<sup>48</sup>A. REYES, *op. cit.*, p. 75.

<sup>49</sup>*Idem*, p. 76.

cumple el presagio indefectible. Al vestirse para la última corrida, que lo hería por partida doble (se lo había prometido a Rosario, su amante; fue cornado por *Gorondo*, el orondo bovino que embobinó para siempre el carrete de *Caracho*), el discurso narrativo de *El torero Caracho* presenta así al torero: "Todo se lo ponía por última vez, y la corbata roja y larga era como la vena de su elegancia"<sup>50</sup>. Según lo señala Julián Marías, la greguería ennoblece y entorpece a la novela ramoniana; capta detalles, fija sutilezas, sugiere ambientes, pero estanca la acción<sup>51</sup>.

Macedonio Fernández no sólo incorpora la greguería a la estructura más generalizada de las ficciones de Ramón (un acervo de acertijos como dientes que forman el paladar de las palabras), sino que, en la misma tesitura, atribuye a su incesante vuelo de libélulas licenciosas el mérito de muchas de sus historias: son "una inesperada salvación para la Novela"<sup>52</sup>. Quizá el rasgo de tenacidad que Luis Cernuda observa en la obra de Ramón obedezca a su fidelidad a la greguería. Tan admirable como decepcionante, la obcecación de su obra lo llevó igual a repetir un mismo cliché narrativo (el retrato de un solo personaje, un punto de vista único, la lenta funcionalidad de la historia), que a descubrir en el estilo, como ocurre con todo gran organizador de la forma, una muy peculiar manera de mirar. Llama la atención en sus novelas el enfoque, el encuadre, la cinematografía verbal cifrada en cómo coge un objeto, lo que destaca de una penumbra, la manera como el paisaje se incorpora a la escena y la confusión de las cosas que surge como atmósfera y espacio y se vuelve un cuerpo sólido y feraz, menos brumoso que abrumante. "Nunca se contentaba", escribe Cernuda, "con una mirada al objeto frente al cual se había

<sup>50</sup> RGS, *El torero Caracho*, p. 112.

<sup>51</sup> Julián MARIAS, *Diccionario de Literatura española*. Citado por E. de NORA, *op. cit.*, p.104.

<sup>52</sup> Citado por Malika EMBAREK Jedidi, "Deambular por Ramon", en *Dossier. Quimera*, núm. 27, ene. 1983, p. 33.

colocado; insiste luego, vuelve a mirar y a hablar de él"<sup>53</sup>. De esa insistencia —limitación y prodigalidad—, su espíritu torrencial construye un mundo autónomo, ceñido en sí mismo y concentrado en su multiplicidad, la mirada convertida ya en miríadas de tanto ver por todos lados un punto fijo.

El "mayor realista del mundo como no es"<sup>54</sup>, según lo definió ese otro tráfuga de la realidad irredenta llamado Macedonio Fernández, el mejor cronista de un cosmos habitado por "el caos eterno y los sueños y las materialidades del caos"<sup>55</sup>, da cuenta en las novelas de la nebulosa de un mundo desmelenado. Si estrictamente hablando son cuatro en su bibliografía: *El incongruente*, de 1922; *El novelista*, escrita el año siguiente; *¡Rebeca!*, de 1936; y *El hombre perdido*, 1947, es esta última novela de la nebulosa la que mejor resume la idea que gobierna este tipo de ficciones: evadir la anécdota imposible de las novelas que pactan con la verosimilitud y buscar la otra realidad, destrozada y febril, indócil por certera, que habita, como forma de lo inefable, las costuras de un sastre empeñado en perpetrar zurcidos invisibles.

La propia imperfección de estos libros —dejando de lado *El novelista*, donde el propósito nebuloso se vigoriza en virtud de que asistimos al proceso creador desde dentro (el personaje es el escritor, la irrealdad es real)— y su escasa monta humorística los deja casi naturalmente fuera de este trabajo. No obstante, en el primero y el último de la serie incide el ramoniano desenfadado cuyo rastro se persigue a lo largo de este trabajo.

<sup>53</sup>Luis CERNUDA, *Poesía y literatura I y II*, p. 395.

<sup>54</sup>Citado por RGS, prólogo de *El hombre perdido*, p. 10.

<sup>55</sup>RGS, *op. cit.*, p. 11.

No exento de juegos verbales acaso previsibles pero no por ello impertinentes ("A mí el carcaj de Cupido sólo me produce carcajadas"<sup>56</sup>; "Matilde se había dado cuenta de cómo respondía a mí la casualidad y ni por casualidad me dejaba solo", p. 209), en *El hombre perdido*, "mi última y más querida novela"<sup>57</sup>, según apunta en *Nuevas páginas de mi vida*, confluyen tesis metafísicas y anécdotas que desaparecen sin sobresalto apenas son ilustradas. Su protagonista es quien cuenta la historia y la desarrolla a partir de acumulaciones y especulaciones cruzadas sólo tangencialmente por el humor que vertebra la literatura del autor.

Convencido, como su personaje, de que la vida se escapa y uno sigue perdido, Ramón publica la novela luego de un silencio prolongado en materia narrativa, lo que habla de su concepción del texto como una suerte de *summa* en que se destacarían los rasgos más propios de su obra. Si la ocurrencia no es feliz todo el tiempo, imbuida como está de un ánimo existencial sólidamente atareado en lo etéreo, aparecen aspirinas como monedas para telefonar a la enfermedad y decirle que espere, investigaciones truculentas a propósito de nada, gestos arbitrarios de un farol, un paraguas o un traje: dicho de otro modo, grafología greguerística. Es por eso que el estilo aditivo de breves frases, tan propio de la literatura ramoniana, permanece también en *El hombre perdido*, donde encuentra, hacia la mitad de la novela, el estanque en que recuperar su armazón hecho de retazos y esquirlas: una conversación múltiple en una fiesta a la que asiste el hombre perdido y de la que se desprenden, precisamente, frases sueltas, ruido verbal que el narrador recoge cuidadosamente desordenado para recrear la abigarrada atmósfera de la vida como locura que se respira en la novela. Privilegiados los designios del azar y la fronteriza incomodidad de un reino que, sin ser de este mundo, es

<sup>56</sup> *Idem*, p. 166. Para las próximas referencias, se incorporará el número de la página, entre paréntesis, al texto general.

<sup>57</sup> RGS, *Nuevas páginas de mi vida*, p. 92.

su metáfora más genuina, el personaje-narrador confía en un espacio intermedio lleno de rubias turgentes y objetos triviales y misteriosos: "Toda mi vida ha sido suerte de la casualidad, que me ha hecho encontrar lo que no es ni lo vago y soporífico que se llama lo soñado ni lo grasiento y fofo que se llama lo real" (p. 95).

Arrastrado por la incongruencia de un mundo cuyos seres más entrañables son vagabundos trasnochados, ventanas inventoras y palideces cortejadas por numerosos presagios, el hombre perdido vaga por la vida sin convenciones, convencido de la naturaleza nebulosa de todo, personas y objetos ocultos bajo una máscara tan auténtica que ha prescindido del rostro que la sostiene, correspondiendo a los hombres perdidos la certificación de tanta impostura a partir de divertidos indicios y explicaciones viscerales: "Ya puesto a pensar en los faroles llegué a la conclusión de que si no hubiese faroles se morirían de uremia los perros" (p. 148). Atento a las equivocaciones de la vida y a la superchería de la muerte, al hombre perdido sólo le queda buscar en los "museos de la casualidad" su propio rastro, menuda tarea que entretiene los días manchados por el tiempo con su paso impredecible y funesto. Ramón mismo quiso suponer que escribía sus novelas con la pretensión esencial de "lograr precipitados y combustiones nuevas en las almas por la mezcla inesperada de las cosas"<sup>58</sup>.

*El caballero del hongo gris* es una novela que pertenece a lo que Gaspar Gómez de la Serna llama la segunda etapa narrativa de Ramón, "muy representativa de su humorismo de entonces"<sup>59</sup>. Leonardo y Valentín, la pareja protagonista, tienen algo de Holmes y

<sup>58</sup> Citado por Luz Elena DÍAZ de León, "Ramonismo de Gómez de la Serna", p. 87.

<sup>59</sup> Gaspar GÓMEZ de la Serna, prólogo a *El caballero del hongo gris*, p. 13. Las siguientes referencias a la novela aparecerán indicadas, con el número de página de procedencia entre paréntesis, dentro del texto general.

Watson, si invertimos el espíritu de búsqueda de éstos por el ansia de fuga de aquéllos: son hombres cuya permanente huida responde al desacato que hacen de la ley dada su conducta fraudulenta. El tema del dinero y sus dispendios, absolutamente moderno, pretexto el retrato de un hombre arribista, Leonardo, dispuesto a cualquier maniobra con tal de obtener divisas: lo mismo engaña a un filántropo suizo que seduce a una mujer protuberante y adinerada.

Enfundado en su hongo gris —pararrayos de ideas— y en su aspecto de *gentleman* impecable, Leonardo funda consorcios fantasmas y se allega capitales internacionales con la facilidad de quien se fía al aspecto sin tacha de una religiosa para obtener favores divinos. Su humor cínico es el de todo tratante de blancas: "El cheque me encanta...es la única carta de amor y de amistad verdadera" (p. 43). La recuperación de ciertas anécdotas dotadas de alguna salacidad, hace del caballero el prototipo del bromista social que sabe que el chiste es la llave para mantener sobre él la atención de los otros, primer paso para conseguir sus favores. Así, "en vísperas de ultimar las bases" (p. 99) de un compromiso internacional, cuenta a los circunstantes la conocida ocurrencia de "aquella niña ingenua [que], cuando le ofrecieron muñecos de chocolate y le dieron a elegir entre uno que era un caballero y otro que representaba una dama, dijo: 'A mí, el caballero, que siempre tendrá un poco más de chocolate'" (p. 99).

Cortejado por numerosas damas a lo largo de la historia (Gaby, Nela, Alicia Boxer), Leonardo funda en la velocidad su filosofía de la vida y en el itinerario vacilante —Madrid, París, Lisboa, Génova, Ginebra, etc.— de su conducta fugitiva la mejor muestra de que son para correr los tiempos que corren. Si el credo futurista de Marinetti (otro abogado de la velocidad) encontró eco en España gracias, precisamente, a RGS, quien lo dio a conocer en *Prometeo*, la adopción de un lenguaje paralelamente vertiginoso

lleva a la naturaleza camaleónica de Leonardo a cambiar de nombre y de acento conforme se evidencian, en la nueva ciudad a la que llega, su fama y talento de elegante estafador. El éxito con las mujeres y el dinero se unen hacia el final en su contra para acabar, en Roma, de una vez por todas, con su vanidad de tal modo insuflada que siente que ha llegado a la ciudad para convertirse en Papa. Son Gaby (su antiguo amor que aparece con una hija de ambos) y, sobre todo, su doble, otro caballero de hongo gris (cuya presencia siente tan inhóspita que lo reta a un duelo), quienes finiquitan su vida divagante: Leonardo muere oscuramente en el enfrentamiento consigo mismo representado por el combate con "aquel hombre de hongo gris que le miraba como a su suplantador con fría mirada rapiñadora"(p. 165).

Si Ramón distingue entre novelas cortas y largas (clasificación en la que se evidencia la elementalidad de sus teorías), encuentra que en ambos tipos el deber del novelista es sólo el de conducir la obra. En *El incongruente* se cumple sin duda este precepto: la inexistencia de "una línea narrativa estricta" corresponde a lo poco que la exige la naturaleza del protagonista, Gustavo el Incongruente, personaje locuaz que sostiene tesis como la del "derecho que tiene todo el mundo de hacer lo que le dé la gana" y propone nuevas disciplinas como la "psicología de la motocicleta". La obra deviene una serie necesariamente deshilvanada de "sabrosas burlas a las convenciones e instituciones sociales"<sup>oo</sup>, según apunta Luis de la Peña. Tal vez con menos pretensiones que las descubiertas por el crítico, la incongruencia, "establecida como norma de vida", es una curiosa analogía del absurdo como motivo de la creación artística de vanguardia.

*El incongruente* es otra novela de encuentros fortuitos,

<sup>oo</sup>Luis de la PEÑA, "Ramón Gómez de la Serna y la incongruencia como virtud", en *Punto*, 7 de nov. de 1988, p. 22.

ingenuos, con mujeres siempre dispuestas al chapuzón erótico con el protagonista. Si Leonardo descubre la muerte en su *doble* (sinistro ludibrio metafísico de un Ramón avezado en la especulación especular, la reflexión que no refleja y otras sinuosas tautologías), Gustavo, el protagonista de esta novela, la encuentra en el matrimonio, metáfora que vale por la conciencia de que todo juego se acaba cuando se ritualiza.

Sobre la marcha (de una motocicleta) da la novela con su tema, que es, justamente, el de la inconsistencia de la vida, veleidosa, frívola, construida a capricho sobre premisas improbables y alardes aleatorios. Gustavo, fugitivo menos del fraude que de la incongruencia, que lo persigue como a su presa predilecta, descubre a su *doble*, como Leonardo, sólo que en su caso se trata de un ente de ficción cinematográfica que protagoniza la película de su propia vida. Del mismo modo, y si Leonardo cambia de nombre para no ser él, a Gustavo lo toman por otro: el personaje de un retrato oval.

La vocación trashumante de ambos personajes, su nexos insoslayable con la velocidad de los tiempos modernos, es por cierto la última de las analogías que mantienen entre sí: nada más distinto a un esclavo del dinero (como el caballero del hongo gris) que un incondicional de la incongruencia, entidad humorística y ambivalente en la que sobrenada Gustavo, angustiada paz de quien se resigna al áspero lecho de lo inevitable: "Sonrió con la tranquilidad que no le abandonaba nunca pues él sabía que de los malos pasos en que lo metía la incongruencia era la incongruencia misma la que le venía a sacar"<sup>61</sup>.

La presencia de nitidas greguerías, perfectamente trabadas a

<sup>61</sup>RGS, *El incongruente*, p. 153. Las citas subsecuentes se indicarán directamente en el texto con el número de página entre paréntesis.



la voluntad que verbaliza los sueños de Gustavo, es el contrapunto que limita las excesivas incongruencias en que se ve envuelto: "Había visto a la Luna entrar en la hucha del horizonte, como una moneda de plata más en el ahorro de los días"(p. 140). El humor de la novela se funda en la red de situaciones disparatadas en que el protagonista se ve envuelto (montado sobre una moto que no se detiene nunca; salvando del incendio a una mujer para aparecer con otra, que no la rescatada, en brazos luego del siniestro), y éstas no saben prescindir del fijador greguerístico que registra las imágenes más genuinas de la literatura de Gómez de la Serna: "En el fondo de los espejos caen heladas terribles"(p. 20). La precisión de su retórica no hace de *El incongruente*, sin embargo, una novela poética en el estricto sentido del término, una historia puesta en jaque por el lenguaje que la cuenta. Si bien se han destacado algunas metáforas afortunadas, las correrías del personaje, cuya incongruencia "era más bien bromística"(p. 12), no dejan lugar a dudas sobre lo que realmente interesaba a Ramón al escribir su novela: patentar el carácter absurdo de la vida a partir de un hombre, Gustavo, que como él estudió abogacía: su discurso de doctorado pertenece al ámbito de lo que el propio RGS pronunció en los más diversos foros del planeta: "El tema, que asustó a los jurisconsultos, fue: 'El derecho que tiene todo el mundo a hacer lo que le dé la gana'"(p. 13), garantía individual que legitima toda la obra de RGS.

No resulta muy exacto lo que de esta novela apunta Luz Elena Díaz de León cuando, después de señalar que es el libro representativo del divertido absurdo del autor, matiza su juicio, de manera inconsecuente con ella y con el propio autor, al decir que Ramón empleó el disparate "en su justa medida"<sup>62</sup>, sobre todo a la luz de lo que RGS destaca de *El incongruente* en *Automoribundia*: "Fue la más innovadora de mis novelas"<sup>63</sup>.

<sup>62</sup>L. E. DIAZ de León, tesis citada, p. 29.

<sup>63</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 722.

*La Nardo* es la novela madrileña más típica de Ramón, el homenaje a una ciudad al mismo tiempo que a una belleza cuyo nombre (Aurelia) y apodo (La Nardo) trabaja ya en la consagración de un modelo de mujer atractiva por el tono de su piel y el aura que la envuelve.

La imaginaria greguerística y el apego a los objetos constituyen los polos que responden por la tensión verbal de la historia, que muestra el itinerario de una mujer degradándose paulatinamente de hombre en hombre, de exceso en exceso, hasta la perdición final. Confiada a la unión con Samuel, su "chulo" de planta, *La Nardo* se deja seducir por su supersticiosa zalamería, invocada desde la festiva persuasión verbal con que la novela hace hablar al marido de Aurelia: "Como nos vamos a ir a la Luna, después del puntapié que nos va a dar Asor —dijo Samuel— allí seguiremos viendo corridas, pues estos huecos redondos que se ven en la Luna son plazas de toros que hay por allá"<sup>64</sup>.

De promesa en promesa, Samuel compromete su relación con *La Nardo* al ejercicio de la prostitución como única posibilidad de sobrevivencia de la pareja. Conminada a ejercerla sin cortapisas, Aurelia va perdiendo respeto al hombre que soborna su pudor con sudores cronometrados por un precio: "*La Nardo*, con sus palabras sencillas y bien puestas hacía estallar a Samuel como a un neumático pinchado por un clavo" (p. 69).

Ya que no de la situación, como ocurre con otras novelas de RGS que no se han de comentar en esta tesis dada su precaria envergadura humorística, RGS obtiene del manantial de greguerías que rebulle en su prosa la cuota del desenfado característico de su obra, pues el tema mismo y la manera como lo manipula el autor (la pugna dialéctica entre el vividor y la moridora) proporcionan

<sup>64</sup>RGS, *La Nardo*, p. 33. En adelante se indicará la página dentro del mismo texto general.

escasos elementos para la recreación lúdica. De bragueta en bragueta, La Nardo se revuelca en la sordidez con el ánimo perverso de quien se hunde en el fango del propio cuerpo y sus secreciones. La tensión psicológica de la protagonista se denuncia, como ocurre en Ramón con lamentable frecuencia, a manera de tesis inequívoca del propio narrador: por "ver la impotencia a que llega la vida", Aurelia "hacia ejercicios de abyección" (p. 93). Se inyecta morfina, pacta el suicidio con un amante, "el doble cero del amor" (p. 124), debido al cual mueren Aurelia y Federico, su amor de turno. Dos rasgos llaman la atención en este fúnebre final: el hecho de que, al morir, Aurelia empieza a recordar objetos (una bola azul, un zapato de porcelana, las cadenas de perro), fidelidad de estirpe ramoniana. Destaca asimismo el humor siniestro que, dada la definitiva siesta bisiesta a la que se comprometen La Nardo y su amante, presenta a un Federico alarmado de que su agonía parezca terminal, mientras que la de La Nardo, lenta y voluptuosa, semeje más bien otra manera de seducirlo: "Surgieron en él unos celos violentos, al ver que estaba menos muerta de lo que esperaba, con respingo de hembra que aún puede volver al juego del amor" (p. 128). Sólo a contrapelo, pues, puede recuperarse alguna imagen humorística de consideración en las novelas de esta estirpe.

Desde una perspectiva abrumada por la ideología del régimen que gobierna en su país, el crítico cubano Juan Chabás interpreta ese "arte de destrozar"<sup>65</sup> que caracteriza a la atomizada literatura del autor, como una "actitud sin entereza [...] que elude las esencias humanas"<sup>66</sup>. Califica a Ramón de *reaccionario* (el adjetivo más a mano de las plumas siniestras) y, en fin, estima como signo de "decadencia agónica" el arte greguerístico de Gómez de la

<sup>65</sup> Juan CHABÁS, *Literatura española contemporánea*, p. 383.

<sup>66</sup> *Ibid.*

Serna. Desdeña, asimismo, su madrileñismo por la escasa presencia del elemento popular que alimenta el de Goya o Galdos. No obstante, lo que más llama la atención en la suma de equivocaciones de su ensayo es el hecho de que del RGS novelista prefiera los textos cortos: *La hiperestésica* y las *Seis falsas novelas*, "el mejor ejemplo de la versatilidad literaria de Ramón Gómez de la Serna"<sup>67</sup>.

Este juicio, compartido por una crítica despistada que asume que todo fragmentarismo *por fuerza* infesta y liquida con mayor placer los textos largos que los cortos, impide reconocer en la actitud *parcelaria*, minimalista del humor de Ramón su logro estético más genuino. Si no llega a la perogrullesca valoración de Luz Elena Díaz de León, que con puntual obviedad anota que en las *Seis falsas novelas* "están comprendidos cuatro continentes"<sup>68</sup>, si ignora Chabás que la greguería, fórmula de la unidad lírica de la prosa ramoniana, difumina los libros de más de 150 páginas pero, mágicamente, confiere una admirable cohesión (*que no está prevista en los presupuestos narrativos de Ramón*) a sus períodos sintácticos, se trate de textos cortos o largos. Este juicio logicista —en el sentido en que asume como natural que a mayor abundancia de palabras crezca igualmente el desparpajo— no reconoce, además, que *El novelista* (novela larga del autor) está hecha de pedacería, acoge casi 300 páginas y es uno de los ejemplos más notables, por su calidad, de la atropellada trayectoria narrativa de RGS, cuya identidad de estilo sostiene una resuelta disparidad de cometidos estéticos que rozan lo nauseabundo lo mismo que lo impecable.

Aproximarse a la novelística desafortada de Gómez de la Serna implica, más que en los otros géneros (la biografía, la crónica,

<sup>67</sup> *Idem*, p. 391.

<sup>68</sup> L.E. DIAZ de León, tesis citada, p. B2.

el ensayo, la autobiografía —todos ellos de una convencionalidad que casi no admite variantes de consideración), tener en cuenta las observaciones que, a propósito de la novela como fantasía, expone E. M. Forster en su *Aspectos de la novela*. Un narrador de este tipo nos dice, según el autor, algo como esto: "He aquí algo que no puede ocurrir. Primero les pido que acepten el libro en su totalidad, y luego que acepten algunas otras cosas que hay en él"<sup>66</sup>. Un poco después anota Forster que la petición antedicha puede ser formulada como la aceptación de lo sobrenatural, y es esto, sin duda, lo que calladamente solicita la narrativa ramoniana: un amplio espectro de respuestas; una sobrada gama de niveles de conformidad en el lector que pase con paciencia por sus requiebros metafísicos; soltura para sortear la escasa convencionalidad de encuentros y conductas, preguntas y respuestas; ánimo para no atribularse ante la trivialidad de la anécdota; tranquilidad para no exigir argumento definido y precisable a sus novelas de la nebulosa.

Es de advertirse que la crítica —Martínez del Portal, Antonio Díaz-Cañabate, Correa Calderón— ha coincidido en que la obra, en particular la novelística, de RGS es una revaloración del costumbrismo; el segundo de los críticos citados lo dice en "El Madrid de Ramón", y el tercero en su *Introducción al estudio del costumbrismo español*<sup>70</sup>, donde afirma que el costumbrismo madrileñista "revive en nuestro tiempo como género propio e independiente por virtud de dos figuras de excepción: un escritor extraordinario, Ramón Gómez de la Serna, y un pintor genial, José Gutiérrez-Solana"<sup>71</sup>. A más de esto, Martínez del Portal no deja de subrayar la naturaleza fragmentaria y quebradiza de las novelas del autor, coincidiendo con Chabás en que las greguerías son las

<sup>66</sup>E. M. FORSTER, *Aspectos de la novela*, p. 112.

<sup>70</sup>Citados por María MARTÍNEZ del Portal, prólogo a *La quinta de Palmyra. El chalet de las rosas*, p. 25.

<sup>71</sup>*Ibid.*

responsables directas de ese tono, pues su "poder disolvente"<sup>72</sup> otorga a la narración un aspecto deleznable. Sin duda son otros los elementos que confluyen en la formación de esa atmósfera precaria y frágil en que se mueven las historias de Gómez de la Serna: la trama distraída, el exceso de detalles, la deliberada imposición del narrador sobre sus personajes, el gusto por las aristas y no por los volúmenes, el amor a la lasca, a la rebaba, a lo que salta de las cosas. Evidentemente, la greguería forma parte esencial en este conjunto disperso de anécdotas dispares, pero como esqueleto lingüístico de la prosa ramoniana, la greguería más bien refuerza que disgrega su lenguaje. El hecho de que constituyan la célula de su estilo no significa que, en sí mismas, construyan historias desarboladas y tópicos fragilísimos. Esta "debilidad" narrativa de RGS tiene que ver, en todo caso, con una voluntad atomizadora de lo visual y lo factual que impide la formación de grandes edificios narrativos, que se niega decididamente a toda monumentalidad. De ser cierto lo que dice Martínez del Portal, la balumba metafórica de *Paradiso*, las digresiones memorísticas de Proust o la sinfonía aliterante del *Ulises* habrían dado por resultado obras invertebradas o inconexas.

Los protagonistas de las historias de Ramón padecen aquel desenfado del que el propio autor hizo característica personal: en su trato tertuliano, en sus presentaciones públicas. Sólo que un rasgo de dicho dispendio de la conducta aparece nada más que en los entes de ficción: la vanidad autosuficiente.

Gustavo el Incongruente, lo mismo que el caballero del hongo gris, el otoñal galán de *El chalet de las rosas* o Cayetano, el torero *Caracho*, hablan y actúan como si el mundo que los rodea sólo pudiera despertarles una tolerancia despectiva. Seguros de sí mismos, impulsivos, menospreciando toda contingencia, emprenden la

<sup>72</sup>*Idem*, p. 27.

conquista de su soledad desde perspectivas distintas pero similares en su generoso desprecio de toda vicisitud contraria.

Así, *Caracho* desoye las advertencias de Rosario en el sentido de que no toree —como piensa hacerlo a solicitud del ministerio de gobierno— ante el embajador de Portugal, pues sueños premonitorios (el de unos cipreses esbeltos y distantes, el del beso de una calavera con un sombrero igual al de su amante) le dicen que Cayetano morirá en la plaza. Resuelto a unir a ambos países a través de su arte de matador, *Caracho* evidencia un orgullo galopante por demostrar el valor y la suerte de los diestros españoles y, más que acto de concordia internacional, quiere hacer de la corrida una exhibición en favor de la suerte al estilo hispano y en detrimento de la fiesta lusitana, donde, como se sabe, el animal no está destinado a morir en el ruedo. El matador se vale de una metáfora para empinar la diferencia entre ambas costumbres taurinas: "—Figúrense que en vez de bebernos esta botella hiciésemos que nos la bebíamos sin quitarla el tapón; pues eso son aquellos toros...Por eso yo nunca quise ir a torear a aquellas plazas"<sup>7a</sup>.

*El torero Caracho* es una de las novelas más leídas de RGS. El texto funciona como tributo a una celebración arraigada en la identidad hispánica y como historia sin concesiones cuya intensidad *in crescendo* corresponde a la paulatina vigorización de su anécdota, que desemboca en la muerte del protagonista.

Construida con la pica del diestro y como tirándose a matar en cada párrafo, el inconfundible sello ramoniano se percibe en la continua aparición de imágenes greguerísticas, a veces reveladoras y otras infortunadas. Si se trata de una aburrida tarde de toros en la que nada ha resultado como se esperaba, la sucesión de los

<sup>7a</sup>RGS, *El torero Caracho*, p. 20. Las siguientes referencias a esta novela se incorporarán entre paréntesis al texto general.

seis animales de la corrida puede fijarse en esta simple comparación: "Todos sentían en la boca el sinsabor de un puro que se acaba después de haber tenido que encenderlo muchas veces" (p. 79). El narrador intenta persuadir a sus lectores de que el espectáculo taurino convoca al público a dejarlo todo por apresurarse a llegar a la plaza para ocupar un sitio, y es así que el encuadre de los demorados que ha dejado a la zaga la avalancha, avala el comentario intransigente y tierno, certero, rapaz y festivo de esta descripción: "Ya en la carrera sólo quedaban algunos gordos de esos a los que les da asna el andar de prisa, algunos tipos con las piernas torcidas y los cojos que hacen más largos los segundos de los pasos" (p. 50).

La fiesta de la novela es regocijo soslayado del humor corrosivo y ambivalente de una tradición que está dispuesta a celebrar su dolor. La imagen final de *Gorondo*, el toro que mata a *Cairel* y a *Caracho* (la cima de la tauromaquia de ese entonces) de sendos pitonazos, al centro de la plaza, invencible, rebasando los límites previstos por la programada crueldad del espectáculo, puede ser vista como una circunstancia aleccionadora (del hombre perdiendo el control de sus perversas diversiones), pero sin duda es más lícito incorporarla a la atmósfera lúdica de la literatura ramoniana: nada más divertido que el paseo y el espanto que provoca en empresarios y público un animal dispuesto a acabar con quienes se le enfrenten, que ya ha despachado a dos toreros y a media docena de caballos, y que parece dispuesto a vengar a tantas reses sacrificadas; nada menos solemne que el cadáver de *Caracho* "torciéndose sobre el suelo como si de nuevo hubiese caído herido en la plaza" (p. 143), después de que Pascuala (la esposa) y Rosario (la amante) desnivelan el féretro en una rifa que tiene lugar durante el velatorio.

Entre los apuntes que también marcan coincidencia entre las



observaciones de los críticos ramonianos está el que se refiere a la impertinencia de su narrativa, esa imposición arbitraria de anécdotas que no corresponden a sus premisas y verosimilitudes fugitivas, esa escasa penetración en el ser de los personajes, ese conducir excesivamente la historia sin dejarla respirar a gusto. Rivas Cherif atribuye estos defectos a que la novela de Ramón es una "gregería de gregerías"<sup>74</sup>; Rafael Calleja opina que la personalidad desbordada del autor es la que ocasiona dicho fenómeno: el ramonismo inunda y hace naufragar la balsa de sus historias.

En oposición a juicios de esta tesitura, llama la atención que lo que Ramón pida o exija en verdad a la novela, cuando reflexiona sobre el género, sea precisamente esa autonomía de heterocosmos, la calidad de independencia vital, de mundo libre, que no coincide con la persistente intromisión del autor y el narrador en el desarrollo de las historias.

En una entrevista aparecida en *Les Nouvelles Littéraires* bajo la firma de Federico Lefèvre, RGS estima que el deber de la novela es el de "trenzar lo que falta en el tapiz del mundo"<sup>75</sup>, corregirle y completarle la plana a la realidad para así satisfacer las "libertades que acaso no podrá uno tener nunca"<sup>76</sup>. En la misma línea de pensamiento, ya había afirmado en "Novelismo", ensayo perteneciente a su libro *Ismos*:

En este mundo en que todo lo que sucede, sucede limitado, confinado, en plena asfixia, debía de haber novelas en que la vida estuviese resuelta con mayor amplitud, en mayor libertad de prejuicios, de imágenes audaces y claras.<sup>77</sup>

<sup>74</sup>Citado por L. S. GRANJEL, *op. cit.*, p. 223.

<sup>75</sup>Citado por L. S. GRANJEL, *op. cit.*, p. 222.

<sup>76</sup>*Ibid*

<sup>77</sup>*Ibid.*

Es preciso, entonces, examinar hasta dónde cumple Ramón con sus propios preceptos.

La presencia de Ramón en lo que escribe, de tan patente, elimina toda posible objeción: es el caso en que aceptar la obra es confirmar que con la venia se acepta asimismo la desbordada personalidad del escritor. Quizá en ningún género cueste más esta concesión que en la novela, donde se supone que la obra debería respirar por sí misma, donde las efusiones del aliento lírico o autobiográfico poco tienen que ver con la trama y la historia o historias que constituyen el libro.

En las novelas de RGS, el autor se impone y, a capricho, como el capitán demente de un barco hecho de pronto a la mar, dirige los destinos de la obra y los personajes sin mucho apego a esa "sabiduría suprapersonal" de la novela que, a decir de Kundera, es la que explica que "las grandes novelas sean siempre un poco más inteligentes que sus autores"<sup>78</sup>. Al no escuchar o al atender muy a cada tanto a la voz interior de sus libros (y dado que el espíritu desaforado de la mayoría de sus textos pone en fuga todo ajuste de cuentas en nombre de la congruencia narrativa o la verosimilitud), Ramón se impone a sus novelas de manera inapelable y totalitaria, lo cual no necesariamente explica que no haya conseguido la gran novela, pero sí limita los alcances de sus ficciones y, sobre todo, sofoca la transpiración propia de sus personajes, que terminan sintiendo y aprobando la mano de mando del autor. No es extraño, en este sentido, que la novela más lograda de Gómez de la Serna sea aquella cuyo protagonista es un autor de novelas, vale decir, aquella donde la profesión y la personalidad del personaje traducen casi literalmente la cosmovisión del propio escritor, quien justamente en el año en que aparece la novela, "cumbre de la novelística ramoniana si nos atenemos exclusivamente al número de

<sup>78</sup> Milan KUNDERA, *El arte de la novela*, p. 146.

novelas de Ramón en él aparecidas"<sup>79</sup>, publica y escribe simultáneamente y sin cesar varios libros, como lo hace Andrés Castilla durante toda la obra.

Domingo Pérez Minik apunta que la cursilería de esta novelística "se constituyó como la única manera de estar fuera de moda"<sup>80</sup>. Su exotismo, su irredimible originalidad, su afán de búsqueda, forjadores de historias inconexas, limitadas en su pasión de infinitud, lo ponen a salvo de un apego estético fácilmente localizable. La dispersión ha sido el secreto de su permanencia; la fugacidad incansante de su obra lo ha dejado intacto, eterno, cuajado en una prosa deleznable y sólida al mismo tiempo. Dada su excentricidad, Pérez Minik lo considera un novelista expresionista, realista mágico.

Con similar tono conclusivo, y señalando también dos de sus "limitaciones" más reconocidas, Eugenio de Nora asume que el erotismo es lo único serio de sus novelas y que el "escamoteo de la realidad"<sup>81</sup> funciona en ellas a manera de manía y parálisis. La fuerza exótica de su narrativa poética, que Andrés Amorós localiza en una de las *Seis /alsas novelas*, precisamente en la "Novela tártara", es uno de los impulsos que explica la elusión de lo real señalada por de Nora y que cabe reconocer, señala Amorós, "en la búsqueda de un más allá, de algo alejado de nuestra vida cotidiana en cualquier sentido: desde el puramente geográfico... hasta el más profundo, metafísico"<sup>82</sup>.

El nivel paródico del humor de Gómez de la Serna, manifiesto muy señaladamente en estos seis breves opúsculos apiñados bajo el

<sup>79</sup>M. MARTINEZ del Portal, prólogo citado, p. 20.

<sup>80</sup>D. PEREZ Minik, *op. cit.*, p. 209.

<sup>81</sup>E. de NORA, *op. cit.*, p. 153.

<sup>82</sup>A. AMORÓS, *op. cit.*, p. 131.

título de *Seis falsas novelas*, podría definirse como el secuestro simultáneo de dos voces indefectiblemente adheridas a la de su discurso narrativo: la enamorada de la gracia de los objetos y la que sublima sus rasgos poéticos hasta alcanzar horizontes metafísicos.

En *María Yarsilovna* cuenta menos la solución que las entrelíneas de la historia. Es la primera y la más breve de las *Seis falsas novelas* y en sus limitadas dimensiones se concentra algo del talentoso talante de creador de atmósferas que a veces fue el Ramón narrador. Una mujer de pálida belleza, espectro de la hermosura de su raza, protagoniza y da título a la historia. El extranjero innostrado es el único ser ajeno a ese mundo de nieve, carbón y vodka que se fragua en las novelas rusas decimonónicas. Enamorados de la transparencia enferma y las finas facciones de María, los hombres de Prisiviana asisten a sendos banquetes (uno en honor del extranjero, otro para recibir al príncipe Hich que vuelve al pueblo ordenado sacerdote) en los dos capítulos de que consta la novela.

Durante el segundo de estos homenajes, María sufre una crisis emocional que la hace solicitar la absolución de Hich, el único posibilitado para dársela en virtud de que el viejo cura del pueblo no ha asistido a esa reunión. Encerrada durante largo rato en una de las habitaciones de la casa con la única compañía del joven prelado, vuelve a la reunión, expectante de su estado de salud, sin ningún rasgo de la palidez que la caracterizara, con "el sonrosamiento de cuando la crema envuelve la fresa en los postres de la burguesía golosa"<sup>83</sup>. El extranjero, que es la lente a través de la cual el narrador comenta y juzga a los personajes de la historia, pierde todo interés en la nueva María rubicunda. La reunión se deshace y todos despiertan decepcionados de la metamorfosis.

<sup>83</sup> RGS, *Seis falsas novelas*, p. 25-26. Todas las citas subsecuentes se incorporarán al texto central.

Son el narrador y el extranjero quienes descubren que la ausencia del viejo sacerdote a la fiesta en homenaje del nuevo, denuncia su culpabilidad en la palidez de Maria, quien acusa ese aspecto atractivo y famélico en virtud de que el ausente le había negado en todo momento una posible absolución y la había sometido a los rigores del miedo al infierno y otros temores termidorianos.

La nota erótica de la narrativa ramoniana es aquí metafórica: sugiere que no es precisamente absolución la que solicitaba Maria ni la que Hich parece haberle concedido en la prolongada encerrona que los mantuvo al margen de la fiesta durante un buen rato. El personaje ajeno a Prisiviana quiere "calcular que podía tener la ropa entreabierto y la falda levantada sobre las piernas yertas de la que se desmaya" (p. 25). La vuelta del color al rostro de la bella joven supone, en aras de la tautología, la recuperación de la carne a través de la carne.

A medio camino entre la insinuación y el fenómeno concreto, la segunda falsa novela, *Los dos marineros*, tiene el orientalismo de su sub-título (falsa novela china) pegado como exótica calcomanía a la vela de su barco balbuciente. Situada en el mar y en el bosque, en el lago y el cielo, hace acopio de simbolismos que Ramón sabe acuñar en greguerías prosopopéyicas de corte surrealista: "La noche mete las piernas en el agua como los arroceros" (p. 48), "Como si el bosque se hubiese quitado los zapatos o hubiese tirado al pie de la cama el libro que estaba leyendo" (p. 36).

Sin embargo, el lirismo de que hace gala y que la emparentaría a la atmósfera de sugerencia poética de la falsa novela rusa, se deja penetrar en *Los dos marineros* por la exageración lúbrica y el deseo lleno de símbolos de Niquita, joven en la que cobra fuerza la vinculación telúrica de un segundo amor

(el del marinero de un lago) sustituto de la infidelidad de su primer amor plenamente marino. Lo que amenaza a su deseo a flor de piel, tan rápidamente dirigido de un hombre a otro, parece ser la furia de un mar proceloso y enemigo de la liviandad. Pero más que el discurso moral, seduce a Ramon la magia de un simbolismo flotante que hace del amor entre Niquita y Nachauri (el segundo marinero) un hogar a la deriva sobre el lomo de un lago inquieto que amenaza estragarlos, y hasta el que se dirige Yama (el primer amante) sólo para arrebatarse del naufragio a la débil embarcación y apurar un combate en el que, a pesar de que tiene todas las ventajas —llega armado; representa el mar y no el lago—, es sorprendido por el otro, que le despoja de su espada (sabia y fálidamente encerada por Niquita en noches que ya no han de volver) y le clava "la limpia hoja de acero como los ríos se clavan en el mar" (p. 51).

La *falsa novela tártara* es una historia de ambivalencias en que se cubre el humor funéreamente de los contrastes más insólitos. Especie de Landrú al revés, como el protagonista de *El chalet de las rosas*, "La Astrakipak" (término tártaro para "la fúnebre" de esta novela homónima) es enterradora de sus amantes: en el momento en que la atrapa la historia de Ramón va por el séptimo marido. Desparpajada, azuzada por el aliciente de ocurrir en un pueblo remoto y mítico, la anécdota de la novela no puede desprenderse de la atmósfera inconexa de la Tartaria inefable, donde se puede matar por instinto, donde el muerto (sentado en un trono, coronado y decorado como el maniquí de un rey) preside los banquetes que en otros sitios se llaman velorios, donde "ni su lengua ni su alma son claras, y por eso tienen prontos en que el ser más bueno mata a su madre y el ser más malo se sacrifica como un verdadero santo" (p. 55).

Es el octavo marido de "La funebre" el que, alentado por la carne de tigre que consume y que lo vuelve rapaz poco a poco,

supera las siete vidas felinas de los maridos encaramados en los hombros de la múltiple viuda y deshace de un hachazo el hechizo perverso: mata a la mujer de un golpe certero, veloz, "atajando en ella la idea de que moría antes de que llegase a su cabeza" (p. 72). Si la trama es previsible (el mito de la viudez eterna vencido por la muerte violenta de su víctima-verdugo), la curiosa colección de contradicciones es la propia del carnaval. La fiesta en Tartaria enceguece a todos, congrega a bodas que se celebran antes de que se lleven a cabo, justifica toda fechoría sustentada en las veleidades del azar y crea un ambiente de máscara y disfraz que comulga con el rito pagano de la fiesta popular en que, según Bajtin, se forja la cosmovisión humorística de la Edad Moderna. Apoteosis de carnaval que se libera y regresa al mundo serio de la comunidad productiva es el que refiere Ramón a propósito de los banquetes en Tartaria: "El baile engañaba a todos y nadie pensaba en el sentido del mundo fuera de allí. Las mujeres, sobre todo, crédulas y tontas, entrarían en el día siguiente como en un lunes inaguantable" (p. 63).

La ficción afila su condición de mito, asimismo, en *La virgen pintada de rojo*, falsa novela negra. África y las ceremonias conyugales de Motombo, nombre del pueblo con que Ramón, no sin cierta sorna, bautiza al lugar de los hechos, descubre a unos hombres ávidos de mujer, una en particular, Luma, la virgen que ofrece en sacrificio su cuerpo invulnerado al mejor postor, al negro más apuesto. Untada de tinta escarlata, la solicitada cumple el rito de escapar hacia la selva para que, sólo una hora después, los postulantes salgan en su búsqueda, resultando el afortunado que la atrape su espacio para siempre. El asalto de los negros es similar al que la novela ejerce sobre el lector: sacia la salacidad de todo arpista de los senos, pues Luma tiene en esos redondos "globos de ternura". como los llama Tomás Segovia, el imán del que mana su atractivo, la manija de que asirse a la novela, quizá a toda la literatura de Ramón.

La descripción del primer rapto amoroso de Luma, quien finalmente se ve alcanzada y penetrada por Etuziri, presenta a un RGS preciso en sus metáforas, capaz de captar la violencia y el pánico de la primera introyección inguinal con esa gama de sentimientos encontrados (amor, odio, fuerza, debilidad, riña, languidez) que casi afloran femeninamente de su prosa: "el fenómeno había sido como el del agrietamiento de la tierra...en barranco con vértigo"(p. 103). La concisión de la imagen no puede sino convocar, de un modo natural, la presencia de la greguería como el espejo en que Gómez de la Serna ve, de un modo más integral, la compleja elementalidad ambivalente de todo, la vocación humorística de las cosas del mundo reflejada en esta frase desparpajada y nítida: "Los ileones habían sido des encuadrados como pastas de un libro que se dobla al revés"(p. 104).

La Marien de la falsa novela alemana, por su parte, practica el juego de desdoblarse en hombre, cambiar su identidad femenina en atuendos y aspecto varonil, por pura estrategia amorosa. El espacio lúdico que establece en *La mujer vestida de hombre* revela a un Ramón dialéctico y a un personaje de ambiguas contorsiones puestas al servicio de un bien definido: "Era como cazador que se disfraza de lo que ha de atraer a la víctima"<sup>84</sup>. Su relación con Otto, amigo de su hermano, se funda en la feliz ambigüedad de la indefinición: él no sabe seducirla como a la mujer de feminidades y redondeces que Marien no es; ella mantiene en cómodo pugilato verbal entre dos peleadores del mismo "establo" todo acercamiento con visos de futura lubricidad. Las intervenciones del narrador, no obstante, son un mal *referee*, así como ciertos parlamentos en los que Marien no vacila, abandona las veleidades de la ambivalencia y asume el papel de vengadora de su sexo, así sea

<sup>84</sup>RGS, *Seis falsas novelas*, p. 164. *La mujer vestida de hombre* y *El hijo del millonario*, que son la quinta y la sexta de las falsas novelas del libro, serán citadas a partir de la edición de 1927, Madrid, Agencia Mundial de Librería.



solo a partir del desconcierto que despierta en los hombres su porte deportado de toda mujeridad.

Intento, más que logro (paradigma de la parálisis que hace de la literatura ramoniana, en muchas ocasiones, proyecto demacrado por su praxis, teoría abortada en cuanto se ejemplifica a sí misma), *La mujer vestida de hombre* emascula al final el sabroso agrado de su naturaleza intermedia: Marien acepta trasladar su imagen andrógina de mujer moderna a la pantalla de una película tan boba como su título: *La que no cede*, que en este caso concede algo más que actuar su propio papel: la infame claudicación de alardear profesionalmente y vender a la publicidad su figura disparatada: "Su misión de equilibradora del mundo y de saneadora de Berlín se la aparecía agrandada, con posibilidades extraordinarias de propaganda" (p. 203). Su misterio deviene misa patrocinada por Max Factor.

*El hijo del millonario*, sexta y última de las falsas novelas, se inscribe en el amor al exceso que revela cierta literatura de Ramón. Pervertido por la insensata combinación de una enorme fortuna y mucho tiempo de ocio, David Karvaler, hijo de Americo Karvaler (americano y multimillonario, naturalmente), tiene por distracciones el uso de sus automóviles como planchas de ropa puesta —aplasta transeúntes con bidimensional voracidad—; el pago por el espectáculo de ver cómo un chino se hace, frente a él y su amante, el tradicional harakiri; generar disturbios en las transmisiones radiofónicas por medio de una traviesa antena que produce ruidos insoportables en la frecuencia: "¡Eran tan pesados los millones sin el aliciente del crimen!" (p. 229).

Esta falsa novela norteamericana es de un amaneramiento tal que todas las osadías de David, multiplicadas y refinadas conforme avanza el texto, tienen un aire de cosa ciega, de gratuidad desgreñada cuyo siniestro humorismo está permanentemente a un paso

## ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

de convertirse en nebulosidad macabra sin redención posible. Así, resulta exultante que entre sus abúlicos pasatiempos, David conciba el de aparecer disfrazado de *kukluxklan* y, cuchillo en mano, la emprenda en reuniones de negros contra quien le salga al paso; de un oscuro patetismo, también, es el final apoteósico que concibe para los dos mil obreros de su fábrica: organiza un incendio y traba todas las posibles vías de escape para que mueran carbonizados y encerrados con el solo juguete de su espanto, crimen que le cuesta morir en la silla eléctrica.

El punto intermedio, donde sí consigue la novela combinar el despilfarro demencial de la imaginación del protagonista con el presumible humor negro en que se basan sus excentricidades, es el del museo de las orejas. David llega al número de 52 de ellas, arrancadas por él mismo a otras tantas mujeres previamente cloroformizadas. Las conserva, con todo y pendiente, en una solución dentro de un frasco. La impunidad con que opera hace que abunden ya las mujeres que van por la calle con las manos protegiendo sus lóbulos temporales, pues la prensa se ha encargado de divulgar los detalles de tan inopinada conducta criminal. El espíritu chocarrero de Ramón se recrea en esta historia: "Hubo una compañía aseguradora que fundó el seguro de las orejas, tasando una oreja en cinco mil dólares...¿Aceptará la Bolsa como valor en cartera una buena creja femenina?" (p. 232-233). Y es el diario, pero son también el narrador y Ramón, quienes participan en la difusión de esta displicencia quirúrgica que va rompiendo la simetría del rostro femenino, pues David sólo extirpaba una oreja por cabeza.

A decir de Gerald G. Brown, *El novelista* es una de las mejores obras de Ramón, aunque su mas "ambiciosa y humanizada

narrativa"<sup>85</sup> la reconozca en las novelas de la nebulosa. El propio Julio Gómez de la Serna, el hermano menor del escritor, coincide en señalar que aquella novela es "la más lograda de sus obras"<sup>86</sup>. Paradójica desde su título, es sin duda la novela que mejor denuncia el ámbito lúdico de toda su obra. Como nombre de un ensayo acerca de la labor narrativa, el del libro, aunque contempla algunos aspectos del oficio de escribir, defrauda la perspectiva teórica; como título de una novela, destapa la conjetura de que el novelista, aquí, no hace sino protagonizar la ficción.

Afin a la *Niebla* de Unamuno, *El novelista* asume la compleja realidad del hacedor de historias: la posibilidad de que los "entes" creados dialoguen con el autor, sólo que en el caso de la novela ramoniana el reclamo de una entidad propia por parte de los personajes, que visitan a Andrés Castilla, el novelista, lo mismo para discutir de literatura que para cerciorarse de su existencia, alcanza un nivel que otorga al juego su carácter de metafísica humorística y supone en el texto una entereza del desenfado de la que carece la literatura de Unamuno.

El libro está compuesto por los fragmentos de las novelas que Castilla escribe y por la mención a otras ya publicadas cuando es el caso de que algunos de sus protagonistas abandonen su laberinto ficticio y se incorporen a la realidad del autor bajo muy diversas excusas. En total, son 23 las novelas involucradas, en uno u otro sentido, en *El novelista*, perfilándose 8 finales de dichas historias a lo largo del libro. Hacia la última parte, en el capítulo intitulado "En el retiro", el personaje escritor hace un recuento de las novelas que ha escrito hasta ese momento y cita 38

<sup>85</sup>Gerald G. BROWN, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, p. 100.

<sup>86</sup>Julio GÓMEZ de la Serna, prólogo a *Greguerías* [edición de Salvat], p. 17.

títulos, sólo de "novelas grandes", pues, como el propio RGS, Castilla ha pergeñado numerosas novelas breves, noveletas e historias cortas que no incluye en la revisión destinada a sus *Obras Completas*.

Complejo y humorístico, el universo de Castilla recuperado por Ramón en la novela va más allá del desconcierto que "el amigo Pérez" de *Niebla* provoca en su autor. Al escritor ramoniano lo visitan los críticos, la inspiración y otros seres próximos a su oficio de inventor de historias, de tal modo que sus demandas y felicitaciones crean alrededor de Castilla un clima propenso a la paranoia: "El novelista abría siempre las puertas con miedo, porque detrás de las puertas están los personajes de novela esperando"<sup>87</sup>.

El espectro del propio Ramón tras la figura de Castilla es inobjetable. No sólo desprecian la mañana con la misma fuerza con que estiman a los faroles y a las historias intrépidas, sino que conciben su labor como trabajo de descubrimiento y hallazgo antes que de invención pura. Detrás del doctor Witerman que se aparece a Castilla para demarcarle el ámbito y los verdaderos alcances de su arte de creación, está un RGS que siempre supuso la labor novelística como la de un despertador de seres y asuntos pre-existentes que el escritor sólo da a conocer, devela al novelar: "No se dan ustedes cuenta [dice el personaje al novelista] de que la imaginación del mundo es un todo compacto al que atraviesan recuerdos y concepciones que están en alguna parte...Estoy seguro que, como yo, ha habido muchos doctores que han tenido que soportar las gratuidades de las novelas" (p. 251). La obra de ficción sería, de acuerdo con esta idea, el sitio donde se encuentran un pensamiento y un objeto que, de suyo y en otro

<sup>87</sup>RGS, *El novelista*, p. 87. Las próximas referencias se incorporarán entre paréntesis al texto.

nivel de realidad apenas entrevisto, ya festejaban su correspondencia.

Las novelas de Castilla, como las del propio Ramón, recrean incestos y voluptuosidades desde una misma perspectiva desenfadada e hiperbólica. Las mujeres infieles se llaman Magdalenas y la mirada que lanzan resbala hasta desprender el ojo del que parten (y que se descubre postizo); la prosa se alimenta de comparaciones cuyo colofón es con frecuencia una greguería afortunada (el caimán doméstico de un marinero, en *Las siamesas* de Andrés Castilla, era "un zapato perdido, un zapato que clavaría todos sus clavos al que metiera en él el pie", p. 226); asumen perfiles de nebulosa y se animan a teorizar sobre ella con idéntica afinidad a un tipo de novela que Ramón así bautizó a partir de un argumento que, en palabras de Castilla, quedaría explicado de esta forma: "La vida tiene una unidad compleja, precipitada, revuelta, que había que intentar dar en su propia tesitura"(p. 117).

Pero más que en sus pensamientos, es en el tráfico que generan las propias historias entrelazadas donde hay que rastrear los aciertos literarios de Ramón y de Castilla, reunidos en *El novelista*. La fuerza centrífuga del libro es tal que atrapar el hilo de sus historias es ver volar un cometa con un hombre colgado de él al final de su cauda. Ramón/Castilla eligen al azar el capítulo de la novela en que se los ve trabajar con desesperado ahinco, concientes de que "ese variado aburrimiento en que consiste la vida" sólo merece la pena de interesarse por desenredar su madeja si se advierte que su minucioso entramado esconde "los más divertidos acontecimientos"(p. 117). *Todos*, una de las novelas de Castilla, lleva en su título la voraz compulsión por desentrañar la diversidad del mundo no velándolo sino novelándolo todo sin el menor ahorro de energía. Es probable que por ello *El novelista* dé la mejor idea del ser novelístico de Ramón en tanto que el vigor de su prosa no se ve debilitado al

perseguir una sola historia durante todo el libro, sino impelido a recomenzar constantemente, yendo de una trama a otra como un amante dispuesto a yogar con todas las mujeres del mundo.

En una de las últimas historias de esta novela puede leerse una sinopsis de trasunto biográfico cotejable con la *Automoribundia*, analogía que permite advertir lo permeable de la literatura ramoniana a su propia catadura menesterosa y ficcional de escritor de imágenes. En *El biombo*, el narrador y protagonista es el hermano mayor de otros tres —aquí sólo se echa de menos a la hermana— que ve morir antes a su madre y luego a su padre, y que en el espacio que media entre tales muertes asiste al desempeño del oficio materno por parte de una hermosa tía, hermana de su padre, que sólo puede recordar a la tía Milagros de *Automoribundia*, mujer cuyo mejor espejo es el que la rescata peinándose largamente su abundante cabellera en la memoria de RGS.

Aquí el biombo metaforiza la concreción de una mirada. A través de su naturaleza plegable de abanico mayor, el niño observa la desaparición de una mariposa que presagia la del padre, el cuerpo de la tía que enciende sus primeros efluvios libidinales, la fuerza del objeto que atrapa el devenir puntual y espantosamente: "El biombo inevitable y lleno de nocturnidad hasta durante el día, avanzaba en su experiencia de mi vida y ya sabía mis flaquezas, convivía con mis visitas"(p. 267).

Otra virtud lúdica de este fragmento de la novela es la presencia del diálogo entre YO y YO MISMO que devela un desdoblamiento del personaje típicamente ramoniano. Casi no hay que decir que el catalizador de esta repartición ontológica es el biombo, que asimismo, y gracias a su estructura similar a la de un libro, propicia el encuadernaje de la vida en sus pastas decoradas, tras las que se repliega y distiende la existencia de todo.

La triple entente de tres entes que se comprimen y expanden al compás del bombo y su música sicaria de bandoneón abandonado, es la figura más pertinente, por ser la que mejor lo refleja, del arte lúdico en la prosa narrativa de Ramón. Son tres traslados los que el bombo permite reconocer en la novela homónima. Por un lado, el del personaje de la novela fragmentaria intitulada *El bombo*, y que es la última de las que se mencionan o citan en *El novelista*; por otro, el de la taumaturgia incesante de Andrés Castilla, el "novelista" de la última obra citada, que tiene en pie, en su estudio, un bombo como el que describe en la novela del mismo nombre; y por último, el testimonio del propio objeto en cuanto tal, personaje ineludible del rastro ramoniano, que ya se encargó el autor de convertir en protagonista de un suceso real de su *Automoribundia*: tras su figura emblemática y ocultadora, un pintor filipino amigo suyo, Luna Novicio, descubrió el adulterio de su mujer y la connivencia de su suegra en el fraude, por lo que traspasó a ambas con sendos, certeros balazos. El bombo y sus deslices, su superficie pulimentada, sus escenas y paisajes con algo de hierático y mucho de lúbrico, sus seres fantásticos y reales (tragos, demonios, pájaros y *geishas*), es una de las metáforas más adecuadas a la novelística de RGS, retorcida, dócil al breve espacio de su naturaleza sintética y al abrazo extendido de su abundancia delirante, retruécano y aforismo copulando en su prosa porosa.

### CAPÍTULO III

#### EL VÍNCULO BIOGRÁFICO: LOS OTROS QUE ME DAN PLENA EXISTENCIA

El propósito de que el sujeto biográfico salga "vivo de la pared que encubre el más allá"<sup>1</sup>, sustentado por Ramón en la advertencia preliminar de su *Lope viviente*, habla de las dos instancias que delimitan y a su vez sostienen la vasta literatura del polígrafo pombiano: la idea de lo vital arrancado del artificio literario, incorporado a lo que es, a la atmósfera objetual del mundo y sus fardes, sus nubes, sus espejos; y, por otro lado, la naturaleza metafísica en que, desde el romanticismo, abreva buena parte de la literatura europea y americana: hay un más allá incommovible, indócil pero innegable, que despierta a cada tanto en los objetos del acá a manera de guiño, gesto fugaz, aparición inesperada que súbitamente se desvanece en el aire.

No es el propósito de esta tesis rastrear en tan huidiza materia y no porque carezca de importancia en el espíritu ramoniano sino porque requiere de una formación filosófica o, por lo menos, de una cierta disposición especulativa y alguna organización conceptual o epistemológica que el responsable (es solo un decir) de estas líneas está lejos de poseer.

El llamado de atención que encabeza este capítulo sólo quiere dar idea de que un procedimiento especular típico (yo soy la persona que se refleja en esta página, en tal tertulia, en aquella biografía) es el que gobierna los impulsos metafísicos de la biografía ramoniana. En algún lugar de cierto tiempo hubo uno que a cada tanto se despierta en mí y que se llama de distintos modos: Lope, Azorín, Poe, Goya, Quevedo.

<sup>1</sup>RGS, *Biografías completas*, p. 119.



La obra biográfica de RGS podría dividirse en tres apartados: el de las biografías propiamente dichas, extensos trabajos monográficos publicados en volúmenes independientes (es el caso de *Edgar Poe*, *Valle-Inclán*, *Azorin*, *Quevedo*, etc.); el de los retratos, textos breves —oscilan entre las dos y las cuarenta páginas— en los que un vistazo rápido a determinada personalidad puede incluir o no un examen más o menos fugaz de la obra y los motivos que llevaron al autor a perpetrarla; y, finalmente, el de un volumen de cinco ensayos de dimensión intermedia intitulado *Esfiges*, casi a medio camino entre la velocidad a vuelapluma de los retratos y el repaso dilatado de las biografías.

Exequiel Ortega llama "el tema constante" a la necesidad del hombre de saciar dos voluntades insoslayables en el conocimiento de su propia imagen: *la individualidad marcada y el afán de concreciones*. Esto es, que el género biográfico apela a la satisfacción de su propósito de aislar y delimitar destinos irrepetibles de personajes excepcionales, por un lado, y al gusto por materializar el devenir en figuras tridimensionales antes que en entelequias o irrecuperables abstracciones. Ortega encuentra que esta dicotómica persuasión no tiene lugar en épocas precisas, sino que más bien da cuenta de una actitud permanente: "La humanidad se ha solazado siempre cuando dentro de ella advertía una cumbre, algo de sobresaliente. Así se explica de manera primordial y rigurosa la atracción irresistible hacia la biografía"<sup>2</sup>.

En su estudio, Exequiel Ortega se remonta a las antiguas civilizaciones —asirios, griegos, romanos— para describir las aproximaciones al género desde sus inicios. Es claro que la nueva mentalidad renacentista, hacia el siglo XVI, dio otro carácter a

<sup>2</sup>Exequiel César ORTEGA, *Historia de la biografía*, p. 394.

lo que Plutarco y Cicerón pretendieron al cotejar vidas paralelas o virtuosos retratos de los hombres. La fuerza de "el hombre individualista" teñirá al género de los matices celebratorios de espíritus elegidos que se conservan hasta hoy.

Pero la complejidad del mundo actual ha hecho del género biográfico una abigarrada muestra de estilos y conductas metodológicas que apenas le es dable al crítico esbozar algunas actitudes comunes al biógrafo de la modernidad: "Se han abandonado la retórica, los ejemplos, la faz moralizadora, los emplastos documentales no elaborados y las imágenes falsas o truncas"<sup>3</sup>. Se ha cedido al placer de "crear antojadizamente para suscitar interés, emoción, misterio, drama"<sup>4</sup>. Y es a esta estirpe de escopeteros de lo fugaz, a la caza del perfil particular antes que de imágenes totalizadoras, a la que pertenece Ramón como biógrafo, un incondicional del desparpajo y el capricho dispuesto a reventar en el espejo a su personaje para obligarlo a ser lo que el azogue miente: su faz sin falacias.

En *Efigies*, Gómez de la Serna, con uno de los estilos más sueltos de su obra, cincela el busto verbal de cuatro escritores franceses y uno inglés: Baudelaire, D'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, Nerval y John Ruskin. Varios son los rasgos que se destacan como constantes en la pentagonía esculpida por RGS, pero en particular dos de ellos son los que determinan la elección: se trata, por una parte, de escritores decimonónicos; por otra, de vidas apasionadas cuyo velo mortal está presente desde el principio (D'Aurevilly, nacido un dos de noviembre, jamás se sobrepuso al fúnebre azar de la efemeride) o ha sido elegido como destino inexcusable: el caso del suicidio de Nerval.

<sup>3</sup>E.C. ORTEGA, *op. cit.*, p. 273.

<sup>4</sup>*Idem*, p. 276.

El sentido lúdico de la prosa de *Efigies* no resbala en numerosas disquisiciones metafísicas o en el inveterado humor objetual propio del autor. Sus intromisiones en primera persona, por ejemplo, sólo persiguen adecuar su voz distante al meollo de las circunstancias de que está dando cuenta. Juzga pertinente, en este sentido, la anacronía de sospechar que la madre de Baudelaire, compungida por la muerte del poeta, también a él, a Ramón, le escribirá una carta encendida, como hizo con editores y amigos del autor de *Las flores del mal*, al enterarse de que está componiendo su biografía.

Incluso el capricho o la ocurrencia a que tan dados son los textos ramonianos, se moderan en estas *Efigies*, y cuando aparecen tratan de sostenerse en alguna premisa que, a pesar de su heterodoxia, tiene algo de revitalizador. Ésta de *El desgarrado Baudelaire* es una buena muestra de cómo una consideración arrebatada, en el Ramón biógrafo, asume perfiles opuestos a los que el sentido común podría suponer como datos insoslayables y que Ramón desdeña sin reparos:

La vida del colegio no es tan interesante, aunque los biógrafos la retraten y sus condiscípulos hayan aportado datos. No está uno en esas vidas de colegio, aunque ya se esté en el mundo. No se es, en definitiva, nada, aunque ya se sea definitivamente el que se ha de ser. No prueban nada, no debe ser escuchado su relato.<sup>5</sup>

La antigüedad de la biografía como género (las *Vidas paralelas* de Plutarco es uno de sus primeros y más célebres paradigmas) la vincula, de acuerdo con Welck y Warren, al terreno de la historiografía. De hecho, el testimonio de las vidas ilustres ha dado pie a numerosos recuentos históricos, a la paciente labor de recuperación de una época y de los hombres que la protagonizaron.

<sup>5</sup>RGS, *Retratos completos*, p. 27.

Los alcances de la biografía ramoniana, menos exigentes y más modestos, particularizan los rasgos predominantes del artista en cuestión (siempre un pintor, un poeta, un narrador cuya atrabilaria trayectoria, obra escabrosa o perplejo perfil, llamaron la atención de este sensor *geiger* de la geología libresca), destacando los elementos en cuya excepcionalidad se adivina alguna significativa incertidumbre, cierto temblor. De este modo, difícilmente Ramón se adscribiría a la observación de Wellek y Warren según la cual "los problemas del biógrafo son pura y simplemente los del historiador", ni le preocupan complicaciones relativas a "la presentación cronológica, de selección, de discreción o de franqueza"<sup>6</sup>. Para RGS sólo cuenta la verdad que despierta la ficción, la posibilidad de intuir el problema antes que el deber de someterlo a rigurosos cotejos o espantosas pormenorizaciones.

El poder intuitivo, en efecto, es herramienta venerable en el autor de biografías. Dado que el menú de datos verificables es reducido si se trata de vidas alejadas en el tiempo y que, si se está haciendo literatura, el apego a la ficción puede resultar mayormente revelador que el rigor científico o la inútil exactitud documental, el deber del biógrafo literario es liberar la imaginación para restaurar las cuarteaduras del cuadro con la secreta magia que ve no lo que ocurrió sino lo que pudo haber ocurrido. Este rasgo de re-creador, de inventor de su personaje es el que destaca, en el Ramón biógrafo, Francisco Ayala. Ve en el polígrafo madrileño un enfoque lejano, que se acerca al sujeto biográfico más como a un objeto curioso que como al autor de una obra estimable. Califica, adjetiva, sanciona o celebra el *gatazo* que es Baroja, el tipo de palafrenero de Eugenio d'Ors, ese algo de onagro que despedía el semblante de Unamuno. "Es ahí", dice Ayala, "en esa aprehensión inmediata del objeto —que en estos

<sup>6</sup>René WELLEK y Austin WARREN, *Teoría literaria*, p. 91.

retratos resulta ser un objeto viviente, un ser humano y, para colmo, compañero suyo en el ejercicio de las letras—, donde Ramón es genialmente Ramón, el inventor mágico de una realidad que sólo él era capaz de sacar a luz"<sup>7</sup>.

La clarividencia, el oído atento a lo que fue y también a lo que será, permite a Ramón el reconocimiento necesario (cuando dice de *Las flores del mal* que es un libro "que figura tan entero y hasta con índice en el corazón de los civilizados, que sólo al citarlo se le exalta"<sup>8</sup>) lo mismo que la conjetura visual: intuye elocuentemente en la catadura de Baudelaire un estigma oculto, un semblante agónico que con sólo esta frase cobra naturaleza de certidumbre: "Aprieta en su boca la pastilla del dolor" (p. 13).

La intromisión del monstruoso yo de un autor como RGS en lo que escribe se modula a la manera de una presencia ausente en sus *Efigies*. Si ya vivió como espectáculo ese banquete que, según cuenta en *Pombo*, se dio a sí mismo bajo el auspicio de una Comisión formada por él mismo, en el libro antecitado se trata solamente de hacer pasar con sagacidad el detalle más íntimo, más de Ramón, por asunto del otro, del biografiado, y sólo la lejana silueta del narrador se vislumbra a cada tanto, tenue y tentaleante, para apagar la luz del párrafo que cierra una información agotada o para abrir, con un dejo melancólico que convoca inconscientemente la parodia, el *Retrato del Gran Mariscal Barbey D'Aurevilly* de esta manera: "Después de encender los llorones candelabros de cristal, comienzo a escribir la biografía de este grande hombre, que es uno de los más impares que ha habido" (p. 79).

Decir que un relator de vidas es un biógrafo de sí mismo es

<sup>7</sup>RGS, *Retratos de España*, prólogo de Francisco Ayala, p. 9.

<sup>8</sup>RGS, *Retratos completos*, p. 52. En adelante, las referencias a este libro irán indicadas entre paréntesis en el propio texto.

sólo ser consecuente con una de las tautologías más naturales: vemos en los demás una cierta imagen de nosotros mismos. Cuando Ramón monta en cólera por las "inconsecuencias" que sufre Barbey D'Aurevilly en manos de la canalla editora de sus artículos, o cuando celebra que en cierto diario el autor de *La vieja querida* gozara "de esa hora de favor que nunca es duradera en los periódicos" (p. 91), es evidente que denosta o celebra circunstancias que él mismo ha enfrentado.

Lo que sí reviste a su trabajo biográfico de un rasgo específico es el carácter *moral* de sus ensayos. Hay devoción en los retratos, apego a la sinceridad tan altamente considerada por RGS en su vasta obra, fidelidad a la esencia espiritual más que a la exactitud del suceso. Menos importante, por ejemplo, que el dislate de ubicar en 1868 las famosas polémicas entre Baudelaire y D'Aurevilly —cuando el primero había muerto un año antes— es la adecuación de sus caprichos narrativos y su particularísima jerga metafísica a principios rectores que hablan de equidad en los juicios y una poco ramoniana serenidad en la reflexión. Cuando siente su deber el de sanear la injusticia que implica atribuir el mérito de una obra a la influencia de otra, y asume el trabajo de "ver cómo puede convivir la gloria del plagiado con la del plagiario" (p. 110), Ramón está apelando a un rigor crítico poco común que aun hoy en día parece desatendido: el de sospechar y sopesar antes de culpar, el de examinar y delimitar antes de acusar, el de eludir la apresurada solución de una madeja como la libresca atendiendo sólo a veloces zurcidos y bordados burdos que devienen de inmediato hilos negros.

La tercera *efigie* del libro es la de un espíritu en que lo religioso y lo macabro conviven en los alrededores del vertiginoso lago de la locura. Sin caer decididamente en él, como un Nietzsche o un Nerval, Villiers de L'Isle-Adam, a decir de Ramón, se abandona a chocheces y excentricidades dalinianas hacia el final

de su vida: se arrastra en cochecitos de mano, aguza su causticidad hasta el límite de un misticismo delirante, viste como mendigo estrafalario. El apunte a propósito de la amistad entre Villiers y Wagner deja claro que el Ramón biógrafo recurre al juego de ingenio y al humorismo formal como fórmula crítica-lúdica de acercamiento desenfadado a las realidades y meta-realidades que fascinan su prosa: "Cuando quiere seguir a Wagner, cuando persigue la uve doble, se queda en su uve sencilla, tan humano y entrañable. Siempre hubo entre ellos esa desemejanza y esa semejanza de la W y la V" (p. 135).

El retrato de Villiers resulta entrañable, asimismo, por otro motivo: es uno de los pocos textos biográficos en que Gómez de la Serna se permite teorizar sobre el género o, más exactamente, precisar su concepción de la biografía literaria. Ante todo, destaca como elementos indispensables el *anacronismo* y un espíritu de elección subjetiva, caprichosa, de los datos más inquietantes (en su calidad de momentos nucleares de una vida) acerca del sujeto biográfico. Ramón rechaza todo acercamiento metodológico y riguroso para examinar la vida de un hombre. Cree, más bien, en los guiños, los destellos que de ella se desprenden e iluminan al biógrafo: la intuición, entonces, y la perspicacia, son las armas de más digna estima. La tarea consistirá en "aislar y dar valor de momento sólo a algunas cosas", destacar por contraste sólo aquello que de suyo poseía algún perfil promisorio, el elemento mágico que anima y explica y arroja luz sobre las sombras de otros instantes que, de esta manera, en vez de desvanecerse, cobran cuerpo y condición de *momentos de una vida* a la luz incandescente de aquellos otros que el biógrafo ha favorecido en un acceso de inspirada suspicacia: "Si sólo se logra conseguir un minuto de su vida, que esté conseguido en su independencia del tiempo que ha corrido y del espacio, y que ese minuto tenga su desplante y su algo de cosa improvisada" (p. 131).

Se trata, evidentemente, de la *indiferencia* humorística que

fermenta la literatura toda de Ramón. Esa "cosa improvisada" que el biógrafo ha de ser capaz de espigar en la vida de su sujeto es el dictado del azar, del juego, del tono lúdico que des-realiza un instante para mejor realzarlo y darle vida. Sin ceremonias, exentos de la onerosa carga de lo que la voluntad obliga a ser, los productos de la improvisación, libres de la coerción que imponemos a los actos solemnes de la vida, resultan, para la epistemología humorística ramoniana, greguerías, azarosas concentraciones de lo vital en que, sin querer, sin el pasmoso aplomo de la premeditación, la palabra despierta las esencias al conjuro de la desinteresada cosmovisión humorística.

Fundado en este mismo principio, el concepto de suicidio que, a propósito del de Nerval, RGS se permite desglosar, con cierta parsimonia, en la cuarta *esfígle*, habla de la elección de quitarse la vida como de un acto más meritorio en cuanto carezca de un motivo particular (una deuda impagable, un compromiso inextinguible) e involucra el capricho, el macabro desenfado de quien se suicida porque le viene en gana: "El suicidio tiene que ser voluntario y debe estar desprovisto de rencor ruin" (p. 204).

En *El suicida Gerardo de Nerval*, RGS nos da uno de sus mejores retratos: el de una hermosa locura indescifrable, el del artista abandonado al bulto de su sombra, el de una pasión repantigada en el incómodo lecho del desenfreno y la falta de sentido del humor, omisión por la que explica Ramón la fatalidad de Nerval: un espíritu incapaz de disolver las exigencias de la vida en el caldo supremo del humorismo que todo lo relativiza y revitaliza, verbos cuya analogía se resuelve, de tan perfecta, en anagrama.

La labor de recuperación de Nerval que desarrolla Gómez de la Serna en su biografía, se basa en la elaboración de momentos imaginados cuya verdad de hechos sólo es congruente con la sabia ternura macabra con que envuelve cada instante de lo que fue y



pudo ser la vida del poeta francés. Vaya a manera de ejemplo este diálogo en que Ramón reconstruye la conversación que habrá sorprendido a los primeros testigos del cuerpo colgado en que se convirtió Nerval, la mañana que se descubrió su cadáver, en un sórdido barrio de París:

—Pero ¿no ve usted que es un ahorcado? —le dijo la lechera.

—No se ahorca nadie con el sombrero puesto —replicó el borracho.

—¿Y por qué no, con el frío que hace? —insistió la lechera. (p. 192)

La primera biografía escrita por Ramón, según su propio testimonio, es la que ocupa el quinto y último lugar de las *Efigies*: la dedicada a John Ruskin, polémico ensayista inglés cuyo misterioso misticismo contagió sus juicios acerca del arte de un predominio ético inflexible, y que sin duda atrajo la atención de RGS por lo que menos es: un miniaturista de la palabra, un descubridor de la conversación cordial de las cosas. Ramón deriva de la solitaria vida de Ruskin rasgos y anécdotas cuya reconstrucción se antoja inverosímil. Es el único de la serie que no es francés ni escritor propiamente dicho, sino crítico y ensayista signado por tres estirpes: victoriano, protestante y ermitaño. Ramón perfila a un Ruskin edulcorado por pacientes pasiones y bondades moduladas por la mirada microscópica y minimalista del amador de los objetos y sus perplejidades: las ramificaciones de los árboles, las letras capitulares de los libros, el polvo y su inefable arquitectura:

Se complace en conmemorar los rasgos ingenuos, inadvertidos y leves, elevándolos a categorías extraordinarias, y como dado a la cartomancia [sic], conoce el destino, la conciencia y la vida en la prueba minúscula e inadvertida de una viñeta, de una estofa o de una rayita. (p. 234)

En términos generales, los *Retratos completos* de Gómez de la Serna no son sino una versión ampliada y, paradójicamente, reducida, de su óptica desmenzadora en que cosas y seres comparten sus moléculas y diluyen su torpe orografía personal. La perspectiva es minuciosa en tanto que a sus cincuenta *retratos* contemporáneos (los 23 publicados en 1941 bajo ese título más los 27 que cuatro años más tarde la editorial Sudamericana publica como los *Nuevos retratos contemporáneos*) se suman otros 23 cuadros biográficos para la confección de los *Retratos completos* de 1961. Asimismo, el espacio de las *efigies* se reduce en los *retratos* a un promedio de 8 ó 10 cuartillas por personaje, si bien hay algunos de apenas unos cuantos párrafos (el de Enrique Larreta, el de Lipchitz, el de Vicente Aleixandre) y otros cuya extensión casi compite con la de las *efigies*: es el caso de los retratos de Picasso, Wilde y Juan Ramón Jiménez.

Las 73 figuras, que RGS fija en apenas unos trazos, sólo pueden compartir su íntima independencia: por más que Pirandello, Baroja, *Charlot* y Chagall hayan protagonizado parlamentos irrepitibles del arte contemporáneo, su área, actitudes e intereses son evidentemente diversos. Tal vez la *contemporaneidad* sea lo único que, entre sí, tengan de verdad en común y, más ampliamente, el punto de unión de los *retratos* con las *efigies*, que, aunque decimonónicas, delinean perfiles de puntos de partida de la modernidad (Baudelaire, Nerval) que las *biografías*, publicadas por Ramón como libros monográficos, no atienden: lo mismo calan en artistas barrocos españoles (Lope, Quevedo, Velázquez) que en autores más o menos modernos: Valle, Poe, Gutiérrez-Solana.

Salvo el que Ramón llama "retrato dual a través de los años" (p. 648), dedicado a corretear correspondencias entre Bontempelli y Pitigrilli, los retratos completos suman casi 75 dibujos en palabras de carácter y matices autónomos dedicados a perfeccionar una imagen solitaria, recluida en sí misma, irrepitible.

Animado por la perspectiva de reconocerse en los otros (espejismo que constituye el punto de partida de buena parte de su labor biográfica), Ramón desprende remedos de greguerías en Pitigrilli —"De un rubio tan subido que da ganas de tirarle un tintero a la cabeza"(p. 652)—, caprichos gráficos en Juan Ramón Jiménez —"el poeta ha tomado antipatía a la ge...y la cambia en todos los textos y dice: *jento, elejla, jesto, jeneroso, orijinal, nostálgico*, etc."(p. 296)—, convicciones de Macedonio Fernández tras las que se asoma la pipa mofletuda de un Ramón socarrón: "Homero sin ceguera y lleno de proverbios, juega también a los chistes y él me ha dicho con gran modestia: 'Sé que no valgo ni quedaré, salvo por algún chiste muy estudiado que resultó'"(p. 400).

Hay cierto verosímil mesianismo en el proyecto biográfico y retratístico de RGS. Redimir no es dar la última palabra y con ella la salvación, sino la primera y a través de ella el voto de confianza. Ramón cree en los hombres que vislumbra, ama sus paradojas y comparte sus instintos. Asume el destino de su sujeto biográfico como el camino irreplicable que, si bien pudo ser de otro modo, eligió abandonarse a los sabios designios de un azar sin apelaciones. No comparte la elementalidad de esos superhombres que al tomar una decisión cambian el mundo, y bajo cuya recta mirada insobornable se disfraza el miserable misterio de la pus y la pusilanimidad. Gómez de la Serna biógrafo bucea más bien en las arenas movedizas donde hombres tan indecisos como su entorno naufragan en una indiferencia creadora y en un desinterés vitalísimo que no le tuerce el cuello a la vida para obligarla a ser. Aprecia en ellos esa "pureza incomprensible"(p. 258) de la que habla en el prólogo a los *Retratos contemporáneos*, y que confirma en el texto que introduce los *Nuevos retratos contemporáneos*, donde la única diferencia es que los personajes han sido conocidos por Ramón o lo han conocido: verdaderos contemporáneos.

En este segundo prólogo la insistencia del autor en vincular al hombre y su espíritu al mundo inmediato de los objetos que los rodean, como única forma de despertar en ellos y por ellos el grado de humanidad que amerita la biografía, persigue el objetivo de hacer brotar de la anécdota viva la silueta de un proyecto literario fundado en el mundo concreto y sensible, la emoción desnuda y descalza retozando voluptuosamente en medio del fuego primigenio: "Mi conclusión actual es que de toda disquisición literaria se salva lo que en ella hay de mesa de despacho, de intimidad de gabinete, de hogar verdadero de un alma" (p. 590).

Encerrado con el solo juguete de la palabra reveladora del verdadero rostro oculto tras la máscara, Ramón emprende sus *Nuevos retratos contemporáneos* con la consigna de descubrir el hogar de sus personajes, la vida interior del hombre que se rehúsa a ser concebido como transeúnte de la vía pública, la esencia de quien apela a su espíritu doméstico para salvar la santidad de lo que se cuece en la hoguera de su casa, lo que llama Ortega y Gasset "el puchero del dios Lar"<sup>p</sup>.

En la serenidad de sus aposentos, Ramón visita a los Machado, a Galdós, a la Pardo Bazán, a Pablo Neruda. Sus disquisiciones, no obstante su principio de interioridad, dan rienda suelta a las exuberantes conjeturas de siempre: ve en G.B. Shaw a un Mark Twain, al "esqueleto de un Oscar Wilde que siguiese en el mundo" (p. 810); busca a Kafka en la inhóspita habitación de su propio nombre: "KFK en pie, sostenida su F con los apoyalibros de sus dos Kaes" (p. 781).

Asimismo, en los "Otros retratos" que completan el volumen de *Retratos completos*, el autor persiste en su cacería de imágenes sesgadas (trasunto oral de la estética cubista) para la mejor elaboración de esa yuxtaposición de sombras que constituye el

<sup>p</sup>José ORTEGA y Gasset, *El espectador*, p. 186.

espejo de palabras en que dibuja a sus personajes. Periclitado por el propio retrato que Diego Rivera hiciera de él, Ramón nos da una imagen del pintor en París, en plena Primera Guerra, que compite y se confunde con los trazos abruptos del cuadro cubista: "En la noche seguía buscando invenciones a la luz de una vela, mientras París lucía somormujo con todos sus faroles dotados de pantallas de ala ancha" (p. 1085).

Aparte de otros pintores (Dali, Gris, el inefable Picasso), en los "Otros retratos" Gómez de la Serna se ocupa de poetas (Aleixandre, Gerardo Diego) y de dos humoristas de su estirpe: Charlot y Jardiel Poncela. Acerca del segundo sólo tiene palabras de agradecimiento y solidaria simpatía. Del primero destaca "la epilepsia de su burla" (p. 1022). En ambos descubre rasgos del humorista genuino que fueron los tres: amor al oficio, asunción de la tristeza y la tragedia como formas equilibrantes del carnaval y el regocijo, espíritu extático y experimental, misticismo trascendentalista cuya metafísica sólo admite la máscara de la trivialidad como forma de perpetuarse.

Si el café, dice Ramón en *Pombo*, es el espacio para ser uno mismo, la biografía es el género que mejor le conviene. No a todos se les da la escritura de memorias o autobiografías, y aun en ellas, como se verá en el capítulo V, la falta de distancia entre uno y uno mismo impide la posibilidad del juego con el doble: el doble es quien juega con uno. En sus *Cartas a mí mismo*, el autor reconoce que el género biográfico es exigente y acaso el único al que se dedicó no por pasión sino por la paga: "Esta noche —cuando te escribo es que es una noche que se las trae— estoy desesperado porque hay que escribir biografías y biografías: es el encargo que abunda"<sup>10</sup>.

<sup>10</sup>RGS, *Cartas a las golondrinas. Cartas a mí mismo*, p. 108.

No es sino una retórica hueca la que hace decir a Fernando Ponce que las biografías de Ramón no dejan de representar "una gran aportación al humanismo de nuestro tiempo"<sup>41</sup>. No fueron escritas para salvaguardar valores, para hacer perdurar a las personas. Sus biografías son, como toda obra en que se abunda sobre la vida de otro, el trasunto autobiográfico del propio autor, una manera de mirarse oblicuamente al espejo. La identidad entre Ramón y sus biografiados se establece en una generosa gama de matices que van del gesto a la psique, de la obra a la patología, del amor a un mismo objeto al odio o el rechazo de ciertas siniestras similitudes. En Gutiérrez-Solana, por ejemplo, Ramón no sólo ve al autor del cuadro conmemorativo de Pombo, al pintor de "seriedad humorista" como paradójicamente se refiere a él en el libro homónimo, sino también al escritor "lleno de ráfagas"<sup>42</sup> que escribe como a oscuras, guiado por la sola luz del recuerdo. Se sabe, por una parte, que Ramón realizó numerosos dibujos que ilustran nerviosamente varios de sus textos. Se sabe, también, que la tenacidad de la escritura ramoniana lo llevaba a escribir en los lugares más inhóspitos, en incómodos rincones proclives a un estilo necesariamente fugaz, vertiginoso, tachonado de intuiciones. En esa doble afición (a la palabra y al dibujo) cifra RGS su afinidad con Solana y, a partir de ese encuentro de preferencias, construye algo remoto de sí mismo que está en el otro, en lo que las palabras alcanzan a vislumbrar de su vida. En sentido estricto, pues, no son retratos de lo que Ramón ve en sí mismo: más bien, se trata de revelaciones que van más allá del autor y del biografiado y nos incluyen un poco a todos y a ninguno.

Sólo una entrega tan generosa a los objetos y a los demás seres que habitan el vasto mundo de Ramón, permite explicar que su

<sup>41</sup>Fernando PONCE, *Ramón Gómez de la Serna*, p. 123.

<sup>42</sup>RGS, *Pombo*, p. 115.

obra biográfica lo deje tan enteramente él mismo y, a la vez, tan lleno de lo que ve a través de su monóculo. Se convierte, como el buen analista, en el otro sólo durante el tiempo de la terapia libresca; vive intensamente el drama de Poe o la amable facundia de Azorín, cuando de ellos se trata, y luego vuelve a ser Ramón, ileso y nutrido, al mismo tiempo, por la experiencia.

Se ha dicho que la biografía es un pre-texto del desdoblamiento. La adopción del otro que hace Ramón Gómez de la Serna en su repaso de las vidas de algunos artistas y escritores puede no ser un ejercicio deliberado; puede incluso intentar escindir su voz de la del sujeto biográfico. No obstante, siempre el espacio de la seducción inherente a este tipo de trabajo impide que el biógrafo pueda trasladar a ciegas, y sin que intervengan para nada, sus propios gustos y pareceres, algún grado de empatía. Una de las "trampas de la biografía", explica Fabienne Bradu, es la ineludible condición de que "al presentar los hechos, al exponerlos de cierta forma, al impregnarlos de cierto estilo, uno ya está interpretándolos"<sup>13</sup>. No forzosamente ha de coincidir el biógrafo con el ser y el hacer de su biografiado; es probable que ni siquiera intente cotejar sus propias instancias de vida con las de su personaje, y sin embargo habrá sin remedio alguna dosis de sí mismo en la versión de la otra vida, algo de él asomándose tras las palabras.

Desdoblarse, entonces, sólo significará renacer con y sin el otro. Dejarse ir en la voz embozada del espejo ajeno es vaciarse de sí para mejor entender al sujeto biográfico, y, ya que se ha regresado de ese viaje, volverse a encontrar idéntico y distinto. José Bergamín reconoce en RGS esa capacidad de ausentarse, así sea momentáneamente, del ser que le tocó ser: "Si Ramón cacarea como

<sup>13</sup>Martha HUIZAR, "Las trampas de la biografía. Entrevista a Fabienne Bradu", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 486, jul. 1991, p. 52.

un gallo es porque, como un gallo, se ignora completamente a sí mismo. Sólo reclama el alba. Ramón es huérfano de todo, de sí mismo también"<sup>14</sup>. El mimetismo con el mundo sólo puede verificarse a partir de una certeza tan inapelable acerca de lo que se es, que la renuncia a conocerse y reconocerse implique, en cierto modo, una garantía de que el camuflaje es sincero: crecer de barbas cuando se habla de Valle, sentir que se lleva el sombrero de Chaplin si se escribe sobre *Charlot*, dibujar desde dentro el cubismo picassiano.

La biografía, si atendemos al apunte que hace a este respecto José Luis Romero, es uno de los géneros más adecuados al arte ramoniano: "Un biógrafo suele tener —debemos confesarlo— el ánimo más ágil y vivaz...su trazo refleja un perfil de la vida menos deformado por las abstracciones conceptuales"<sup>15</sup>. En este sentido de labor que privilegia lo febril y lo móvil, que prefiere objetos dispersos a erudiciones definitivas, que recupera el poder de la ocurrencia frente a la idea y sus "abstracciones conceptuales", la biografía es propicia al espíritu desenfadado, dado a solazarse en la locuacidad y a desentrañar en sus biografiados los gestos cotidianos más que la médula siempre huidiza y, en este sentido, falaz e inverosímil.

Es mucho lo que inconforma en la informe escritura de Ramón a quienes rentan su lectura a un espíritu ávido de sobriedad verbal y de verdades profundas. Las biografías de los escritores suelen estar llenas de fragmentos penosos y accidentes que la decidía o el talento convirtieron en circunstancias reveladoras. Ramón, no obstante, buscó siempre en esos detalles irrepetibles, en los goznes y estertores de las vidas de sus biografiados, la articulación subterránea de una visión parcial, decididamente

<sup>14</sup>V. RGS, *Automoribundia*, p. 782.

<sup>15</sup>José Luis ROMERO, *Sobre la biografía y la historia*, p. 16.



intima, que evadió la tentación de la *sunna*, la visión engañosamente totalizadora. Así como —dice Cernuda— el Ramón crítico y ensayista cultivó la virtud de que "sus problemas centrados en torno al arte [fueran] resueltos o tratados de resolver por los caminos posibles al arte y siempre en la esfera del mismo"<sup>16</sup>, las biografías, a las que RGS dedicó buena parte de su tiempo, se arrojan sobre su objeto de estudio —Baudelaire, Velázquez, Poe, Quevedo— sin otro instrumental que la viscera y la empatía, despreocupado por la crítica literaria o la interpretación filosófica global. Son un intento por penetrar en el cuerpo, hurgar en el alma, hundirse en la traviesa precariedad de sus trivialidades sin pudores ni reparos de objetividad exegética. Se ajustan a lo entrañable más que a desentrañar los misterios: intentan mostrar, no demostrar.

Es tal su reserva (tímida y taimada al mismo tiempo) a lo grandilocuente, a escribir el libro sobre Goya o Nerval, que en la *efigie* sobre este último es capaz de referirse a la impresionante muerte del poeta con un dejo melancólico e ingenuo, tiernamente macabro, que lo libera del horror: "Ya se pierde Nerval, después de haberla contemplado en vano —se refiere a su amada Jenny Colon— en la ciudad del suicida, en la noche llena de horcas, para ahorcarse; la única aspirina para su dolor"<sup>17</sup>.

Este tuteo con el personaje, la asombrosa confianza con que conversa con sus biografiados, es un gesto que molesta en su puerilidad a cierta crítica docta y distante, incapaz de ver en Borges al ciego dulzón o en Moravia al moroso enamorado, sin antes haber desmembrado hasta la última coma de sus códigos. Así, Ángel Luis Vigaray reprocha en el *Gerard de Nerval* de RGS el atrevimiento que lo lleva a hablar de sus tías desaparecidas más

<sup>16</sup>Luis CERNUDA, *Poesía y Literatura I y II*, p. 393.

<sup>17</sup>Citado por Ángel Luis VIGARAY, "Labrunie Nerval", comentario a *Gerard de Nerval*, en *Quimera*, núm. 23, sept. 1982, p. 73.

que de sus versos: "Magnifica lo infimo, oscurece y empobrece lo que hay de magnifico y significativo en la vida y en la obra de Nerval"<sup>18</sup>. Encuentra "vulgares" sus referencias anecdóticas y "de mal gusto" sus peripecias y perspicacias verbales. Quien mire las biografías de Ramón prescindiendo del ánimo humorístico que ellas suponen, advertirá, como Vigaray, que "lo que nos dice [de los autores] o no nos interesa en absoluto o nos interesa muy poco"<sup>19</sup>.

Desde otro punto de vista, y aun cuando reconoce que "ninguna vida se vive fuera de la historia o la sociedad"<sup>20</sup>, León Edel apunta con tino que "la concepción del biógrafo...reside en el arte de la narración, no en la sustancia de la historia". El arte de destacar una vida, en este orden de cosas, supone cierta destreza en el traslado a los moldes de la literatura del armazón vital que sólo un biógrafo hábil sabe revelar como extraordinario, irrepetible o, por lo menos, digno de ser atendido.

En su documentado estudio a propósito de la biografía como género, Edel sostiene que en la raíz de la mirada con que todo biógrafo envuelve a su sujeto se mueven dos tipos de mitos que es necesario discernir: "el...que percibimos con nuestros ojos y sentido de la observación", vale decir, la figura pública que dado su talento político, artístico o histórico ha pasado a ocupar un lugar insoslayable en la cultura o el dominio en que hubiere sobresalido; y lo que Edel llama "el mito velado, que es parte de los sueños ocultos de nuestros sujetos biográficos, y que incluso ellos mismos tenían dificultad para describir"<sup>21</sup>.

Una de las capacidades que requiere el divulgador de vidas si

<sup>18</sup>Ibid.

<sup>19</sup>Ibid.

<sup>20</sup>León EDEL, *Vidas ajenas*, p. 9.

<sup>21</sup>L. EDEL, *op. cit.*, p. 132.

pretende acceder a ese revés de la trama, esa "figura bajo la alfombra" que denunciará más fielmente la personalidad del sujeto examinado por la lente biográfica, de acuerdo con el método que Edgel propone para tal efecto, es la introspección. Saber sospechar en las entrelineas de la obra o en los "huecos" de la actividad pública lo que subyace y determina los movimientos de una vida, es una labor entre detectivesca, profética y psicoanalítica que Edgel no vacila en vincular a Holmes y al Dr. Freud y que sin duda Ramón supo desempeñar en algunos de sus textos biográficos. El trabajo con la intuición y los materiales metafísicos que abunda en su obra casi produce, como consecuencia natural, el que RGS se haya dedicado, con tanto interés, al género de la biografía. Sabe encontrar "el día D" de su sujeto, reconocer en el veleidoso detalle la nitidez de una inclinación, el lugar donde la alfombra de la vida oculta esa figura que, una vez descubierta, vuelta a colocar bajo el tapete y sometida al peso de la argumentación, puede hacer añicos hasta la última célula del espíritu espiado.

Hacer biografía es abocarse a una vocación ineludible. Si no se siente al biografiado, si no se entra en contubernio con sus cuitas y quehaceres, se corre el peligro de emascular sus emociones, con los fatales resultados estéticos que tal extrañamiento supone: armar un libro vacío cuya nada no seduce. En la elección de las biografías, esto es, de los personajes que las protagonizan, está la primera parte del éxito que alcanzó el autor en este género.

Ramón asume, de principio, en su texto sobre Edgar Poe, que cada vez está más convencido "de que la biografía es una cosa que el biógrafo merece o no merece hacer"<sup>22</sup>. Con un determinismo menos hegeliano que borgiano, en su calidad de reconocimiento de la tarea como un don de procedencia inescrutable, Gómez de la Serna

<sup>22</sup>Citado por Luis S. GRANJEL, *Retrato de Ramón*, p. 240.

supone que el escritor debe saber identificar si el tema, la persona retratada, es capaz de despertar en él una atmósfera de íntima complicidad que se traduzca en licencia para imaginar, intuir, ficcionalizar: re-crear.

En este sentido, la biografía deviene un espacio de ciertos atisbos cuya relación con la persona real se nutre de metáforas y adivinaciones aun más válidas que el registro de actos concretos y verificables. El poder de elocución del biógrafo reside, entonces, en su capacidad de sorprender hechos posibles e imágenes plenas en la vida que imagina: se entrega a las veleidades y misteriosas certidumbres de la factibilidad. Cuando Ramón dice de Quevedo, por ejemplo, que "pasó por la vida dejando huella nada académica, nada premiada, pero verdadera como silueta en negro sobre el transparente de los horizontes. Se echó al monte de la literatura y fue un buen espantapájaros de su época. Volvió del revés —lo de adentro para afuera— el guante de su tiempo"<sup>23</sup>, se asiste a otro tipo de fidelidad, acaso más eficaz que la aséptica crónica de sucesos reales: a la magia de la recreación intuitiva. Atribuirle un perfil negro, una calidad de espantapájaros y una drástica facilidad para ver el envés de las cosas, lo que esconde la caótica superficie del mundo cotidiano, es devolvernos un Quevedo más real, más exacto, más vivo que el que arrojaría una maníatica pormenorización de su vida vivida, si se vale la tautología.

Una de las identificaciones más plenas de Ramón con su sujeto biográfico es la que puede leerse, precisamente, en su acercamiento a Quevedo, con quien comparte lo esencial: espíritu humorístico. Nada más distinto que dos artistas de la catadura de don Francisco y de Ramón; de la intransigencia hasta el horror del primero queda poco en la blandura bonachona del segundo. No

<sup>23</sup>Citado por L.S. GRANJEL, *op. cit.*, p. 238.

obstante, hay una connivencia interior que iguala sus humores: el gusto por la broma en sí; la alusión a una extraterritorialidad metafísica como fuente y escondite del ludibrio; la visión de una muerte carnal y tétrica, pero no por ello ajena a la vanidad, el delirio y la fiesta. No es raro que el capítulo de su biografía quevedesca de mayor número de páginas sea el intitulado "Quevedo y la muerte".

En lo que tiene de ambivalente y humorístico, el paso final (e inicial) de la muerte es un mundo que seduce tanto a Ramón como a Quevedo. Es claro que uno de los temas del humor des-realizador, religioso, de la tradición carnavalesca al que se ha hecho referencia desde el primer capítulo de este trabajo, es el de lo fúnebre y lo macabro y que en palabras de RGS y de Francisco de Quevedo carece de falsas condolencias en la medida en que el principio dual vida-muerte los hace no poder concebir a la una sin la otra y, en este sentido, fecundarlas mutua y frecuentemente a lo largo de su obra sin el menor asomo de injustas exaltaciones o dramatizaciones demacradas del impecable rigor de su ecuación. Es probable que el título de su fastuosa autobiografía, *Automoribundia*, le haya sido dictado a Ramón por Quevedo, por ese "ir muriendo concienzudamente que fue su vida"<sup>24</sup>.

Además de su insistencia acerca del tema de la fatalidad, Ramón rastrea en el autor del *Buscón* su niñez, sus viajes, su amor por las mujeres —menos misógino, a decir del autor, de lo que se cree—, sus disputas con Góngora, sus alardes contra Alarcón —"su mayor enemigo" (p. 303)—, su cojera que, en virtud del múltiple virtuosismo sarcástico de Quevedo, fue desaparentada, disfrazada y alternativamente festejada y ridiculizada por el propio poeta. Para no desmerecer, Ramón dice de ella, en el mismo tono lúdico

<sup>24</sup>RGS, *Biografías completas*, p. 435. En adelante, el número de la página de referencia a este libro irá indicado entre paréntesis al final de la cita.

y quevediano, que "no fue...de esas que hacen la circunferencia en cada movimiento guadañador, o la de los que se derrengan a cada paso. Fue sólo un claudicante de las piernas, un juanetudo que puso entre paréntesis su pasear"(p. 302).

El enorme acervo de contradicciones y paradojas, fatalidades y dualidades que amueblan la vida y la obra de Quevedo es lo que con mayor fuerza resalta Ramón en su lectura. El hecho de que no haya creado su gran obra, el libro fulminante; su "agresivo tedio"(p. 334); el haber sido "el mejor poeta insultativo" sin que ello signifique la desautorización de poemas de amor que el tiempo ha vuelto definitivos; todo en Quevedo habla de esa bipolaridad humorística que prescinde del maniqueo bisturi para delimitar la realidad y prefiere quedarse en el mundo mudo de las alusiones y las sugerencias, de la inestabilidad reñida con el trabajo sin vuelta de hoja, el concepto espeluznantemente resolutivo, la vocación terminal que en los espíritus marchitos se traduce en sentencias irrevocables, en palabras inequívocas: "Lo más importante de Quevedo es lo mudo que dijo, lo que se desprende como dicho sin decirlo junto a lo poco que dijo diciéndolo"(p. 335).

La empatía con Valle-Inclán no se cifra en la engañosa homonimia de ambos autores. De Ramón a don Ramón hubo siempre un abismo admirativo que RGS no se animó a franquear como no fuera para obedecer a la última voluntad del autor de *La lámpara maravillosa* de que Gómez de la Serna fuera el encargado, de existir tal propósito, de hacer su biografía. En los *Retratos contemporáneos* ya Ramón había ensayado el acercamiento a una de sus dos devociones de la Generación del 98 (la otra, indudablemente: Azorín), pero es en la biografía donde completa su visión excéntrica del hombre de las largas barbas.

La atenta mirada a la muerte silenciosa del escritor gallego,

tan aferrado en sus últimos días a la soledad más enconada como desentendido de una vida cuya falta no lamenta, vuelve a evidenciar a un Ramón pendiente de esta última etapa del ente físico, sustentado en la cual desgaja una recapitulación ambivalente y certera de lo que quedará de Valle-Inclán, el "recuerdo [de] dos contrafiguras, la del rebelde al mundo y sus normas, el que nunca sacó cédula personal...y la del hombre tradicionalista más riguroso en el orden estético y moral" (p. 1148).

El espacio de Valle-Inclán es el de un hombre que desde niño decidió su vocación de escritor, quizá menos por el hecho de haber conocido a José Zorrilla y de que éste le hubiese preguntado "¿También eres poeta?", que por la temprana convicción de que viviría independiente y para sí el resto de sus días: "Yo tengo que buscar una profesión sin jefe" (p. 993). Amigo del capricho, como su propio biógrafo, Valle-Inclán confesaba que la elección de México como destino de su espíritu trashumante fue porque su nombre se escribía con equis. Pero don Ramón fue, como no lo fue Ramón, un hombre de temperamento. "Su agresividad estaba siempre erguida" (p. 1044). Dócil a sus impulsos, Valle mató a un hombre en el barco que lo conducía a México, quedó manco por una disputa, fatigó minas en busca de improbables tesoros, hizo del escándalo una conducta permanentemente en su propio descargo: no se puede uno responsabilizar del débil asombro de los pusilánimes que condenan toda expresión original.

Congruente con su condición de gran memorista, RGS reproduce diálogos enteros que sostuvo con don Ramón a la vera de un café o en alguna calle solitaria de Madrid. La dosis de invención, en estos casos, sólo es otra manera de recuperar la verdad del movimiento, anterior y más verosímil que la de la palabra precisa. Con tacto sutilísimo, propio del biógrafo ético que Ramón supo ser, deja de lado los excesos (escasos de significación, ayunos en capacidad de siluetear lo esencial, así como prolijos en datos

morbosos) psicotrópicos de Valle, su afición a los enervantes y a las aventuras venéreas. Buscando más bien cierta correspondencia espiritual con su biografiado, Gómez de la Serna da con la práctica común de ese exceso deliberado y, sin embargo, consustancial en ambos: el barroquismo del esperpento y la greguería.

Arte alquímico de sublimación y decantación del lenguaje, el *esperpento* valleincliniano (emparentado con el *disparate* de Ramón), menos surrealista y más retorcido que la greguería, hace la figura del alambicamiento, del adelgazamiento verbal que dará lugar, al final, a esa gota de palabras llamada *greguería*. Ambos son fruto de una pasión atroz por el desaliño inmotivado y la renuencia a contemplar a la lengua como un ser muerto y paciente, de quien no se pudiera exigir otra cosa que notariar objetivamente los objetos. Ramón y Valle, en cambio, la deforman, la estrangulan, la arrastran y desgarran, quedándose el gallego con el esqueleto derrengado y Ramón con alguna falange perfecta o algún nervio extraviado. "Estética nueva, caprichuda, arbitraria, embozada en burla"(p. 1096), RGS estima en la voluntad esperpéntica de Valle la misma herencia goyesca que alienta en sus greguerías: "una forma desesperada de su arte"(p. 1097).

Polígrafos, excéntricos a su manera, incondicionales de sí mismos, los dos ramones fueron prolíficos creadores, de una "vida llena de *improntus* y repentizaciones"(p. 1110) que despreció el reconocimiento y recuperó en su miseria económica esa divisa "orgullosa y resignada" que Valle asume en su breve autobiografía, fatalista si se quiere, pero abrumada por una secreta, íntima, misteriosa satisfacción: "Desdeñar a los demás y no amarse a sí mismo"(p. 994).

El enfoque biográfico de Poe, uno de los que más dilatadamente concibió, escribió y dio a la luz luego de dejar que densificaran sus anotaciones, abunda, desde el prólogo, en



referencias acerca del trabajo biográfico. Está escrito en ráfagas, ya que, dice Ramón, "cada vez estoy más convencido de que para la revitalización de una biografía hay que escoger las diez o quince ráfagas de la existencia del biografiado, dejando de lado lo enterratorio y eclipsante de su figura" (p. 731). No hace falta exigir a RGS una definición de términos tan subjetivos como *ráfaga*, *enterratorio* o *eclipsante*. Ni tampoco aclarar por qué se siente "atacado por el muerto" (p. 730. Subrayado de EHG) de sus personajes. Pura razón formal o algo por el estilo. Lo que indudablemente invoca Ramón es el uso del material para apropiárselo; lo que se desprende de su obra es el desdén de los detalles que quieren ser o son hechos pasar por reveladores, del acopio excesivo de documentos inútiles, de la re-construcción de un prócer en vez de la de un hombre.

Más íntimo que objetivo, guiado por la corazonada y la ocurrencia antes que por la impecable trivialidad de las actas y los documentos, Gómez de la Serna poetiza a Poe sin dulcificarlo, se hunde en sus excesos sin la pretensión de espigar en ellos lecciones indelebles, lo llama "genio de América" —incluidas Centro y Sudamérica— y discierne sus méritos representativos de un continente de los menos justos derechos, para ello, de Walt Whitman. Su genialidad, inmersa en el terror y el misterio de las cosas del mundo, arranca de un "contraste vidente entre lo serio y lo humorístico" (p. 734). Ramón rezonga de la lectura psicoanalítica a que somete Marie Bonaparte los relatos de Poe, como maldice de quienes sólo vieron en el autor de "El cuervo" a un alcohólico abrumado por el desaliento y la claudicación de sus signos vitales. Hay que verlo, dice, en su "derecho a tambalearse como un balbuciente de la noche con muletas de farol" (p. 739). Ramón atribuye a su debilidad, a cierto grado de locura, a la muerte espantosamente lenta de su mujer, la afición por la bebida de su biografiado. Comprometido con él hasta los huesos, hasta el fondo del vaso (aunque Ramón, de hecho, era más bien abstemio y sólo aficionado a un Valdepeñas legítimo), justifica el preparado

de láudano y ron con el que Poe se resarcía de las múltiples intransigencias de su vida hirsuta, de un mundo hueco, truculento y vacío, de los hombres sin rostro que lo pueblan: "El gran hombre, el alma sensible —el único borracho admisible— es impulsado por los demás a beber" (p. 795).

El humor, ese impertinente entrometido que encarna a lo que menos puede salirse al paso, según el propio RGS, es la diadema que calza en la cabeza de Poe como corona mortuoria: una herradura greguerística. Frente a una muerte que ha sido vista lo mismo como un error que como un paradigma (ignorante de su paradero, el mundo sólo encuentra al desaparecido poeta cuando éste lleva ya días de ser cadáver), Ramón penetra en el mundo de Poe a tal grado que la ve como una huida natural, una renuncia coherente de quien, como greguerísticamente acota Gómez de la Serna, "se había comido de entrada la trucha del olvido" (p. 846). Sin fastuosos patetismos, con la cínica y comprensiva navaja del humor, la autopsia ramoniana es una recreación macabra que intenta recuperar el espíritu tétrico y lúdico del ocioso occiso, torpe cuerpo, costal o estatua de lo que ya voló a la página. Si Ramón encuentra laudable el láudano con que el poeta exorcizaba sus fantasmas, no puede ser menos celebrador del camino elegido por el artista cuyo cadáver habla de una decisión inapelable: cuando aparece su cuerpo es evidente que "Poe se había afeitado su bigote" (p. 848).

Con Lope, Ramón comparte el espíritu mujeriego y la prolijidad creadora. Aman y escriben, celan y censuran, publican y dan pie a los chismes de siempre. Si el precio es alto, el placer del resultado es incuestionable: fueron dos madrileños felices, y aunque se hubieran debatido entre corrillos de palacio o la moderada miseria que aquejó hacia el final a Gómez de la Serna, ejercieron su independencia con denuedo y consiguieron el alto mérito de ser leales consigo mismos.

El Lope de Ramón es bondadoso, enamorado, fecundo, y es así

que la prosa de su biografía quiere dar idea, con un estilo terso y sugerente, de dos amores que Ramón comprende y compendia muy bien: el de las cosas y el de las mujeres:

La verdad literaria le hacía ver la vida como una exaltación de detalles entre delirios de amor, desde la cebolla del callo que la navaja barbera cortaba con mimo hasta la aparición de la mujer con el rocío del tocador en el pelo y el descote siempre fresco como el sitio ideal para enterramiento de suspiros y miradas.

Lo amaba todo en ese delirio de intimidad: la tijera para el velón que pendía burlona del aparato dignificador de los candiles, hasta la brujesca alcuza con el aceite para ensaladas y tortillas. (p. 147)

Generoso, inspirado, retozón, jamás empañado por los amores tormentosos (Elena Osorio el paradigma) o las muertes próximas (su hijo Carlos, su esposa Juana), ordenado sacerdote pero siempre cautivo del caos amoroso, el Lope de estas páginas resulta tan hospitalario que admite en su biografía una sección no mayor de quince cuartillas que Ramón le dedica a Cervantes para resarcirse de la deuda de no haber escrito un libro para él solo. "Siguiendo su biografía y, lo que es más, la suposición de su biografía" (p. 183), RGS lo presenta como el otro vecino de Lope —ya antes ha hablado de su áspera relación con Góngora.

El enfoque de este Cervantes interpolado en Lope vale por la idea de Cervantes que Ramón proyecta y, aunque confunde el mérito de su obra fundamental con el tino de haber aniquilado al trovador de caballerías para mejor resucitarlo, advierte en tan engañoso logro un perfil lúdico inescapable: "Cumplió así la misión comprometedor y heroica del humorista que pone al otro lado de la correntada ahogadora lo que iba a ser ahogado" (p. 186).

Pero la admiración esencial en *Lope viviente* es la del poeta amoroso, la del hombre cuya única religión verdadera es la mujer. La simbiosis Lope-Ramón se cumple en esas *Filís* que el autor vigesimónico conoce como *Colombines*, esas *Lucindas* que se cumplen

tres siglos después como *mujeres de ámbar*. La veta de amor que defiende en el autor de *La Dorotea* es la que acaso justifica en sí mismo: la de los celos, síntoma de una afición auténtica antes que enfermedad, pimienta para aderezar la unión, según Ramón, con su tenso sabor de línea inalterable. Constituyen un sentimiento no sólo natural sino revelador de la condición humana, "por eso el que dice que ha dejado de tener celos es que ha operado su alma, y es como el hombre que ha perdido su sombra" (p. 202). Ramón defiende los "celos puros" de Lope y, aunque reconoce que los hay pendencieros e imprudentes, no está dispuesto a verlos sino como síntoma de que el vínculo es estrecho y se está involucrado hasta el néctar del tétanos en la osada osamenta de un amor para siempre.

Una de sus últimas salidas a la calle, en busca de un amigo, es la que destaca en la parte final de la biografía lopiana. Ramón lo pinta un tanto desaliñado, con ese descuido textil tan propio de los poetas, llamando a la puerta de la casa de ese "cierto licenciado", como en un soneto alusivo a la anécdota lo llama el propio Lope de Vega. Una vecina, confundida por su aspecto, lo trata de mendigo y compadece su suerte. El dramaturgo ya ni fuerza tiene para protestar. Se vuelve a casa a escribir sus últimas líneas.

Lope, Ramón, sustentados sólo en su primer nombre, entrevieron la desgracia y la humillación como corolario de sus vidas rechonchas y chapeadas, las admitieron con resignación, se echaron al bolsillo esa última moneda lastimera y siguieron silbando hasta que el paso de sus pies se hizo invisible y sólo el eco de sus sílabas fue capaz de dar cuenta del camino andado.

El oficio biográfico es, a los ojos de Ramón, tan vital como su etimología, tan comprometido que "hay que saber suicidarse como biógrafo en una simplicidad última y rematar estos libros sin haberse acabado de despedir" (p. 870), dice en el breve prólogo a

la biografía de su tía Carolina Coronado.

Tratando de ser justo con el único pariente a quien dedicó una biografía, a la sazón su único o, por lo menos, el más conocido de sus antecedentes genético-literarios (*Corpus Barga*, un escritor exiliado y tan poco español como su nombre, fue también tío lejano de Gómez de la Serna), el autor contextualiza en el primer capítulo del libro la figura de la poetisa como la de "la última romántica" (p. 875) de la literatura peninsular. Comenta *Las noches lúgubres* de Cadalso, a quien ubica como el pionero del romanticismo español; repasa la muerte de *Figaro* (uno de los espíritus que mejor entendió); toma por sorpresa a Espronceda y desprende de su obra sus versos mejores: favor de amigo ferviente. Todo esto como para vigorizar a la hermana de su abuela materna, justipreciando su obra en tan robusta compañía, desagráviando su imagen cañuda de mentora espiritual de la familia que, al conocer los primeros textos del lejano sobrino Ramón (esto lo cuenta sin empacho el propio autor en *Automoribundia*), desde su autoexilio en Lisboa escribe a sus padres para que lo obliquen a desistir de sus inquietudes literarias.

Alentado por el humor relativizador, Ramón olvida tan incómodo elogio y se dedica a curiosear en la poesía de Carolina, descubre en ella el "atisbo del agua", documenta en Góngora y Quevedo sus imágenes zoológicas —la de la tórtola, por ejemplo—, pasa por alto su ingenuidad con ingenio y gentileza.

Aparte del parentesco, comparten Ramón y Carolina la extraña suerte de haber sido dados por muertos en vida, de haberse anunciado públicamente su deceso, con las consecuentemente cómicas correcciones del equivoco que suceden a la falaz noticia. Pero casi nada más. La vida aristocrática, la boda con un diplomático norteamericano, el destino itinerante de la tía son cosas que la alejan y hacen de su biografía el texto más respetuoso de cuantos escribió Ramón, con lo que de distancia y obligado desinterés

tiene el término subrayado. Se trata de ser comedido y pergeñar anécdotas, si bien no elogiosas, mucho menos devaluatorias. Nos la presenta longeva, enérgica, solitaria en su correspondencia última: "En las cartas que escribe a Rubén Landa se nota el dolor y la penuria de quien ha vivido demasiado y nunca puso atención en los intereses materiales" (p. 971).

Esta que es sin duda la menos humorística de sus biografías, vale decir, la muestra menos genuina del género en que Ramón ahogó con mayor frecuencia la mirada poliédrica de su genio lúdico (tal vez, sí, el oficio libresco que más en serio se tomó), cala en una mujer que no vaciló en utilizar el seudónimo de Sirio para iluminar con el nombre la sombra de sus poemas, que hizo amistades fecundas (Alexandre Dumas, la reina Isabel II) y de seguro vivió intimamente el reproche que más tarde haría a su sobrino nieto, como lo demuestran estas palabras que encabezan, a manera de prólogo, una antología poética propia, y cierran la referencia a la estación familiar en la trayectoria del tranvía biográfico ramoniano:

Mis primeros versos fueron creados en tan corta edad, que se resienten de graves incorrecciones...Yo no soy literata; hice versos desde que supe hablar; dejé de hacerlos desde que aprendí a callar...yo no quiero usurpar un nombre a la sombra de una tradición. (p.938-939)

La admiración por la pintura y sus creadores tiene en Ramón un antecedente inexcusable: su amistad de toda la vida con José Gutiérrez-Solana. A él dedicó una extensa biografía que aparece asimismo en *Pombo* (el pintor español, devoto de la tertulia, fue el autor del cuadro homónimo en que aparecen los asiduos a la *Sagrada Cripta*), como libros son también los que publicó a propósito de *El Greco*, *Don Diego Velázquez* y *Goya*, así como ensayos largos y cortos atienden a pintores de la talla de Picasso, Dalí, Toulouse-Lautrec, Juan Gris.

Sin ser, en sentido estricto, un crítico de arte, las biografías sobre estos creadores hablan de un ojo experto que sabe descubrir en el lienzo la connivencia del corazón delator que le dio aliento, en la pátina la persistencia de la memoria, en los pliegues de los encortinados o en la penumbra balbuciente el misterio de ese coito colosal entre el color y el trazo que anima a la obra de arte.

De El Greco rescata, por ejemplo, su ejercicio de la soledad sin concesiones, ajeno al tráfico incesante de encomios y reconocimientos públicos: independencia cruzada de hermetismo. También compartido por Ramón, al igual que esta voluntaria escisión del cuerpo colectivo, está el espíritu metafísico que adivina en el pintor oriundo de Creta, su arte como taumaturgia de ecos escondidos y entrevistas entelequias que vigorizan los torpes límites del mundo físico. En el capítulo intitulado "El secreto de su pintura", anota: "En medio de los siglos y el innumerable pueblo de los pintores, sólo unos cuantos creadores inquietan la realidad. Le dan firmeza inaudita, hacen ver que el mundo es más de lo que es" (p. 82).

Si con razón Francisco Umbral observa que a RGS "más que hacer una biografía de alguien, le interesa biografiarse a través de ese alguien"<sup>25</sup>, no es extraño que se descubra en la de El Greco un amor a los objetos muy propiamente ramoniano: "Hizo las mejores camisas eternas, los saltos de cama ideales, las casullas paracaidas, las mitras aviónicas, los cayados para los saltos de garrocha que van de la tierra al cielo" (p. 98). La adjetivación, consecuentemente exultante, favorece el vínculo de los dos mundos (el físico y el extrafísico) que, en el colmo de la adopción del discurso pictórico de El Greco como trasunto propio, RGS quiere ver en sus cuadros. Así, el autor de la *Vista de Toledo*

<sup>25</sup> Francisco UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, en *Ramonólogos*, de Francisco Castañeda Iturbide, p. 108.

"interpretó ese deseo de los muebles, de los cortinados, de los fetichismos anodinos"(p. 98) de ser algo más que materia deleznable: proyección de una imagen. El gusto por los entierros españoles es otro elemento de la agónica necrofilia ramoniana que en la biografía de El Greco ocupa lugar relevante.

Si el origen cretense de este pintor es un dato en que el biógrafo aprecia una inequívoca pasión artística, el que se mezcle lo portugués en Diego Velázquez significa para Ramón la presencia de uno de sus gentilicios predilectos, el que quizá le llevó a construir en Estoril un estudio que el agiotismo usurero de quien le ayudó a sufragar este capricho, hizo que abandonara al poco tiempo. El alma lusitana de Velázquez despierta en Ramón la misma subjetiva cordialidad que las dos zetas de su apellido.

Ramón ya no escarba, se deja inundar por los azarosos vericuetos de sus afinidades arbitrarias, con idéntica docilidad al dictado de las greguerías, que asaltan sus textos sin mayor pretexto que el de su fe en toda artimaña de estilo: "Velázquez peina con más brío sus bigotes, hacia arriba las puntas, como pararrayos salvadores de su persona"(p. 452).

RGS hace un lienzo verbal, un fastuoso aguafuerte de su biografía de Velázquez. Lo pinta —si se vale la inversión— como un artista ávido de conocer: viaja, asiste a Rubens, sorteja las veleidades palaciegas con un apego humorístico, casi grotesco a sus "pedazos de realidad cruda", valiéndose lo mismo del "pausado terciopelo de la dinastía" que de "la risa quebrada de la locura"(p. 473).

Ramón aduce la inclinación de Velázquez a pintar bufones, orates y hombres "idos" al espíritu lúdico, a las espuelas aceradas con que monta la jocosa jaca del mundo: es un hombre, como todos los que admira Gómez de la Serna, que ha inscrito su



voz en el coro de la religión humorística:

No comprenden los que critican a Velázquez que hay que distraer a la vida con ruido de cascabeles para evitar la torvedad y el homicidio, y todos debemos tener un bufón que se encarama en nuestras mesas y ría de nuestras excesivas seriedades. (p. 476)

Humor compensatorio, equilibrio vital de la balanza del ser. Las "escenas desasosegadas y azogadas" (p. 488) de *Las meninas*, el cuadro que más extraña del autor, son un juego de espejos y palabras, ludibrio barroco con que el Velázquez de Ramón ironiza, se distrae de la tensa torpeza de la realidad y se recrea re-creándola, haciéndola vivir como Carroll a Alice Liddell: del otro lado de éste.

Personaje de un "libro feretral" (p. 560), el de sus mismos aguafuertes, Goya es —pintor, persona, libro— el artista plástico en quien mejor se desdobra Ramón, autor de *disparates*, *caprichos* y *gollerías* (vélgase la ll por y) de indefectible factura goyesca. Es tal la devoción que manifiesta por este otro Francisco sarcástico (el otro, por supuesto, es Quevedo) que lo llama "precursor del humorismo intencionado y suicida" (p. 560). Si lo llama, asimismo, "primer humorista español" (p. 560) es porque, dice, fue el que antes que nadie advirtió en la identidad humorística hispana la dualidad ambivalente, la in-diferencia de contrarios que se amalgaman en todo evento lúdico: fue un "dominador del contraste, que es la base de ese nuestro humorismo en que triunfa la contraposición de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo negativo, de la muerte y de la vida" (p. 560).

A más de esto, Ramón festeja en Goya al bohemio genial que no se atrevió a ser, que entrevió con admiración en Valle-Inclán pero atenuó con la sobria catadura de Azorín. Y no porque la figura de RBS, marginal y autónoma hasta el tuétano, no encarne el gusto por hacer de la vida un despilfarro placentero y una continua desvirtuación de los "canales naturales" que permiten navegarla

sin sobresaltos, sino que la bohemia de Ramón, menos espeluznante, radica en la prodigalidad de su gritería greguerística más que en los sinuosos silencios del exceso y sus depresiones concomitantes.

Ramón se demora en la descripción de sus 80 aguafuertes y siente el espanto del virtuosismo equivalente al del humorista por la forma inefable. Descubre en sus *Majas* una verdadera Duquesa de Alba pintada con la imagen que de ella ha aprehendido su delirio amoroso, que se vale de la máscara de otra mujer (una madrileña, cuenta el hijo del pintor, es quien le sirvió de modelo) para pintar el rostro del modelo ausente: magia y pasión.

El Carnaval y su fuerza de recreación vital es Goya y es el humor, de acuerdo con la tradición estudiada por Bajtin citada en el capítulo inicial de esta tesis. Mundo de calvarios y trompetillas, regurgitaciones fantasmales y trasgos que trazan su viacrucis festivo entre figuras imposibles y resurrecciones improbables. El rostro extático de quien, seducido por la contemplación, se abandona al sueño de crear es el mismo en Ramón y en Goya, como similar es que, al final de sus días, la aprensión económica (la otra faz de una criatura bifronte) sea en ambos motivo de cierta amargura. RGS reproduce en su libro las cartas del pintor que, en estos términos, lamenta en palabras dirigidas a su hijo el que su suerte se pudiera asemejar a la de Ticiano —"vivir hasta los 99 años y no tener ningún otro recurso" (p. 683)—, el que las rentas renuentes no alcancen a sufragar sus más estrictas necesidades: "Que nada se me daría [es la ortografía de Goya] como no me ubieran quitado el sueldo" (p. 683-684). Otra vez, un destino compartido: la difícil sobrevivencia del creador.

Pero no sólo las biografías son pretexto para radiografiarse. Si habla de pintores, como se ha visto en los últimos casos, hay siempre lugar para la crítica y el hallazgo, la perpetuación de un testimonio de amistad o la categorización reveladora que descubre

el secreto de un arte. Es cierto que cuando señala en Picasso la propensión al *objeto* y no a la *idea* desvirtúa en cierto modo la estética de quien ha dicho hasta el cansancio que no pinta lo que ve, sino lo que sabe del tema en cuestión, inexactitud propia de un Ramón que es miembro de número de la Sociedad Protectora de las Cosas, y que acaso estima en artistas por él admirados el mismo énfasis objetual. Pero no por ello su señalamiento del mérito plástico del pintor malagueño deja de ser rotundo y aleccionador: "El atrevimiento, la subversión de Picasso es tal, que podríamos decir que nos vuelve a hacer salvajes, pero salvajes con veinte siglos de cultura"<sup>26</sup>.

Con la misma envidia, las biografías sobre pintores alojan el homenaje a creadores que compartieron con Ramón algo más que su obra: fraternidad y noches pombianas. Es el caso de la que protagoniza José Gutiérrez-Solana, uno de los amigos más queridos del autor.

Por tratarse de un ser íntimo, su biografía es dispendiosa en anécdotas, frases felices y experiencias compartidas. Como en el caso de Valle, Ortega o Azorín —y aun con mayor asiduidad—, RGS recupera diálogos completos sostenidos con Solana en Pombo, en la Plaza del Sol o en el Rastro. Gusta de caracterizar su estilo o su conducta estética desde la perspectiva de la conversación antes que a partir de reflexiones o teorías propias, como cuando el pintor, haciendo un cuadro de Unamuno, le dice: "—A don Miguel hay que pintarle con el pelo alborotado...Un día me vino muy peinado de la peluquería y le dije: 'Así no es usted'. Y esa tarde no di una pincelada en su retrato"(p. 1507).

La biografía de Solana nos presenta a un Ramón confidente que sabe husmear en su sujeto biográfico la frase chusca y definitiva,

<sup>26</sup>RGS, *Obras selectas*, p. 1056.

al calor de una amistad que recela de las infatuaciones que vuelven insufrible el discurso verbal de algunos pintores. Alguna vez en casa del *Barbas*, el excéntrico dueño de un local que Ramón y Solana visitaban con frecuencia, el biógrafo incita al pintor y casi lo obliga a decir lo que sólo en ese lugar cobra más de un sentido:

—¿Y qué le parecen a usted los impresionistas? —le preguntaba yo.

—Que son unos tios con toda la barba —contestaba Solana, que empleaba esa definición porque allí todo era barbón o barbado o barbudo.

—Hombre, ¿por qué? —contrapreguntaba yo, imitando asombro.

—Porque merendaban en el campo con una mujer desnuda y pintaban la merienda, la mujer en cueros y ellos mismos. (p. 1477)

El mundo carnavalesco de Goya y del humorismo ambivalente de la tradición ramoniana está también en su amigo Solana, cuyas máscaras son una obra maestra sólo equiparable a las del macabro alucinamiento de James Ensor. Este universo festivo, donde cuaja la cosmovisión humorística de la cultura popular que tan bien estudió Mijail Bajtin, es percibido por Ramón en la misma tesitura; su concepción del mundo de lo bajo como el sitio de la regeneración (la anciana embarazada, la célula que muere para procrear y otros motivos señalados por el crítico ruso como propios de la festividad popular) implica la relevancia del universo de lo fúnebre consustancial a la esencia humorística de esta tradición. Casi es Bajtin el que habla cuando RGS comenta los cuadros de su contertulio de la Sagrada Cripta Pombiana:

Solana pinta carnavales porque en el carnaval se amalgama todo, ya que es la temporada en que está cubierta de colores revueltos la paleta de la vida, y aunque todos parecen divertirse como locos, la verdad es que se divierten como si tuviesen ya la categoría final, como muertos. (p. 1405)

Sin embargo, de todos los libros biográficos de RGS el que

conjugue mejor su afinidad al sujeto biográfico, a su arte y a sí mismo no está dedicado a ningún pintor, sino a su "mayor admiración literaria", como no se cansó de confesar Ramón en varios lugares. Es por esto que el comentario de la biografía de Azorín cierra el presente capítulo.

En el autor del 98 Ramón descubre a un prosista excepcional que sabe invocar el aura de sus queridos objetos, vinculando su mundo concreto al enrarecido y misterioso universo de lo extrafísico igualmente caro a Ramón. "Se podría decir que con su predilección por todo lo inerte [dice RGS de Azorín] o lo que tiene una expresión materializada, ha puesto en ello esa fuerza que los espiritistas, concentrándose, desenvuelven en el maderamen de las mesas giratorias; ese fluido que impera y que da una lección casi sobrenatural" (p. 1156).

No obstante la devoción, buena parte de lo que exalta en quien a sí mismo se llamó un *pequeño filósofo* (y sin duda a ello se debe el vigor y la naturaleza irrepetible de este libro) es lo que, precisamente, Ramón no es. Cifra la independencia intelectual de Azorín en que "es austero, recto y está ordenado literato" (p. 1163). Ramón se separa de su objeto de estudio, logra apreciarlo por esas cualidades de las que él ha abominado toda su vida: la austeridad (él que es esclavo de su excentricidad), la rectitud (si por ella ha de entenderse inflexibilidad y espíritu admonitorio), el estar ordenado literato (cuando Ramón se pitorreó de todo reconocimiento oficial, vía Academias o documentos solemnes, de la labor libresca).

Ramón se autonombra mediador entre Azorín y el Rastro, vale decir, elige dar cuenta de su espíritu omnicomprensivo a la luz de lo que el bazar de objetos que es la vida recoge de su mirada inteligente. En esta cosecha de inteligencia, Ramón examina los surcos que propiciaron el desarrollo de su semilla, analiza a la Generación que la cobijó y a algunas de sus personalidades

inoslayables, y aunque elude con gracia toda particularización impertinente (pasa de largo, como siempre, por la estación del unánime Unamuno —nadie más ajeno al espíritu ambivalente del humorismo), no deja de hablar de Ganivet, Baroja, Maeztu.

El amor a una cupletista (la "Chelito") es quizá el mismo de Ramón por *Colombine*, incómodo, tormentoso, desproporcionado; el uso *esnobesco* de un monóculo lo comparte RGS cuando hace del suyo, sin vidrio, un objeto *sine qua non* para leer y escribir en las madrugadas. Y sin embargo sus espíritus (estoicismo y disciplina frente a epicureísmo obsesivo) hacen de Azorín y Ramón seres distantes. Incluso cuando están juntos, una cierta actitud reverencial de parte del segundo y una secreta y respetuosa admiración en ambos por la obra del otro, los conmina a callar: "Sé convivir gloriosamente en esos silencios de Azorín que tan pocos comprenden" (p. 1349).

Como las grandes amistades, la de Ramón por Azorín prescinde de la palabra inútil y su gorjeo de ruidos falaces. Quizá por eso su biografía abunda en interpolaciones y se demora de más en figuras adyacentes (siete páginas para Valle, ocho para Baroja, más de veinte para Silverio Lanza). No necesita *decir* su deuda —dudosa pretensión—, le basta no perder de vista su muda munificencia. Con el mismo gesto con que Azorín pide "un monumento que consolase a Juan Español, el soldado anónimo de las innumerables guerras coloniales" en legítimo reconocimiento al auténtico representante del pueblo, "llevado en triste peregrinación hacia campañas de hambre y de muerte" (p. 1271), Ramón levanta en su libro la estatua exacta del maestro que *da plena existencia*, parafraseando a Octavio Paz, al vínculo biográfico de Ramón con su literatura y consigo mismo.

## CAPÍTULO IV

### UN ARTESANO DEL HUMOR CORTÉS

En el camino de descubrir cuándo se ha divertido más el hombre, si en las épocas del regocijo de la especie primitiva, en los años helénicos, en la Edad Media o durante el lapso de la sociedad post-industrial, se habrá de interceptar —forzoso hallazgo— la noción de que no es fácil suponer una gradación, de menos a más, en la trayectoria humorística de la humanidad, o alguna detección de rasgos de predominancia en cierto estadio histórico específico. Lo que sí es más que evidente es el hecho incontestable de que el tono lúdico ha cobrado auge a todo lo largo y en todos los periodos de aquella atropellada trayectoria. Al hombre siempre le ha agradado la sensación de no supeditar en alto grado su vida individual a la responsabilidad de la vida institucional, y este desembarazo es, a veces, un aborto o detonación festiva llamada humor.

Las vanguardias artísticas de principios de siglo son una muestra fehaciente de lo luminoso que puede resultar no tomarse tan en serio la absurda rigidez de seres y cosas que padecemos. Presentarse —como Soupault— en escenario, colgarse de un candil y recorrer sobre él lo largo de una espantable galería de pedantes personajes, debió implicar una experiencia muy conmovedora. Los bigotes de Dalí, la pinta pintoresca de Apollinaire con su diadema de trepanado, y toda una serie de actitudes comprensiblemente delirantes de algunos políticos (con su cauda de guerras y molimientos), pusieron en marcha a un siglo que amenazaba solemnizarse demasiado y no veía en el vértigo de los tanques, en la sinuosa sensualidad de las trincheras, la insensatez humana en su más alto grado de hilaridad. La presencia del credo futurista, conato de malevolencia que tiene menos de deliberada inclinación por el mal que de paródica certeza del movimiento y su drástica

evolución, certifica el cuidadoso avance del hombre moderno hacia atrás, rumbo a su más antiguo desconcierto.

Desconocerlo todo y disfrutar el hecho convierte al hedonismo vicesimónico en el más puntual espejo de la nueva realidad y sus múltiples máscaras. El escepticismo de la posmodernidad corrobora la desenfadada actitud de aquellas primeras décadas del siglo: lo propio del hombre es reír, ha dicho Rabelais. En este contexto propicio al ludibrio libresco y dócil a un estilo manifiestamente liberado por la licencia humorística, se desarrolla la fastuosa literatura de Ramón Gómez de la Serna.

La distancia que se establece entre la escritura y el creador en la literatura ensayística, en términos generales menos involucrada consigo misma que la de la prosa narrativa, y mucho menos íntima aún que la poética, permite a Ramón fluir más en los ensayos y las crónicas (géneros a examinar en este capítulo) que en la ficción, ser consecuente con el ritmo de su prosa y con el dibujo de los recuerdos o las ideas, domeñando la abrupta punzada de la greguería, modulando su cadencia, y construyendo, más bien, espacios greguerísticos en los que el conjunto completo del texto y no tal o cual frase en sí, es el que arroja la respuesta humorística. Comentando una historia contada por Silverio Lanza, a propósito de un juramento gravísimo que éste tenía que pronunciar como garantía de credibilidad, escribe:

"...Y yo puse mi diestra —acaba Silverio Lanza— sobre el desnudo descote de la baronesa de Troichamps, y juró". ¡Admirable manera de jurar! Yo siempre juraré así. Un descote de mujer es como un libro abierto, el libro de mayor veracidad, y está pidiendo algo así como un juramento, como un uso tan solemne en medio de la solemnidad, aunque merezca otro uso en medio de la confianza.

<sup>4</sup>Ramón GÓMEZ de la Serna, *Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, p. 38.



El crítico RGS suele desarrollar atisbos de intuición que, traducidos en las metáforas sugerentes y en las luminosas y sólidas alegorías de su abigarrado estilo, lejos de pulverizar al objeto de estudio consiguen darle nueva vida. Certeras o inexactas, sus reflexiones tienen la virtud de organizar de otro modo las figuras que ve, de convertirlas, a través de una mirada distinta, en materia menos inocua: nada de lo que Ramón haya ensayado vuelve a ocupar su mismo sitio. Así, cuando habla de Vicente Aleixandre, concibe la idea de que "en los poetas es muy importante la velocidad de la imagen porque son coches que corren y establecen distancias"<sup>2</sup>. Su personalísima estética no se conforma con suponer que "Aleixandre ha hecho automóvil del verso", sino que se dispara en la alimentación de la alegoría a través del cotejo de sus imágenes con las de otros poetas de su generación para ilustrarnos su descubrimiento. Casi al final de su texto, asocia la médula erótica de los versos aleixandrianos con la vertiginosa claridad de sus palabras para decir como de paso: "Hay que reconocer que la velocidad es un poco pornográfica"<sup>3</sup>. Miembro activo y esencial de una vanguardia dada a elucubrar sin complejos de culpa, los ensayos de Ramón nos lo muestran en pleno dominio de sus facultades humorísticas, arriesgando la voz, estirándola para que dé de sí lo que la entornada realidad del entorno no deja ver fácilmente: sus iluminaciones verbales proyectan luz natural a lo que observa, frotan la oscuridad con relámpagos sutiles.

En el asunto de los géneros literarios, desde el romanticismo, nada es tan engañoso como intentar establecer límites. Lo mismo ocurre con los libros de Ramón: sus novelas con frecuencia parecen larguísima borradores de poemas no escritos; su teatro, un dramático agregado de anécdotas en prosa;

<sup>2</sup>RGS, "Vicente Aleixandre", en *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm. 212, ago. 1988, p. 12.

<sup>3</sup>*Idem*, p. 13.

sus ensayos, ideas metaforizadas de un mundo posible. La tan llevada y traída disolución de las fronteras entre los géneros en la literatura del siglo XX tiene en RGS a una de sus más claras ejemplificaciones. Un libro como *El alba*, que en sus *Obras selectas* aparece clasificado bajo el rubro de ensayo, es una vasta colección de greguerías acerca de ese fugaz instante en que la noche y el día dialogan en un lenguaje cifrado, eterno, que invita a escuchar atentamente lo que Paz llamaría *la otra voz*. Ramón, conciso y circunspecto, sólo dice: "El alba es la hora de agudo oído"<sup>4</sup>.

Los libros monotemáticos de Gómez de la Serna están para recordarnos que todo forma parte de lo mismo y que la realidad se las arregla como puede para disfrazarse y transformarse en lo que verdaderamente es, bajo la inocua apariencia de sus milagrosas correspondencias. *Senos* es otro libro en que Ramón reúne trozos dispares de disparates parecidos: los senos de las tontas, los de la oscuridad, los que no verá nadie, los que se miran en los espejos. Por la humana cortesía de su humor melancólico, destaca su reflexión a propósito de los senos de la coja, "admirables [porque producen una gran ternura]"<sup>5</sup>. De acuerdo con el tipo de cojera es el baile que danzan entre sí. Por su defecto es que confeccionó para ella tales senos un hada, nos dice Ramón. Son unos senos desesperados de tanto chocar uno con otro, sufriendo con el bailongo inevitable del paso desacompañado de su dueña. Sin embargo, crecen de felicidad y son un homenaje a la movilidad rítmica. Los hombres, concluye RGS, "pierden la cabeza" por los senos de las cojas y se casan con ellas dada la abundancia de dichas redondeces. El apunte final encierra toda la perplejidad y la delicadeza del verdadero humor negro: "...porque con las cojitas no se puede hacer más que casarse. ¡Sería demasiado

<sup>4</sup>José de la COLINA, "Ramón mismo Ramonismo", en el suplemento núm. 27 de *Plural*, núm. 29, feb. 1974, p. 42.

<sup>5</sup>J. de la COLINA, art. cit., p. 46.

atreimiento seducirlas!"<sup>6</sup>.

Exhumador de lo efímero, escrupuloso escrutador de curiosidades, polimorfo en su calidad de polígrafo (su "exquisito talento", ha escrito Alfonso Reyes, se debate entre el ocio de "golfo intelectual" y la incisiva ironía de quien siempre anda "con la navaja de escribir en la mano"<sup>7</sup>), el cordial humor de los ensayos ramonianos funda en su amor objetual y amable cortesía los alcances de una aproximación propia de la intimidad a los asuntos y las cosas que comenta. Si caricaturiza y se mofa (por ejemplo, de la promiscuidad doméstica moderna: "Aquel cofre no es un cofre: es la cama del niño. Aquel armario no es un armario: es la cama de matrimonio. Aquel jarrón enorme es un lavabo y ese farol es una percha y el aparato de radio la mesita de noche"<sup>8</sup>), se permite también fáciles distracciones ("Nariz, garganta, oídos —Dr. Pérez—. Y se piensa al pasar: ¿Pues si todo el que tuviese eso lo fuese a poner en su portal, aviada estaría la población!"<sup>9</sup>), todo como buscando la empatía, el lugar donde los elogios (a Macedonio Fernández) y las desavenencias (con Juan Ramón Jiménez) son dos formas equivalentes del homenaje, la consagración de la melancolía como desenfado y la tristeza como virtud vicaria de la afinidad con todas las cosas del universo.

El Ramón cronista es uno de los más auténticos Ramones ensayistas; es el que se divierte con el tema, crea y, como músico sonámbulo, se permite algunas libertades y todas las variaciones. En *El circo*, por ejemplo, se evidencia que la crónica es su terreno propositivo, más que la crítica o el ensayo propiamente dichos. Su orgullo de haberse autonombrado primer cronista oficial

<sup>6</sup>Ibid.

<sup>7</sup>Citado por Francisco CASTAREDA, *Ramonólogos*, p. 43.

<sup>8</sup>RGS, *Explicación de Buenos Aires*, p. 110.

<sup>9</sup>Idem, p. 85.

del circo, que lo llevó a sus famosas conferencias en el trapecio o sobre los lomos de un elefante, tienen menos de exhibición que de fraternidad con la funambulesca realidad del espectáculo circense. Si la prosa de Ramón es una galería desorbitada de bustos, cuadros, grandes murales y bajorrelieves trabajados milimétricamente, el poder de su imaginación se desborda en *El circo*, y su proteico humorismo, indiferente y absolutamente ajeno a todo juicio de valor, a la opinión enmendatoria, se dispara en una mezcla de reflexiones y revelaciones en que conviven línea a línea la descripción más inverosímil (pero real) y la ocurrencia fantástica con los pies en la tierra y la cabeza en el cielo del circo.

La vocación por la acrobacia de RGS no podía encontrar mejor justificación que en este libro, en el que Julio Gómez de la Serna advierte un "humorismo...en gran parte circense"<sup>10</sup>, y un afán siempre ramoniano de no temer a la abrupta espontaneidad, de "asesinar al ridículo"(p. 678) cifrado en el desparpajo y la prolijidad de su obra.

Las imágenes con que dibuja la vida del circo son plenas de esa plasticidad greguerística de sus mejores libros: "Como en una sartén saltan las burbujas chasqueantes de las risas en sitios distintos. La gracia del clown cae como algo fresco, como otro pedazo de merluza salada, en el ardiente elemento. Nos salpican algunas de esas risas, que saltan con más fuerza que otras"(p. 687). Ramón está en su medio, es un cronista de circo nato, un amante del espectáculo en sí. Para Julio Gómez de la Serna es "la obra que él ha escrito sin duda con mayor fervor, con más íntima compenetración"(p. 681).

En *El circo*, Ramón hace un recuento de ese mundo inverosímil

<sup>10</sup>RGS, *El circo*, en *Obras completas*, tomo II, p. 675. Las referencias subsiguientes pertenecen a la presente edición.

(trapecistas, domadores, luces, utilería musical y público sumiso) con la intención de metaforizarlo como la realidad fastuosa de cuyo oropel nada queda en la pasmosa vida diaria. El se escoge un papel en la representación: el del *clown*, naturalmente. En este personaje, en su amor a los objetos con que trabaja —la silla, el bastón, el sombrero— funda Ramón su apego al mundo cosificado de su humor. "El *clown* es el único que trata con mimo las pequeñas cosas domésticas" (p. 706) en el *gran circo del mundo*.

El cronista de este libro no sólo consigna el colorido y la fiesta del circo, sino también los diálogos estúpidos de los payasos y el perfil emperifollado de sus excesos. Comenta con la gracia de siempre, pero se permite elucubraciones críticas acerca de la finalidad del espectáculo y de la pobre imaginación de sus actores y mecenas. Le molesta íntimamente, por ejemplo, el escaso mérito que significa el que la *vis cómica* del *gag* dependa de fáciles juegos de palabras, como el de llamar "agua-para" al *paraguas*, tan propio de las más triviales charlas clownescas, y que provoca en el público una risa tiesa, forzada, de la que más tarde "se sentirá avergonzado" (p. 706).

En un estilo que sólo usa de la greguería de vez en cuando, pero felizmente ("Las bicicletas quedan muertas como toros recién corneados"; "Los focos se despiertan sobresaltados"; "La música entra moviendo las piernas"), el libro se permite juegos de un humor absurdo y metafísico que concuerda muy bien con el halo fantasmagórico de sus figuras de disparate: la contorsionista, el malabarista, la amazona, el prestidigitador. La especulación que RGS se permite acerca del arte de los ilusionistas tiene ese fondo inquietante de todo lo que significa dudar un poco de la tranquilizadora realidad:

...quizá ha existido uno que convertía de verdad a la mujer en un faisán, que todo lo transformaba verdaderamente, y, sin embargo, nadie le creía, y todavía había algún imbécil que decía que "no era limpio", y él lloraba todas las noches al acostarse,

lloraba su poder, pues sabía que tenía que callarlo, porque si no le encerrarían en una cárcel, dudando de la autenticidad de sus billetes de Banco, que es con lo que no está permitido el milagro(p. 725).

La de Ramón es una prosa desgarrada, no en el sentido sentimental de abrumada por las circunstancias sino en el formal de que está hecha de giros, retazos, jirones. Es su estilo suntuoso el de una falda hawaiana de brillante rafia, de numerosas vueltas y caídas, siguiendo la oscura cadencia de la cadencia verbal que la sostiene. En las crónicas, en los ensayos, en los textos propositivos invierte toda su devoción barroca por la sorpresa y la aglomeración. En *El circo* se da a la tarea de la reminiscencia —como en *Pombo* o en *Automoribundia*—, aunque se afana por hacer de ella un minucioso mapa del mundo circense, enamorándose de su lujuria exultante y hechiza, de su atmósfera abigarrada en que la maravilla cicatriza, "en que se rompe la cabeza la verosimilitud"(p. 764).

Como coqueteando con la macabra imaginaria de los *Sueños* de Quevedo, Gómez de la Serna inventa en su enumeración depredatoria y prolífica el "Gran Circo del Paraíso", en el que "todos tienen palco y todos lo tendremos"(p. 780), donde "ellos" y "ellas" (los muertos) son la viva (si se vale la paradoja) representación de las sombras circenses que fueron, del aplauso de que gozaron, de una juventud que las exigencias del oficio convirtieron en polvo y cadáver. En ese espectáculo, formado por todos los artistas sustituidos, echados, baldados, envejecidos, Ramón recrea un más-allá de voces y movimientos ya sólo visibles el día de la muerte.

La locuaz alegría del circo lo convierte en el sitio ideal de la diversión autónoma, del juego *per se*. Su extroversión delirante es, al mismo tiempo, la de la risa franca, auténtica, llena de asombro y compartida hilaridad. Para Ramón, decir circo es decir panacea, tesoro telúrico, condensación del cosmos, paraíso

recobrado: "El que más noches de circo tenga en su haber es el que primero entra en el reino de los cielos"(p. 795). Amor a la magia. En *El circo* se ensaya el ilusionismo verbal a que tan afin fue el autor, a quien nada hubiera seducido más que el ver aparecer y desaparecer las cosas con sólo nombrarlas. Piernas ambulantes, solitarias (cojas de cuerpo), mujeres que sacan de su vientre un niño, prestidigitadores que se comen vivos a los conejos ("para no hacer trampa, porque el público es demasiado exigente", p. 784), el libro está amueblado por un mundo equivoco de seres surreales y acciones intraducibles, una realidad que sólo se abandona con la nostálgica extrañeza de los que dejan sus sueños en algún sitio por la noche y a la mañana siguiente no los encuentran por más que los busquen: "Salimos del circo como si nos hubiésemos tragado un foco, un foco homeopático"(p. 803), sorprendidos, enamorados de la maravilla.

Uno de los tópicos más frecuentes en la reflexión de RGS es el que se refiere a las dificultades propias de quien se dedica a la escritura. Casi toda su obra, así sea tangencialmente, ofrece agudas y no pocas veces fatalistas observaciones al respecto. En su *Diario póstumo*, por ejemplo, abundan las desazones propias del oficio enfocadas desde un doble punto de vista: el problema físico de las tintas que se niegan a pasar de la pluma al papel, o de las máquinas de escribir cansadas del aguacero digital que las obliga a teclear más de la cuenta (asunto trivial, si se quiere, pero al que el espíritu desenfadado de Ramón otorga asombrosa plenitud); y el problema económico que siempre aquejó a Ramón, sobre todo hacia el final de su vida, y que lo obligó a escribir prácticamente a destajo la mayoría de sus artículos y parte de su obra de ficción. En el próximo capítulo, dedicado en particular a la recuperación de sí mismo que hace Gómez de la Serna en *Automoribundia* y demás textos autobiográficos, habrá ocasión de comentar con algún detenimiento estas situaciones bosquejadas en su *Diario póstumo*. Baste por ahora citar el fragmento de una carta que, pocos años

antes de morir, envía Ramón a José de la Colina, y en la que se advierte ésa su doble obsesión por satisfacer el delirio de la escritura compulsiva y la necesidad estrictamente monetaria que lo obliga a escribir casi para no morir:

Tan pobre es la vida y el porvenir del escritor que escribe en español, que su única alegría es reinventar las cosas y renacerse uno en el alba de la cuartilla, que siempre está a mano, sobre la mesa propiciatoria en la que al escribir nos apoyamos para no caer de bruces.<sup>11</sup>

El ensayo *de ideas* de Gómez de la Serna está siempre traspasado por el láser de la ocurrencia y la fidedigna excentricidad de lo que no se dice, de lo que se olvida por inocuo o excesivamente real. No obstante, la línea de su pensamiento, aunque ranurada como alcancía y llena de cortes como una mala secuencia cinematográfica, es congruente en su diletancia digresiva. El estilo un tanto desmelenado de Ramón está justificado por él mismo desde uno de sus primeros libros, *Ex-libris* de título, publicado en 1911. Allí apunta que la escritura, forma demiúrgica de ordenar el caos desde el discurso, debe reproducir el deshilvanado balbuceo de las ideas de su autor, sugerir que una cosa es lo que se escribió y otra lo que se quiso decir, y que de ese divorcio permanente entre la cosa a contar, indócil por naturaleza, y la dudosa ductilidad del sistema lingüístico, surge un estilo voluntariamente hecho volutas verbales, humo en que se desvanece la palabra indecible:

...como lectores siempre hemos deseado al final de la lectura de un libro algo, algo, las afueras del libro, el descuajen, la perplejidad, el raboneo, la delación del autor hecha por sí mismo, patidifuso ante algo completamente distinto a lo dicho y hasta a lo por decir en los próximos proyectos de libros, algo insufrible y perentorio, algo comprometedor y deslabazado, que habría que decir con toda su torpeza y su indisculpabilidad.<sup>12</sup>

<sup>11</sup>J. de la COLINA, art. cit., p. 40.

<sup>12</sup>*Idem*, p. 41.



Aquí Ramón se autodefine como el que busca "la perfección del balbuceo". Prefiere pensar que en sus libros no hay palabras sino quifios, amagos, señas que invitan más que a la lectura al embarazo de su desembozo, filtros verbales que licúan el lenguaje, lo transgreden, buscan un imaginario punto de encuentro entre la vocación y la evocación, entre el artista y su destinatario:

Mucho he pensado en las palabras, y no por razones de etiqueta, sino por violarlas, buscándoles el sexo y encontrándoselo. Mi trato con ellas ha sido de una sincera inmoralidad, y así las he vuelto de sinceras, abiertas y decididas.

Cuando habla de *lo cursi* en el libro del mismo nombre, tiene el suficiente cuidado para no perder de vista el núcleo de su reflexión, a pesar de que su prosa espiralada amalgame elementos y comparaciones desbordados: es injusta la vinculación de lo cursi a lo que está de más, a lo que merece ser repudiado por baladí, al lujo de pacotilla. "La academia ignora el sentido de lo cursi", apunta, "cuando dice 'que lo es todo aquello que con apariencia de elegancia o de riqueza es ridículo o de mal gusto'"<sup>14</sup>. Ramón entiende que hay verdad, ternura y una correcta asimilación de lo barroco en la cursilería, y que nada es más ajeno a ella que la irredimible vulgaridad del *snobismo*, su mundo deliberado de apariencias falaces y presunciones sustentadas en el vacío. Distingue, asimismo, dos tipos de cursilería: la auténtica, la que sólo "emperifolla a la belleza" como una mujer que, maquillada, luce mejor que recién salida del aliento de las sábanas; y la que no añade nada, la empalagosa, la que adorna sin motivo algo que debía disfrutarse más en su sobriedad.

La cursilería, vista así, en contubernio con la naturaleza excesiva del ingenio y de la vida, es piedra angular en la

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> RGS, *Lo cursi y otros ensayos*, en *Obras selectas*, p. 698.

literatura de Ramón. El punto de apoyo de la greguería, de las biografías exorbitantes y del inestable estilo de los ensayos ramonianos es su apego feliz a un lenguaje de muchos vértices y curvaturas, caído y enhiesto, que resbala constantemente y es fiel a la ligereza, a la profunda cursilería de sus descalabros: "Una página vivirá de lo sobrante que haya en ella, de lo excesivo, del ratimago con que sea rubricada"<sup>15</sup>. Si la vida se mueve entre la locura y la cursilería, según Ramón, es claro que su ingrediente saturado, sobrecargado y bochornoso haga cursis, en la exégesis del autor, a Charlot, don Quijote y el mismo Juan Ramón Jiménez.

(Compartiendo la vuelta de espaldas que Ramón siempre dio a toda vinculación política —si es que se puede hacer caso omiso de sus deliquios anarquistas a los veinte años que él mismo confiesa en *Automoribundia*, o de las no menos ingenuas opiniones favorables a Franco y la dictadura que vierte durante su regreso por dos meses a España en 1949, y en las que lo llama "el salvador de España" y confiesa: "¿Cómo no he de tener la mayor veneración para él, si ha salvado todo lo que amaba en la vida de España?"<sup>16</sup>—, en el presente trabajo, y por mero hábito de higiene, se omite todo comentario a la vida política de Ramón. La situación es clara. Por encima de todo, RGS amó la literatura. No es el caso de rastrear en sus colaboraciones para el diario arriba mencionado, las que buscó afanosamente como un acto de mera sobrevivencia, o en su pertenencia al equipo que hacía *El Liberal* antes de la Guerra Civil, instigada por su mentor mental —José Ortega y Gasset—, las culpas que "una derecha recalcitrante o una izquierda impertinente"<sup>17</sup> cargaron en su momento sobre su obesa figura. Acrata de suyo, Ramón se vio envuelto —como toda figura

<sup>15</sup> *Idem*, p. 708.

<sup>16</sup> Declaración publicada en *Arriba*, órgano de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, citada por José Benito FERNÁNDEZ en "Ramonología", *Químera*, núm. 31, p. 40.

<sup>17</sup> J. B. FERNÁNDEZ, art. cit., p. 37.

intelectual y pública de su época— en el vórtice del huracán político y se sabe que en esos casos cualquier pronunciamiento (incluida la mudez) puede ser objeto de sintomáticas lecturas. Su devoción era otra: la greguería, y si en este apartado se comenta alguno de sus artículos periodísticos es más por cierto rigor de la investigación que porque pueda o deba leerse en él algo más que literatura. Lapidaria, acaso senil, pero irrevocable es su respuesta, en este sentido, a una de las últimas contrariedades de su vida: la petición de Rodrigo Royo, director —a partir de 1961— de Arriba, de cualquier otro tipo de colaboración excepto greguerías, con toda la inconciencia de lo que tal solicitud implicaba con respecto a la situación de Ramón y su obra, aunque afin, en todo caso, al sentimiento de escándalo con que, según José Benito Fernández<sup>18</sup>, la burguesía leía cada domingo sus textos. La contestación de Gómez de la Serna es obvia: "Greguerías hasta la muerte".)

José Benito Fernández entiende que el artículo periodístico ramoniano, al que se dedicó toda su vida desde los trece años, es más fácil de ser vinculado a la *ramonología*, es decir, a una manera particular de hablar, escribir y ser, que a lo que él llama "la trivialidad greguerística"<sup>19</sup>. Si tal juicio revela una deficiente apreciación del protoplasma verbal que da vida a la obra de RGS, se muestra más certero cuando apunta que el periodismo como género funcionó en Ramón a la manera de una necesidad económica que, no obstante, mantiene su calidad de producto artístico en la infinidad de periódicos en que se vio obligado a colaborar este "inventor de Madrid", como atinadamente lo llama Fernández en atención al enorme apego y la frecuencia con que Ramón escribió sobre su ciudad:

El periodismo de RAMÓN destaca lo que se ha dejado pasar, penetra en la Prensa de forma literaria porque

<sup>18</sup>J. B. FERNÁNDEZ, "Ramón periodista", en *Quimera*, núm. 27, p. 40.

<sup>19</sup>*Idem*, p. 37.

está convencido que la literatura es una profunda hermana de la actualidad, pero la ignora profundamente. Sus artículos los utilizaba como entretenimiento para novelar, eran meros fragmentos de un discurso literario.<sup>20</sup>

Un extenso artículo intitulado "La amazona airada" - es buena muestra del fino arte periodístico ramoniano. El texto es una glosa, una cita y una contestación al mismo tiempo. Natalia Clifford Barney, la amazona del título y a quien Rémy de Gourmont dedicara uno de sus últimos libros (*Lettres de l'Amazone*, 1914), es presentada como Miss Barney en la primera parte del artículo. Pinta sus encantos y su sagacidad mental con el ojo clínico que siempre tuvo Ramón para la belleza femenina. Acompaña el comentario de algunas muestras del ingenio (a la sazón, greguerístico) de la amada de Gourmont, entre las que son de destacarse algunas por la perversa e irreprochable inteligencia con que fueron escritas: "Las novelas son bastante más largas que la vida"; "¡Si el pecado original hubiera sido un pecado original!"; "Y por último, Dios creó al hombre." —Por eso nos resentimos de la fatiga del Creador"; "De la primera novela de Adán y Eva se han tirado demasiados ejemplares"<sup>21</sup>.

Estos aforismos, que Ramón llama "dedicatorias burlescas", introducen la segunda parte del escrito, en la que el destinatario reproduce in extenso una carta-diatriba en que Miss Barney, con una rara suspicacia andrógina, da una "Razonada respuesta a Ramón Gómez de la Serna por lo que dice y deja de decir sobre 'los senos'". Sobra decir —para continuar con el verbo usado por la amazona— que tan encendida misiva alegra profundamente a Ramón, quien (misógino moderado) sabe admirar en ella la profunda sinceridad y la transparencia de las reflexiones de Miss Barney. Llama a Ramón "hombre destetado", pone en entredicho la sabiduría

<sup>20</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>21</sup> RGS, "La amazona airada", en *Quimera*, núm. 27, p. 41-45.

sen(s)ual ramoniana y descarga sobre el tema frases que demuestran un manejo preciso de la metafísica del seno: "Muchas mujeres, más que dar sus senos, se los dan a sí mismas para escapar a los dones de sus senos", esas "flores de los sentidos", "esos planetas fríos, de leche lunar"<sup>22</sup>.

Casi al final, el libelo se vuelve una encarnizada defensa de la feminidad y una consecuente anatemización del rol sexual masculino: "La paternidad es la tragedia del enamorado". El "prudente instinto", dice la amazona, que impulsa a los amantes a morir debe ser acatado antes de que todo termine en "el reinado patriarcal [que] amenaza al género humano". En la mujer residen amor y procreación y fuerza humana, pues "sobre ese monte del seno izquierdo es donde se encuentra con más seguridad a la Diosa"<sup>23</sup>. El peculiar sentido de la sexualidad de Miss Barney reúne fatalismo y lucidez:

Si algunos animales tienen la sensatez de no sobrevivir al gasto de sí mismos para crear otro ser, para fecundar una vida de la que ya no forman parte, para despertar la vida que duerme en la hebra, es indudablemente para escapar a esa decadencia; porque descendencia es decadencia, sobre todo para los grandes hombres, como demasiado sabemos. ¡Los Dioses se reproducen mal; las enfermedades, bien!<sup>24</sup>

Toda esta teoría está puesta al servicio del desconcertante aforismo final: "La pareja es la feminidad total", donde se asoma, dada la apología de la mujer y de la esterilidad de que la carta hace gala ("descendencia es decadencia"), la amazona lésbica que parece sostenerse en su sexo.

En la última parte del artículo, RGS no tiene empacho en

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 45.

aceptar la crítica ("Me confieso desbaratado") y el arrebatado sexual de la *amazona*. Con socarrona complacencia, Ramón advierte que no debió escribir un volumen llamado *Senos*, sino *dos*, por razones obvias, "puesto que dos forman la obra completa en sus fuentes, y...tal vez me he ido al seno del abismo abismándome en ellos"<sup>25</sup>. La benevolencia implícita en la aceptación de Ramón nos muestra al verdadero Gómez de la Serna, y de ahí el espacio concedido al comentario de este artículo: polemista gentil, artesano del humor cortés cortejando a una dama extraña y atractiva ("iba adornada por la doble corona de laurel de sus trenzas rubias") desde el distante altar que lo consagró para siempre: la cuartilla. RGS, el gordo bonachón de Pombo en quien todo, como apunta Cernuda, es "dimensión generosa"<sup>26</sup>, no sabe lo que significa la infinita falta de pudor de defenderse a través de la justificación de lo que escribe: "Esta protesta de Natalia Clifford Barney (*Natalis*, como la llamaba Gourmont) representa la bofetada inofensiva de un seno estampado contra mi mejilla"<sup>27</sup>.

En el artículo que encabeza su *Explicación de Buenos Aires*, intitulado "Buenos Aires es...", se advierte que el libro, como proyecto, dista de ser un manual turístico o una guía para la comprensión de la atmósfera porteña. No se trata de deletrear una ciudad poco propicia, en su pasmosa condición de gran urbe, a la descripción minuciosa o el trazo definitivo. Más bien, el ánimo —apunta Ramón— es el de "descubrir las estatuas más deslumbrantes de la escribanía de la historia como suntuosos pisapapeles para que no se le doblen las puntas al plano de la ciudad"<sup>28</sup>, descubrimiento subversivo que es, en todo lo que vale, un acto de amor a la ciudad en que vivió Ramón durante los últimos

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Luis CERNUDA, *Poesía y literatura I y II*, p. 393.

<sup>27</sup> RGS, art. cit., p. 42.

<sup>28</sup> RGS, *Explicación de Buenos Aires*, p. 10.

treinta años de su vida.

Aquí y allá saltan de la lente greguerística del autor imágenes que llaman al ocio y convocan al espíritu de distracción que permite vivir con el asombro, con el trueque de realidades en que descansa el juego de palabras: "Dir hablar de extorsionistas, lo que al punto nos suena a unos estafadores que, además, nos amenazasen con retorcernos el pescuezo"<sup>29</sup>.

Las anotaciones de Ramón no niegan su amor al mundo de lo oblicuo, a la tangente que roza apenas los objetos, hechizado afilil al filo de las cosas. Sus ensayos tienen ese carácter de genuino e inseguro atisbo a la realidad, de verdadera sorpresa que nada tiene que ver con el término en su sentido teatral (*ensayar* como repetir y corregir una puesta) o literario (docta teorización sólidamente armada de argumentos precisos). Ramón, más bien, con el estigma prosopopéyico que caracteriza a su humorismo, nos habla en sus artículos de cosas pequeñas (un despertador) y grandes (un barco), los define como asmático a aquél y reumático a éste y, como al pasar, esboza verdades que bostezan indolentes, aburridas, como concientes de su certeza y de la inutilidad de registrarla, toda vez que nadie parece recordar esa mirada. Sin embargo, Ramón *ensaya* con una elocuente precisión, a la intemperie ante tanta intemperancia: "...sólo el estilo de nuestra lengua es capaz de alabarle [a Enrique Larreta], ya que las palabras escritas se dicen tal cual son, sin trastocarse el aire quieto de lo escrito en el viento del habla"<sup>30</sup>.

*El Rastro* es un baúl de palabras que metaforizan, en más de un sentido, a su objeto: es un libro en que la voz encarna, toma el lugar de la cosa, se afilia al brillo desnudo o a la superficie

<sup>29</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 188.

mohosa de una espada, una piedra, una lámpara lejana. Ningún conjunto de crónicas ramonianas se propuso con tanto empeño como éste dejar testimonio del tiempo empedernido en las innumerables criaturas del bazar, de las huellas, los ecos, el rastro que dejan en *El Rastro* los rostros, atrabilarios o astringentes, de las cosas entrañables, los objetos con historia, con un pasado pegado a la memoria de cada sortija, de cada bastón desheredado. Es un homenaje a lo inservible, a la inquietante belleza de lo caduco: una estética del desperdicio. No obstante, en *El Rastro* dialogan entre sí lo antiguo y lo ultramoderno, forman una curiosa comunidad de jóvenes espectros y modernidades arcaicas cuyo rasgo más significativo, para Ramón, es el humor que se genera en torno a estas disparidades sorprendidas en otro siglo, a esta suerte de collage en que se confunden el juego más sofisticado y la panza de un viejo Buda pulverizada por la polilla: "Todo eso que no tiene gracia ninguna, ni por su materia, ni por su forma, ni por su vida, todo eso es lo que empacharía al Rastro si no estuviese compensado por todo lo otro que se burla de ello, que lo evidencia, que lo reforma"<sup>21</sup>.

Los entes en que puntualmente fija RGS su mirada aviesa de cazador de lo inaudito son, por supuesto, los que mejor se rien entre sí de sus falsas semejanzas o del insospechado honor de haber sido arrojados del limbo de la vida útil al anónimo paraíso de lo que pocos vieron, de lo que nadie usó, de las sabias cosas que eludieron el triste cementerio de las casas o de los carros de la basura. El libro destaca, verbigracia, "los orinales risibles como sombreros de copa, con ese gran humor de los orinales, con esa gran ironía invertida, que en algunos es expresivo gracejo a lo Rabelais, porque tiene pintado en el fondo un ojo y reza debajo: ¡Que te veo, morena!"<sup>22</sup>. Los seres del Rastro comparten

<sup>21</sup>RGS, *El Rastro*, en *Obras selectas*, p. 1303.

<sup>22</sup>*idem*, p. 1300.



con los de la vida diaria una íntima nostalgia que en éstos (hombres, árboles, grandes edificios) es una tácita rendición a la atroz teratología del mundo cotidiano, y en aquéllos la fuerza impecable de lo que se resiste a dejar de ser, las cosas cuya alma, aferrada a los gestos y a los sonidos, no quiere separarse del cuerpo que la encierra por nada del mundo.

En lo que de almacén y balumba tiene la literatura de Gómez de la Serna, que bien vista es tan dócil al estudio humanístico como a la paciente mirada del anticuario; en lo que de colección miniaturesca de objetos reales e imaginarios posee su obra de recopilador nato, *El Rastro* ocupa un lugar central por tratarse de uno de esos textos que Alfonso Reyes incluiría sin duda en el vacilante género que él llamó *varia*: derivaciones, apuntes al sesgo, ficciones y reflexiones que, por lo demás, son el ámbito más preciso, en su imprecisión, de la obra ramoniana.

En *El Rastro* se dibujan todas esas cosas de bazar antiguo y desván desvencijado que el hombre abandona a su propio arbitrio: fierros, tablas, adornos, cuadros, medallas, reliquias que la pluma de Ramón recoge y registra en este conjunto de crónicas voluntariamente adosadas a su anacronismo. El amor a los hierros viejos de *El Rastro*, a su "facultad fuerte y exorcista"<sup>88</sup>, habla del poderoso vínculo de esta literatura a los objetos, no como un apego materialista, estima económica o aprecio de su belleza, sino más bien por ser huella del tiempo, átomo de la fisonomía universal y concreción inmediata de la idea y la cultura, seres que pueblan el mundo con tanta personalidad, diría Ramón, como la del hombre mejor plantado.

En el mismo tenor de libro compuesto por estampas rápidas, aunque de asunto más bien fantástico y humorístico que de realismo

<sup>88</sup>RGS, *Mis mejores páginas literarias*, p. 15.

objetual, están las *Gollorias*, especie de greguerías alargadas en que lo mismo se habla de las posturas que adoptan los que van a conciertos musicales, que de asuntos moderadamente metafísicos ("Cedulario del alma") o decididamente socarrones ("¿Qué haría usted si se le pierde la cabeza?").

Es en particular en estos artículos breves que el humorismo de RGS, como concentrado en sí mismo, consigue amalgamar la amenidad y el absurdo con ese ánimo distraído que caracteriza al género y unas dotes imaginativas que lo llevan a descubrir en los detalles de las cosas solapados guiños a la credulidad exasperada de su propia naturaleza, como la de "aquellos sombreros agalerados, que hasta tenían a cada lado tres agujeritos para que respirasen las ideas"<sup>34</sup>.

Cuando Ramón se deja permear por la ocurrencia más disparatada, por ejemplo en esa encuesta —que lo incluye a él mismo— sobre lo que haría la gente entrevistada si viviera como degollado ambulante (no tener cabeza permite, entre otras comodidades, la de ahorrarse explicaciones, prescindir del sombrero o de la obligación de afeitarse), la rienda suelta que con frecuencia ata al final el galope de la imaginación desbordada (y hace menos aparatoso y más certero el disparate) es el juego de sentidos implicado en el hecho de tomarse *en serio* o literalmente el motivo del juego: en el asunto de la pregunta *¿Qué haría usted si se le perdiese la cabeza?*, los nudos terminales son el de reconocer que él mismo, Ramón, la ha perdido en verdad y no puede continuar "un ensayo como éste"<sup>35</sup>, o aun el párrafo previo, en que la frase hecha se trae a cuento para introducir una lógica doblemente absurda: "Me detengo en la invención de los supuestos pensamientos que se escribirían al no tener cabeza, porque hay

<sup>34</sup>RGS, *op. cit.*, p. 74.

<sup>35</sup>*Idem*, p. 76.

otros mejores, que son los que no tienen ni pies ni cabeza<sup>26</sup>.

Tomarse libertades con el juego libresco reviste también, en la literatura ramoniana, la posibilidad de que a una larga enumeración de los tipos de alma, coronada por el acorde de la famosa abreviatura etc., etc., la despierte una suerte de meta-conciencia de su fastuosa prolijidad, y entonces la ocurrencia, esa modesta y repentina hermana menor de la pedante idea, confirme la atmósfera lúdica y arbitraria de una obra puesta al servicio de la autonomía humorística, del caprichoso y regocijante desenfadado:

Ese etcétera, etcétera, que acabo de poner, no significa que se me hayan agotado las clases de almas, sino que a veces tiene que respirar un párrafo, y sólo gracias al etcétera logra conseguir aliento. Se ahogaban las palabras asmáticas, me faltaban comas, la sed de un punto me convulsionaba.<sup>27</sup>

Un tema *sine qua non* de crónicas y ensayos ramonianos es Madrid, su ciudad. Aunque es difícil, apunta Eugenio de Nora, "admitir para él el dictado de 'madrileño universal' que le discierne Corpus Varga"<sup>28</sup>, desde los primeros libros, *Entrando en fuego* y *Morbideces*, pasando por *Pombo* y por el *Elucidario de Madrid*, el asunto coagula en un libro del exilio que, desde su título, es huella de la conversación ininterrumpida entre el escritor y su ciudad nutricia: *Nostalgias de Madrid*. Si se pudiera dividir a los autores en dos grupos, los que fueron devotos de su ubérrima urbe y los ajenos y cosmopolitas, al primer grupo pertenecería, sin duda, Ramón Gómez de la Serna.

Como en todo verdadero artista, esa ciudad umbilical no lo

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>28</sup> Eugenio de NORA, *La novela española contemporánea*, tomo II, p. 100-101.

tira del cordón del que jamás podrá desprenderse, sino apenas de una guía mental, una línea de continuidad más auténticamente literaria en tanto prescinde, con frecuencia, de la ciudad real. Es decir, el Madrid de Ramón poco tiene que ver con su mapa o sus coordenadas turísticas en la medida en que se trata de una recreación muy propiamente ramoniana: una ciudad interior. Así, lo que destaca más en su radiografía madrileña es lo que nadie ve: cierta calle (la de Apodaca), alguna casa (verbigracia la de Calderón, que alguna vez RGS estuvo a punto de habitar) y esas pequeñas costumbres, irreconocibles como categorizaciones objetivas pero entrañables en lo que de verdadero hay en su carácter de cosa excepcional: "El ideal del madrileño es conservar mucho tiempo, sin que se caiga, la ceniza del cigarro que se está fumando, consiguiendo así la inmortalidad de lo efímero"<sup>39</sup>.

La nostalgia de Ramón es sencilla y localizable: los ruidos, los faroles, la luz de Madrid. Está hecha de fugaces hechizos y enamoramientos instantáneos, modulada por el recuerdo que inventa su imaginación con retazos difuminados por el humo de su pipa bonaerense: Madrid es entonces los objetos diarios y su íntima felicidad silenciosa, "ese goce de ver cómo se ponen alegres los vasos, las copas y las tazas"<sup>40</sup>. El Madrid de Ramón es inmaterial, onírico, pero tan concreto como las cosas que vemos: ficción verosímil: "Madrid es tan novelesco, que su novela perfecta es la de lo insucedido"<sup>41</sup>. Como trasunto de sí mismo, otro cuerpo como el suyo, regordete, con calles sanguíneas y glóbulos motorizados, Gómez de la Serna crea su espejo de Madrid y siente en el odio a la obra lograda y el afecto a lo inacabado —que se respiran en casi todos sus libros— la pura manifestación del alma de madrileño que lleva dentro. Su casticismo, elástico, impropio del

<sup>39</sup>RGS, *Mis mejores páginas literarias*, p. 178.

<sup>40</sup>*Idem*, p. 170.

<sup>41</sup>*Idem*, p. 175.

rictus y la moralina, aliado de la conversación inesperada y la fraternidad a flor de piel, lo hace perpetrar ésta que es quizá la frase que define inmejorablemente su amor a la urbana turgencia de la ubre que lo vio nacer: "Es el sitio de la muerte sin miedo"<sup>42</sup>.

En "La torre de marfil", largo trabajo aparecido en *Lo cursi y otros ensayos*, Ramón examina la sagrada modorra de la creación como acto de la soledad. Defiende con denuedo esa buhardilla solitaria, poblada de ruidos amables y sueños vencidos por el trabajo fecundo e incesante de quien, como el propio RGS en su torreón de la calle de Velázquez o en su chalet portugués, se refugia en su minúsculo reducto para hacer obra. "La Torre de Marfil está ocupada por alguien cuya obra se puede estudiar y criticar o no existe como tal Torre de Marfil"<sup>43</sup>. Torreósofo y torreófilo, a su propio decir, cree en el ámbito que crea ese castillo descastado donde el espíritu se escinde de la ráfaga no para eludir su ser social sino para mejor apreciarlo desde la nocturna vigilia del sosiego: sólo en la soledad se escucha verdaderamente la múltiple voz de los otros.

Despierta mayor interés que su prurito ultraindividualista (legítimo y por ello ajeno a la necesidad de urdir su apología) la reflexión que hace a propósito de las ruindades de la *Idea* con mayúscula, a la que confronta y demacra a la luz de la *Cosa* con mayúscula. El humor objetual de Ramón es, como se ha apuntado, una metafísica del ayuntamiento de la palabra y la cosa, del verbo encarnado. En este sentido, el perchero, la luna y la palabra *gusano* pertenecen a un mismo mundo no pervertido por la idea y sólo asequible a la demiúrgica lengua del humor, pues "la Idea no consuela de la desesperación", ni "logra convencer"<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 124.

Plenamente enrolado en la estética de las vanguardias de principios de siglo, Ramón no logra desprenderse de cierta desesperanza nihilista; neutraliza toda conquista conceptual, anatemiza a la idea convertida en piedra de toque (la idea política como paradigma) y opone a sus poderes de seducción una suerte de ultramundo donde los objetos en sí prescinden de toda teoría sustentadora: "Al escepticismo de la Idea sólo se puede oponer la fe en las cosas"<sup>45</sup>. En el fondo, la falta de credo político en el discurso personal y literario de Gómez de la Serna obedece menos a una postura autárquica o anarquista que a la desconfianza misma que todo concepto globalizador, todo pensamiento acabado despierta en aquéllos cuyo espíritu atomizador concibe al mundo como reunión de objetos dispersos y a la palabra como organismo unicelular.

Hay evidentemente en la gana humorística de Ramón "destrucción purificadora"<sup>46</sup>, vena abierta a la re-creación, algo de sobrepujada solemnidad que ha de ser abatido porque hiere a la vista en la realidad circundante. Ramón intuye que su deber es devolver a las cosas su lado amable, hacer menos tétrica la vida de las personas, buscar en los temas de sus ensayos esa enorme veta inviolada de gracia y elementalidad que constituye a la gente y sus lugares. Para él, el mundo es ancho e íntimo.

Caprichoso por su trazo y por su tono, subjetivo hasta el delirio, *El alba* es un libro que sólo tangencialmente puede ser tenido por ensayístico, como parece considerarlo el propio autor al incluirlo en la sección correspondiente de sus *Obras selectas*. Se cumple, más bien, como ese volumen de poemas que jamás escribió Ramón, como sabiendo que su múltiple don metafórico impedía la

<sup>45</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>46</sup> Guillermo de TORRE, prólogo al tomo II de las *Obras completas* de RGS, p. 23.

redundancia de un libro de versos en particular. Todo en *El alba* es código cifrado, intuición, hermetismo. "No se puede pasear en parejas por el alba"<sup>47</sup>, dice, y la consigna, en su rotunda arbitrariedad, se abre al espacio cerrado de la íntima conjetura, de lo que sólo nos decimos a nosotros mismos. Devoto del trabajo durante la madrugada, amante de la luz artificial que certifica la pasión de la escritura llevada al extremo de amanecer con la pluma en ristre, es evidente la filiación que siente Ramón por el "crepúsculo matutino" y *El alba*, entonces, es un homenaje al hábito personal, a la costumbre del desvelo. Y es, también, ocasión para rubricar las más caras imágenes de la poética ramoniana: el susto de las lámparas, el desperezarse de las calles, la tímida lección de la luz incipiente sobre la blancura virginal de la página que está por escribirse. Se vuelve a sentir, como en otros libros de Ramón, que el conmovedor impulso de sinceridad, de congruencia consigo mismo, gobierna la aglomeración de sus apuntes sobre el alba, antes que un *corpus* de ideas bien definido o un pensamiento indiviso y totalizador: "Todas estas imágenes que he escrito las he sentido y las he consultado, no con mi ansia de novedad, sino de verdad"<sup>48</sup>.

Ningún libro ejemplifica mejor la libertad de su elección temática, sólo sujeta por la devoción a sí mismo, al *ramonismo*, que *Pombo*, su libro más agotado. Agustín del Saz señala en el origen de la adopción del famoso café como su Cabaret Voltaire el ánimo humorístico de Ramón, su amor a las patrañas de la paradoja: "Tenía gracia meterse en el más vetusto de los cafés para provocar todas las novedades de la invención"<sup>49</sup>. En la alquimia de todo *affaire* ramoniano, la presencia de estas rebuscadas polaridades, más que una figura de la excentricidad, es un principio de la

<sup>47</sup>RGS, *Obras selectas*, p. 815.

<sup>48</sup>*Idem*, p. 827.

<sup>49</sup>Agustín del SAZ, *Diccionario Bompiani de autores literarios*, tomo II, p. 1073.

creación, fundada en la diafanidad de todo tipo de disparidades.

Ramón no duda en escribir que su trabajo sobre el *Café Pombo* es una *biografía*. El hecho de que el comentario sobre esta obra haya sido insertado en el presente capítulo desobedece lo que hubiera sido más congruente con la obra de Ramón: incluirlo entre los apuntes a propósito de Poe, Quevedo o Baudelaire. Evidentemente el subtítulo de *Biografía del célebre café y de otros cafés famosos* que acompaña a *Pombo*, apela a la *costumbre estilística* del autor de bucear en la prosopopeya, de humanizar, caracterizar y dotar de rasgos espirituales a los objetos de la realidad. RGS jamás creyó en la torpe diferencia que escinde a la humanidad del reino animal, del vegetal o de las cosas y su mundo abigarrado. *Pombo* es un compendio de recuerdos encarnados en murales y perfiles, paseos y viñetas, versos y *otros cafés famosos*.

La prosa memorista de *Pombo* es una de las más fluidas y entrañables de Ramón. Como en *Automoribundia*, el recuerdo gobierna el estilo y el resultado es una serena convivencia de frases casi sin frisos y nostalgia cordial que sólo se permite greguerías memorables.

La filosofía del café es la que Ramón usa en su humorismo y en su propia vida. Por eso, *Pombo* es un libro confortable en el que se está a gusto, leyendo con el placer de la taza parlante y desenfadada de todos los cafés. Como hablando no del que va al café sino de su propia manera de mirar las cosas, dice Ramón: "Puede ser sociable y a la par insociable en el *Café* y puede decir su heterodoxia sin que se le suponga deseoso de hacer prosélitos y sin que incurra en responsabilidad ni orgullo de predicador"<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> RGS, *Pombo*, en *Obras completas*, tomo II, p. 55. Todas las subsiguientes citas de esta obra, que se incorporarán entre paréntesis al texto, pertenecen a esta edición.



Del mismo modo que *Dadá* (todo un movimiento) es el *Cabaret Voltaire*, Ramón (todo un ismo) es *Pombo*. La alborotada felicidad de las vanguardias cuajó en el Ramón de *Pombo* y le dio su voz directriz y sin embargo elástica, la de quien supo modular e hispanizar una tesitura, amalgamarla al humor cortés de una obra cuyas dimensiones rozan por todos lados el cuerpo de nuestra más acabada literatura: "Yo no hacía sino dirigir lo imprescindible esa atmósfera de caos que devuelve el mundo a su velocidad espiritual de nebulosa" (p. 68).

*Pombo* es un libro híbrido en el que la crónica ensayística deja sitio a ratos a la evocación de un pasado ajeno y propio — la manera de la monumental *Automorbundia*— o a la recreación biográfica a que tan dado fue Ramón: aparecen aquí esbozos de retratos verbales que más tarde el autor ampliaría y trasladaría a *Efigies* o a libros monográficos y volúmenes diversos en que reunió las biografías comentadas en el capítulo precedente.

La referencia al cuadro de José Gutiérrez-Solana gobierna *Pombo* de manera incontrastable, y no porque en su libro Ramón haya urgado en particular en la crítica pictórica, ni porque el comentario mismo a *La tortulia del Café de "Pombo"* (la obra en cuestión) ocupe algún buen número de cuartillas del texto ramoniano, sino porque en ella se revela de varias maneras el ser crítico y artístico de Ramón. Como en un diálogo interminable entre arte y realidad, los contertulios de *Pombo*, desde fines de 1920, hubieron de acostumbrarse a que dos Ramones rigieran la reunión sabatina: el hombre que animó en buena medida la vida intelectual de la España de entreguerras, y el Ramón que aparecía, con un gesto casi oratorio, en el primer plano del cuadro que José Gutiérrez-Solana dejó colgado en alguno de los muros de la *Sagrada Cripta*. Es indudable que pocos cenáculos literarios han tenido la suerte, la impronta, de que un pintor fije sus gestos en un cuadro, y de que dicha obra, sin temor a los traviesos rigores de la tautología, presida y de algún modo sublime (¿inhiba?) la

naturalidad de la reunión. Ramón lo advirtió con particular sagacidad, sintió esa conversación misteriosa en que los asiduos se preguntaban secretamente quién sería la primera sombra del cuadro, la primera referencia ciega, de un solo lado, el primero en aparecer vivo sólo en el cuadro y ya no más en la tertulia. Revelando algo más que una notable intuición de crítica pictórica, Gómez de la Serna entendió que al artificio del asunto correspondía la rigidez como de figuras de cera que tenían todos en la pintura, recuperando así la validez del cuadro una de sus notas más genuinas: la renuncia a copiar la sinuosa naturalidad de las personas, pues todo lo que de ficticio y duro había en los rasgos de la *gente del café* era lo que avivaba su naturaleza de seres artísticos, más que físicos. Gutiérrez-Solana, escribe Ramón,

ha querido pintar ese automatismo solemne que sólo es digno de la perpetuidad. El hieratismo que daban a todas sus figuras los maestros supremos, los egipcios, lo daban sin excepción, porque sabían que lo que hace el arte es de algún modo una elevación y un embalsamamiento en las rigideces, que sólo son ostensibles en el futuro. Lo demás es sólo una imitación despreciable y trivial. (p. 140)

Las greguerías de la prosa pombiana tienen la propiedad de surgir inesperadamente y cuando ya el lector se había olvidado un poco de la pertinencia de esta célula verbal en el organismo de su estilo. Acometen con un humorismo sugerente, puntiagudo, la disección del tema tratado, a veces interrumpiendo la nostalgia memoriosa o, muchas otras, introduciendo al asunto o al personaje de que se trate con puntual precisión: "Un día se nos apareció este Pablo Inestal con su sonrisa de pelota de goma rota, a la que hace sonreír el pie que la aplasta" (p. 170). El efecto de estos guiños introductorios cifra casi siempre su eficacia en el entreveramiento de la figura feliz y la dolorosa, nupcias que disfrazan el humor de malhadado verdugo, que estropean el perfil de la perfidia con un tímido gracejo hospitalario.

Pombo, además de un *Café* (con mayúscula, como sugiere Ramón que debe escribirse para diferenciarlo de la planta y la bebida), una tertulia y un libro, es un espacio de encuentro, autónomo, insensato, abierto a todo atrabilarismo —en lo que tenga éste de auténtico— y al "aquejarre disparatado" (p. 278), mientras no vaya en hombros de la frivolidad o un desacato sólo sustentado en vanas teorías de atlético vanguardismo. Es un café con fe, pero en el que nadie puede arrogarse el derecho divino de sentirse traicionado por alguno de los contertulios, o el de ejercer (ni siquiera Ramón, quien fue el "doctor en ágapes" que dirigió las sesiones) la insolencia de creerse ungido por la engañosa prodigalidad de multiplicar los panes del diálogo a diestra y siniestra.

La crónica, vale decir, el ensayo propositivo que mejor cultivó Ramón, es un espacio que elude las burdas teorizaciones para moverse, más precisamente, en la magia de ciertas certezas de tal intensidad que cualquier arrobo por volverlas verdades absolutas cae por su propio peso. En *Pombo* Ramón sostiene que el café es mejor en invierno, que la mujer es siempre un poco supersticiosa, que el *Café* (como sitio) es "asilo efectivo de la literatura" (p. 388). La afinidad y el sentido común parecen ser las mejores herramientas del discurso ensayístico ramoniano, el gusto y la elementalidad más subjetivos, si se quiere, pero también los más entrañables. En todo caso, su devoción por el café como altar o atalaya tiene que ver con uno de sus más genuinos amores: el humor: "El público de *Café*", dice, "es un público que sabe reír como ninguno" (p. 381).

Es pura herencia carnavalesca el humor de las crónicas (el humorismo crónico) de Gómez de la Serna cuando, asediado por la sed y el hambre de todo amante de los libros, asocia el placer de la lectura con el de la comida, ve en los volúmenes deliciosos filetes y a autores como Quevedo y Cervantes, a la sazón, como los grandes cocineros de España. "¿Qué es el Quijote sino el mejor

asado español, el asado más en punto, un asado con cuero, ideal para alimentar el alma de la raza?" (p. 474). Su librofagia, vinculada al mundo del banquete, a la charla de café, a la tertulia y sus virtudes gastronómicas, hace de las crónicas de Ramón rabelesianos convites a la cultura de la convivencia; baja de los estantes los libros, en un acto pombianamente solemne, y los convierte, muy a la manera de lo que este Rey Midas de la metáfora quiso hacer con todas las cosas del mundo, en objetos parlantes, verbo encarnado, dócil a la imaginación y al aceite en que se frien las frases más sabrosas:

¿Sería una profanación pedir en un parador de camino "Don Quijote con patatas nuevas y un libro de vino manchego para acabar de resucitarle"?... "un incunable bien tostado" o "Los sueños de Quevedo" a punto de caramelo. (p. 474-475)

Si *Pombo* es una biografía, al escribir el ensayo sobre Silverio Lanza (Juan Bautista Amorós, de nombre) Ramón estaba haciendo su propia radiografía. Cada apunte sobre ese olvidado escudriñador de lo irreal registra un guiño a sus propias maneras fetichistas, un gesto de complicidad con esa meticulosa búsqueda de lo cotidiano impredecible que identifica la literatura de Silverio y de Ramón.

Ambos hacen de la ingenuidad un arte intrincado, a un tiempo cabizbajo y entusiasta. Reclaman al mundo una atención que, en su fastuosa modestia, tal vez ni ellos mismos estén dispuestos a darse. Hay sorna y candor en su sonrisa. Su humor hermético semeja un tragaluz enfermo en un día nublado, una bocanada luminosa y vacía.

Como buen ejemplo de mimetismo libresco, género de literatura especular en que al hablar del otro se habla de uno mismo, el Prólogo a la obra de Silverio Lanza, más que texto, es un pre-texto de RGS para contemplarse a sí mismo sin el bochornoso arrobo que anuló a Narciso. Cuando habla de la "confusión

atropellada que hay en sus obras"<sup>51</sup>, cuando advierte que Lanza fue "la espontaneidad sin concisión ni conveniencias"<sup>52</sup>, cuando comparte con él la ternura de su humor macabro, está revelando más de sí que de su objeto de estudio. A este respecto, Ramón trae a cuentas la preocupación de Lanza acerca de lo que sería y se haría de su cuerpo después de su muerte y la estimulante sugerencia ramoniana de que, para librarnos del hedor y la descomposición orgánica, se nos debía enterrar en una enorme masa de vidrio "como en un gran pisapapeles de cristal del cadáver reciente, [que] nos conservaría alejados lo bastante de todos por la materia compacta y abombada que nos cubriría y sin embargo nos dejaría seguir siendo visibles"<sup>53</sup>.

La crítica de Gómez de la Serna, que apenas resulta creíble en un resuelto creyente de la informalidad, no deja de ser puntual y acerada como la que suele exigir el oficio; revela a un Ramón que conoce cierta teoría humorística, aunque afortunadamente no haga de ella un manual de primeros auxilios a la hora de la ficción. En el "Epílogo" al *Prólogo*..., Ramón entiende que la "radicalidad" del humorismo de Lanza tiene que ver con "lo que en el humorismo J. P. Richter llamó la *idea aniquiladora*"<sup>54</sup>. Ramón no ahonda en la teoría del célebre escritor alemán, pero sí concluye con respecto a Lanza:

Su rebeldía, quizás, proviene más que de su ideología, un poco informe, rancia y crédula, de su humorismo. Fue un gran humorista; en uno de sus cuentos, un jefe de estación da parte de un descarrilamiento producido por un ejemplar del Enjuiciamiento criminal puesto en los raíles...<sup>55</sup>

<sup>51</sup>RGS, *Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, p. 38.

<sup>52</sup>*Idem*, p. 43.

<sup>53</sup>*Idem*, p. 48.

<sup>54</sup>*Idem*, p. 173.

<sup>55</sup>*Ibid.*

No obstante, sus juicios, apegados a una subjetividad inevitable, normalmente parten de una anécdota, como la anterior, o de una elección arbitraria, si por ello entendemos el acato de la azarosa vaguedad del propio gusto. Dice de Silverio Lanza:

En la elección de títulos era admirable. El año triste es un libro del que no he podido elegir un cuento pero del que necesito repetir el título: *El año triste*. Sólo con el recuerdo de ese título se ve ese año en que todo es vago, triste, apagado, amarillento, ese año de últimos del siglo XIX, iluminado por el petróleo, de modos tristes, de literatura triste, de una política triste, de desastres tristes, con tristes epidemias de color.<sup>56</sup>

Mucho de lo que integra *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, su *Automoribundia* y otros textos lúgubres es un sentido del humor espantosamente feliz que no concibe —o prefiere evitar— el disfraz trágico frente a lo fatal, sino que elige "la mascarita apacible de la muerte"<sup>57</sup>, como él mismo denomina al cementerio de La chacarita en un artículo conmovedor. Hay amor en su descripción de las criptas, en la idea de que se trata de una metrópolis, más que de una necrópolis, donde no ocurre lo que en La Recoleta, lugar abigarrado de cadáveres en el que "los muertos...se tropiezan unos a otros al extender los pies" (p. 58). Hay envidia en su afán por disociar y enlazar lo disímil, por convencernos de que se debe saber "ir a un cementerio lo mismo que a un cabaret" (p. 126). Es un esfuerzo desrealizador que indaga en los intersticios de la psique la risa que nos negamos a ofrecerle a un muerto de hambre. En *Explicación de Buenos Aires*, a miles de kilómetros de su amada Madrid, trata de subrayar los contrastes no entre dos ciudades perfectamente distintas sino entre las ópticas mentales de sus habitantes: "Mi empeño es que vea el hombre de la

<sup>56</sup> *Idem*, p. 163.

<sup>57</sup> RGS, *Explicación de Buenos Aires*, p. 57. Las citas subsiguientes, mencionadas entre paréntesis, corresponden a esta obra.

Puerta del Sol —y de todas las Plazas Mayores de España— la 'pequeña diferencia', el matiz diferente de esto con aquello" (p. 118).

El tono confesional tampoco es ajeno a este inspector de particularidades que es el Ramón ensayista, y en medio de la indignación por una ciudad novedosa e implacable, capaz de recibir a sus habitantes con letreros poco promisorios, como el de "No hay vacantes", en las fachadas de sus edificios públicos más famosos, alcanza a decir lo que desde *Pombo* se sabe: "El café español es mi más terrible nostalgia" (p. 170). Resfriado, feliz, curioso, olvidado, irónico (porque, lección bien aprendida, recuerda el axioma de Anatole France: "La ironía no es un pecado, sino una de las virtudes capitales" p. 164), el Ramón de *Explicación de Buenos Aires* sabe ponerse serio a veces, pero su adustez no es intransigencia aprendida sino espacio concreto de reflexiones que, en ese momento de su vida y a los sesenta años, se han asentado firmemente en cierto espíritu agnóstico: "El ritmo del mundo es rígido y está hecho con una potencia que es superior a los hombres, y que da pasos abarcando más allá de las generaciones en zancadas de cien leguas de tiempo" (p. 20).

Las atentas observaciones de Ramón rastrean meandros y fijan fiordos en la costa de lo no visible: lo que no puede tocar la marea del lenguaje. Ramón barniza su prosa, no busca una lectura coercitiva y por eso parece que el cúmulo de cosas contadas podría estar o no estar, que tal apunte podría anteceder, y no completar, a tal otro. En todo caso, su lenguaje establece siempre una suerte de pacto silencioso, de amorosa armonía entre los objetos del mundo y el sujeto que los descubre: "En el helecho hay una pacificidad vercosa que peina la contemplación con cariño verdegal" (p. 155).

Se permite ciertos juegos aliterantes o paranomásicos ("Da júbilo ver tantos jubilados"—p. 158—, "pasar el rato y

esparcirse y espaciarse"—p. 160—, "la academia de los secos suecos"—p. 45) su prosa ensayística, pero se muestra más interesada por registrar asuntos apacibles y asombrosos, encuentros fortuitos y desesperados, como el de un "landó enquistado" como coche que lo mismo es carroza fúnebre que automóvil de novia, pues "hacen a lo uno y a lo otro, ven la nota macabra superpuesta a la festiva"(p. 156); o el de una frase, "arrebato de cartera", que para el hombre común alude al robo de dinero y en la que Ramón quiere ver a una billetera que "se ha vuelto loca, visionaria y delirante arrebatándose, sulfurándose, subiéndosele la sangre a la cabeza", por lo que, al comprarlas, se debe preguntar ahora: "—¿Se arrebatará? —Llévesela con confianza; es pacífica y silenciosa"(p. 150).

Es el de Ramón un humor de pedacería que en los ensayos y artículos busca a través de las historias más inverosímiles y cotidianas (la de las chapas de portal, la del chorizo de Cantimpalos, la de los padrastros que aparecen junto a la uña) el sesgo que denuncia a los objetos de la realidad como miembros de una misma, íntima familia. Conciente de que todo es materia de la erosión y el olvido, asocia, induce causas, acosa su minucioso mundo de pacientes trivialidades con entusiasmo de niño exigente. Es un humor de mixturas, de semejanzas, de puntos convergentes que no sólo unen: también discriminan: "El 'Oporto' de Oporto tiene un fondo de regaliz legítimo, una ensoñación de atardeceres portugueses, la blandicie de un ron que no quiso ser ron, que se quedó en vino cuando iba para licor"(p. 49). Como él mismo dice, RGS no escribe: "salpiconea"(p. 52), todas las palabras caen como al desgaire en la fuente de menudencias verbales que es cualquiera de sus páginas.

Como todo genuino hombre de ideas que no desdeña la ocurrencia, Ramón encuentra, luego de haber escrito ensayos durante cincuenta años, que no es fácil eludir la duda; que la gracia del género parece convenir en que "es desfachatez y



desafuero por parte del hombre actual saltarse a la torera el misterio<sup>58</sup>. Apartar conceptos y construir un pensamiento no indica que la teoría sea irrevocable o la reflexión razón pura. Gómez de la Serna ensaya en el sentido estricto del término: propone, no dictamina; bosqueja, no da la última palabra.

<sup>58</sup>Citado por Cristóbal SERRA, "La situación literaria de Ramón", en *Quimera*, núm. 31, p. 45.

## CAPÍTULO V

### EL RAMÓN DE RAMÓN: DEL APEGO AL EGO

... porque yo, para mí, ni siquiera soy Ramón, sino Monra, que es Ramón visto del revés, desde dentro de mí mismo.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Automoribundia*.

A modo de variación de la conocida fórmula de Rimbaud, "*je est un autre*", Philippe Lejeune examina las características, perfiles y tipos de lo que llama, sugerentemente, el pacto autobiográfico. ¿Por qué, a quién se escribe sobre sí mismo? ¿Ramón ensayó una manera de morir en *Automoribundia*? Sin duda se trata de un ejercicio infinito o, por mejor decir, cuyos límites son tan arbitrarios como el instante en que una vida llega a su término. Lejeune apunta: "Certes, par définition, l'autobiographie est, à la différence de la biographie, un genre ouvert et interminable: seule la mort met le point final"<sup>4</sup>. El grado de esta apertura (donde precisamente porque todo es posible y todo tiene cabida lo que leemos cobra otra dimensión: la del azar petrificado), en un autor tan dispendioso como Ramón Gómez de la Serna, conduce inesperadamente a una elección pertinente en su gratuidad. Libre de decir y no decir, de recordar y escamotear, de inventar una memoria, RGS respira ampliamente en una prosa que persigue su anécdota sin la coerción de una búsqueda precisa, de un para qué. Informal, atendido al bagaje de sus recuerdos, el Ramón de Ramón es un ser desinteresado, concreto, cuyos fantasmas no se transforman en la forzada ficción de una novela o en la punzante pesquisa de una idea que se escabulle y sólo deja tras de sí polvo de palabras: humo sin humor. El pacto autobiográfico a que Gómez de la Serna se compromete en *Automoribundia* y en los demás textos que

<sup>4</sup>Philippe LEJEUNE, *Je est un autre*, p. 161.

serán comentados en este capítulo, lo obliga, si vale la antitesis, a dejar el mundo como estaba, a recordar a sus anchas, más para sí que para el lector, entregado a la indiferencia humorística plena: relativizadora y revitalizadora de la realidad. Lo que gana en *naturalidad* un esfuerzo de este tipo es la cuota de asombrosa espontaneidad de quien no espera ser mirado tras la barba afeitada y la corbata en su sitio de la prosa de ficción y de ideas, sino a través del espejo matutino que devuelve nuestro verdadero rostro por las mañanas, ajeno a todo tipo de truculencias y maquillajes.

Georges May establece dos características esenciales del género autobiográfico: en primer lugar, "la autobiografía es una obra de la madurez, o de la vejez"; en segundo término, "sus autores son conocidos por muchos antes de la publicación de la historia de sus vidas"<sup>2</sup>. Ramón no sólo cumple con estas premisas (*Automortibundia* se publica en 1948, cuando RGS tiene 60 años; y desde sus colaboraciones en *La Tribuna*, cuando apenas salía de la adolescencia, fue conocido en toda España según él mismo confiesa), sino además con uno de los objetivos que el documentado estudio de May apunta como imprescindible a la labor del autobiógrafo: recuperar el movimiento de su vida. Desde San Agustín y sus *Confesiones*, dejar un registro del proceso vital como mapa o itinerario de una época, como diálogo-espejo del ánimo autocontemplativo común a todos los hombres, como ajuste de cuentas que arroja un saldo de apreciable sinceridad, confirma un prurito autobiográfico que ha puesto en claro que el trabajo literario o artístico es con frecuencia un asunto de conciencia y reflexión para el artista que, en consecuencia y hacia el final de su vida, siente el deber o por lo menos la voluntad ética de volver sobre sus pasos. Rousseau, Twain, Russell, George Sand, Lamartine, Goethe, Renan, Chateaubriand, Sartre, Simone de

<sup>2</sup>Georges MAY, *La autobiografía*, p. 33.

Beauvoir y, en nuestra lengua, Guillermo Prieto, Neruda y Vasconcelos, entre muchos otros, practicaron el género obedeciendo a cualquier tipo de intenciones o bajo el influjo de sentimientos diversos: ficción, testimonio, sed de justicia, resentimiento; presas del desconcierto, abrumados por la ilusión de una verdad. Lo cierto es que dado que el texto autobiográfico, por enconadas o evidentes razones, es un pre-texto personal de desentrañamiento del ser que tiene la facultad casi mágica de propiciar un ejercicio de excavación paralelo en quien se asoma a sus páginas ("ahondando en la corteza de su yo", dice Michel Butor acerca de *La regla del juego* de Leiris, "descubre en nosotros más allá de su propia soledad"<sup>3</sup>), el pacto que inaugura "es quizás la forma literaria en la que se establece la más perfecta armonía entre el autor y el lector"<sup>4</sup>. En un autor tan entrañable como Ramón, promotor de banquetes, tertulias, reuniones librescas; amigo del café y los encuentros que favorece, era casi obligado un libro como *Automoribundia*, una memoria pública del escritor de nuestro siglo y en nuestra lengua que mejor supo combinar el amor a la inviolable torre de marfil como territorio indispensable de la creación, con el espíritu gregario del amigo de todos los convites.

Un ingrediente inexcusable de la ficción autobiográfica es su capacidad de rastrear, recuperar la congruencia de una trayectoria vital vía la reconstrucción de los elementos que la han propiciado. "Dans le cadre d'un texte autobiographique présenté comme tel", escribe Philippe Lejeune, "on reconstitue fictivement un procès, on campe et on fait dialoguer les rôles de l'accusation et de la défense; les choses tournent bien sûr à l'avantage de l'autobiographe qui fait triompher peu à peu sa véritable image"<sup>5</sup>. Esa imagen verdadera que nos depara el discurso

<sup>3</sup>Citado por G. MAY, *op. cit.*, p. 129.

<sup>4</sup>*Idem*, p. 131.

<sup>5</sup>P. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 55.

autobiográfico, por supuesto, nada tiene que ver con su adecuada correspondencia a las incontables coyunturas de una vida vivida sólo por una persona (y en ese sentido, dóciles exclusivamente al cotejo de dicho sujeto), sino la posibilidad de que, como tal imagen, constituya un cuerpo de sensaciones verdadero, que pueda cobrar vida en el texto y sea capaz de ser asumida como vida vivible, fiel a su discurso en tanto éste se convierta en espacio *ad hoc*, en líquido amniótico del que la amnesia se nutre para ser memoria.

Uno de los críticos más reconocidos de la obra ramoniana, Eugenio G. de Nora, apunta como idea central de su ensayo acerca del autor lo siguiente: "Ramón es, antes que nada, un modo de escribir"<sup>6</sup>. RGS ha hecho de la originalidad condición irreplicable en la literatura española de este siglo y, por esta razón, lo que va a permanecer de él no será tal o cual obra sino su cuerpo verbal. En un texto de 1918, Enrique Díez-Canedo ya atendía a la condición de singularidad que define a la obra y a Ramón en tanto cualidad excepcional, vocación estilística, espíritu disociador: "Ramón es uno hasta el aislamiento y es vario hasta la dispersión"<sup>7</sup>. Desmedido, sólo equilibrado entre sus objetos y las imágenes del ramonismo que riega por sus libros, RGS constituye el solo, se ha dicho hasta el cansancio, una escuela, un movimiento, una literatura.

Quizá no sería exagerado calificar a Ramón de escritor puro, si no en el sentido estrictamente señalado por Valéry y otros teóricos del purismo poético tan en boga durante las primeras décadas del siglo, si quizá en la acepción de autor comprometido con su obra y sólo con la confección de su arte. Si para la poesía purista, de acuerdo con las reflexiones de Guillermo Carnera<sup>8</sup>, la

<sup>6</sup>Eugenio G. de NORA, *La novela española contemporánea*, p. 101.

<sup>7</sup>Enrique DIEZ-CANEDO, *Conversaciones literarias*, p. 197.

<sup>8</sup>Guillermo CARNERO, "Luis Cernuda y el purismo poético: Perfil del aire", en *Vuelta*, núm. 144, nov. 1988, p. 64.

contención de la efusión sentimental, del psicologismo y de la explicitación del yo lírico resultan condiciones *sine qua non* del poema "puro", la pureza literaria ramoniana no puede prescindir, precisamente, del desbordamiento psicológico, formal y casi de cualquier tipo de incontinencia. Su arte verbal es una fuga permanente que no rehuye la paradoja de volver siempre al punto de partida: la mirada amorosa del humor. El Ramón más puro, el más genuino, es el que se re-crea en su propia imagen móvil de la caudalosa *Automoribundia*.

Para José de la Colina, se trata de "...una autobiografía que es una obra maestra absoluta de reinención de la vida para hacerla más verosímil y más viva que ella misma"<sup>9</sup>. Sin embargo, el espacio autobiográfico en la obra de RGS se abre paso sin permiso ni pretexto que valga y cobra vida, autónomamente, en muchos de sus libros. Si bien las obras en que el personaje de Ramón es Ramón son, por excelencia, la *Automoribundia*, las *Nuevas páginas de mi vida*, el *Diario póstumo* y las *Cartas a mi mismo*, en sus *Cartas a las golondrinas*, como en otras novelas y textos diversos, la reflexión sobre el acto creativo es una puerta que da al campo donde vivió, al seno materno del autor:

¿Que por qué insisto en escribiros y de dónde saqué esta idea? No lo sé; pero, hurgando en la subconsciencia, creo recordar que de niño las cartas con grandes orlas de luto me parecían cartas a las golondrinas, evaporaciones del negro dolor hacia las golondrinas.<sup>10</sup>

Fiel, como pocos autores de nuestra lengua, a su pródiga anamnesis, las *Cartas a las golondrinas* revelan a un Ramón demorado en la misteriosa lupa de sus recuerdos, examinando la vida a través de las mismas lentes (el alba, la tinta roja, las bolas de cristal, su pipa, las golondrinas) con la devoción de

<sup>9</sup>José de la COLINA, "Carta abierta de par en par a Julio Cortázar (a propósito de Ramón)", en *Sábado*, num. 45, sept. 23, 1978, p. 9

<sup>10</sup>RGS, *Cartas a las golondrinas. Cartas a mi mismo*, p. 38.

quien mira el mundo, desde siempre, por primera vez.

En el regreso para recobrar espacios vitales que significa toda autobiografía, destaca en el de Ramón el bochorno por una etapa particular: la adolescencia, y hasta cierto punto la juventud. No es que la suya haya sido particularmente desastrosa. Se trata, más bien, de un sentimiento que si en las *Carlitas* a *las golondrinas* ve en dicha etapa "la única falla exquisita de lo humano"<sup>11</sup>, en *Automoribundia* se revela como el periodo nauseabundo de la vida, el mejor nutrido en patrañas y deleznales quimeras:

La adolescencia es cosa bárbara, es comerse con la mirada los langostinos crudos que se ven en las pescaderías, querer cazar osos blancos en los escaparates de las peleterías, pedir un periódico que no se vende nada y que no tienen en el puesto de diarios, temer convertirse en regadera y creer que una mujer hermosa, pura y vacante nos <sup>12</sup>va a detener en la calle para decirnos que nos adora.

Más pertinente que descifrar la concepción tan peculiar de la adolescencia que tiene Ramón (por qué el incesante acoso de la vanidad, la inconformidad sistemática y la endeblez de las aspiraciones propias del adolescente le resultan tan aberrantes), interesa destacar el asunto formal, literario: la impecable precisión de las imágenes con que Gómez de la Serna identifica a su referente. Dado que en RGS y su estilo saturado de nebulosidades la nitidez no es, ni con mucho, una de sus virtudes, importa señalar que, en el párrafo antecitado, las tres últimas imágenes (la del periódico, la de la regadera y la del hedonismo paranoide), en su poderosa concreción, arrojan un perfil muy preciso de lo que se ve o se sabe del adolescente y su mundo poblado de sueños, desencuentros y megalómanas autoestimas. Tal pareciera que cuando el virulento virus de la aversión por algo o

<sup>11</sup> *idem*, p. 66.

<sup>12</sup> RGS, *Automoribundia*, p. 167.

alguien ataca al escritor, su pluma abandona sus delirios etéreos y traza con mayor definición la silueta de sus fantasmas.

Asistir al acto epistemológico *per se*, al del sujeto descubriéndose, antes que nada, a sí mismo, es la oportunidad que ofrece la lectura de las *Cartas a mí mismo*. Respetuoso de las azarosas leyes de la ficción, Ramón descubre a lo largo del libro que lo que él creía un sitio para sincerarse, como con nadie, con él mismo, se convierte a través de la escritura en ocasión para la mentira más auténtica, la que no persigue disfrazar o alterar de propósito objetos y situaciones, la mentira inherente al acto de ficción artística. Es decir, que un elemento insoslayable del oficio autobiográfico epistolar (si pensamos que el libro es una forma de autodescubrimiento) es la palabra *ya* en tanto incapaz de dar con la verdad del ser. Ramón llega incluso a reclamar —por supuesto, humorísticamente, como cuando en otra misiva se pide dinero a sí mismo— al destinatario de sus cartas que la ineficacia de la tarea, que lo lleva a reconocer —en la última carta— que no se puede escribir a quien sabemos lo que piensa, se debe menos a las limitaciones del remitente que a la negligencia y falta de estímulo del Ramón pasivo, el sujeto a conocer: "Por algo me escribo cartas largas y seguidas, porque también de ti desconfío. Esta correspondencia te va a comprometer, porque si mis cartas no te dicen todo lo que yo quisiera decir es que tu no me provocas a decirlo, no tiras de mí lo bastante para llegar a la más plena confesión"<sup>13</sup>.

El empeño con que el autor se da a la tarea de *escribirse a sí mismo* (con la conciencia del doble filo de la frase subrayada: al tomarse como tema en sus cartas, Ramón se dirige a sí mismo y se inventa constantemente a través de la escritura) es un

<sup>13</sup>RGS, *Cartas a las golondrinas. Cartas a mí mismo*, p. 219.



ejercicio que el autor desarrolla con fruición en la medida en que las cartas son otra forma del diario que, a diferencia de éste, vigorizan en el simple tratamiento en tercera persona lo que el otro tiene de "sordidez suicida"<sup>14</sup>, de pretexto de la autocompasión. Las cartas a sí mismo, en cambio, se cumplen en la ficticia objetividad de la invención pura, favorecen el juego con el doble y toda su secuela de situaciones posibles pero absurdas, inverosímiles aunque susceptibles de ser llevadas a efecto.

El libro da cuenta —y éste es uno de sus méritos más entrañables— del proceso mismo de su confección, del ánimo mental con que Ramón emprende la peligrosa tarea de dividirse en dos Ramones. Una de las constantes medulares de la obra es la apelación a la sinceridad como única forma de ser y hacer, de crear y vivir. Si entendemos el valor que Gómez de la Serna concede a tal virtud, tal vez se esté dispuesto a creerle cuando lentamente va radiografiando, carta a carta, las intenciones de esta correspondencia especular, y encontrando que, poco a poco, el juego se convierte en necesidad: "Te comencé a escribir estas cartas intimistas en broma, pero según pasan los días te las escribo más en serio y a mí mismo me asusta esta seriedad"<sup>15</sup>.

El punto donde convergen angustia y parodia hace de las *Cartas a mí mismo* un libro esencial de la bibliografía ramoniana. Probablemente las trivialidades que en ella se comentan sean de escasa monta, pero los atisbos de perplejidad en que el propio autor trata de explicarse a sí mismo la compleja voluntad del escribirse a sí mismo son, en su riqueza, vacilaciones dialécticas: el juego desrealiza a tal grado al destinatario que —dice Ramón— "no escribimos a X ni a Z, sino a otro, a un intermediario, al que le toque, y por lo tanto, con mucho más

<sup>14</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 143.

derecho y razón a ti mismo"<sup>16</sup>. Hay regocijo y ludibrio cuando apunta que, por fortuna, éstas son "las únicas cartas que quedan contestadas al escribirlas"<sup>17</sup>, pero asimismo espanto metafísico cuando advierte, a menudo, que son el lugar del grado cero más desconcertante, el espejo donde uno no se refleja, el sitio de la duda y el miedo a contar lo que hasta al mismo relator le impresionaría de sí mismo.

La energía por encontrar las circunstancias íntimas, las de veras terribles reconditeces del ser y sus cesuras, es el ánimo con que Ramón escribe estas *Cartas*... Si la vanidad ocupa sin duda un lugar importante entre los móviles de todo autorretrato, es evidente que si algún valor tiene este mester anegado por la egolatría será el que, liberándose de las ataduras del homenaje al yo y sus arrobos y arrogancias, traspasa la arbitraria funda que protege al protagonista y convierte el atrevimiento en riesgo de sobresaltos, arena movediza en que la vanidad se bate en retirada ante el pasmoso desconcierto de descubrirse (acaso sólo atisbarse) el yo a sí mismo: "Lo que me gusta al escribirte —apunta RBS— es que no resulta un acto narcísico y tanto no lo es que lo que voy viendo es que tú no eres yo ni yo soy yo"<sup>18</sup>. Arribar a este terreno neutral y profundamente desconocido (las inhóspitas cavernas de un yo desquiciado y esquivo), donde la indiferencia, la autenticidad de toda desresponsabilización de uno mismo en tanto no se está seguro de saber quién es ese uno mismo, se combina con la plena conciencia de que la tarea es dócil al humor más delirante, es uno de los méritos fundamentales de este libro.

Se respira en las *Cartas a mi mismo* la celebración de lo inútil, el placer del no hacer. Esquivando la obligación de

<sup>16</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 190.

ensobretarlas, mandarlas, recibirlas, abrirlas, leerlas, contestarlas, Ramón se complace en la satisfacción fortuita y afortunada de ser su propio destinatario, de eludir el examen de la realidad circundante con el ojo clínico y testimonial de quien hace de la correspondencia —por ejemplo, Alfonso Reyes— una tarea intelectual. Este ejercicio de la irresponsabilidad epistolar tiene de valioso, entre otras cosas, la reflexión sobre el acto y el fenómeno de la escritura, sobre este tipo particular de autografía. Ramón reconoce en sus *Cartas...* la estrecha relación entre los elementos de toda paradoja: la lejana cercanía entre uno y uno mismo, la difícil facilidad de la escritura confesional, la vertiginosa lentitud del día que se repite. Aliado de la infinita libertad inherente a un libro de este tipo, podría decirse que en el texto se revela, casi sin querer, que el apego al humorismo y la greguería de la obra ramoniana no es sino una licencia permanente en que el autor, seducido por la atmósfera de plácida indiferencia de aquel *espacio* y la maravillosa dispersión imaginativa de esa *especie*, se lo permite todo a sí mismo:

Aprovechamos que no hay censura sobre las cartas para decir lo indecible y que no es lo que está prohibido decir sino lo que se satisface de su inconsciencia, como, por ejemplo, que los chalecos se tragan los botones —no los pierden— y que en los pasillos hay ruido de estirarse los dedos la oscuridad.<sup>19</sup>

De *Automoribundia* se ha dicho que es la obra que contiene "...las más bellas y emocionadas páginas que escribió en su vida"<sup>20</sup> el autor; que aloja "quizá los frutos de más rico contenido de su obra"<sup>21</sup>; que es una notable indagación en la psicología humana, un trabajo revelador y desnudo, "una de las

<sup>19</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>20</sup> Gonzalo TORRENTE Ballester, *Diccionario Bompiani de autores literarios*, vol. II, p. 1075.

<sup>21</sup> Luz Elena DÍAZ de León, "Ramonismo de Gómez de la Serna", p. 105.

cotas más altas de su producción", un "libro prodigioso"<sup>22</sup>. Es un libro que da cuenta de una vocación precoz, que habla suficientemente del delirio voraz por escribirlo todo que se manifiesta en la obra de Ramón: desde los doce años, cuenta en la obra, fungió como editor doméstico de un periódico —*El Postal*— cuyos veinticinco ejemplares por tiro escribe casi él solo y copia otras tantas veces sin excluir el paciente repaso de las ilustraciones a que lo obligaba su artesanal técnica de edición. La severa dosis de improvisado lirismo que coagula en el estilo del Ramón escritor procede sin duda de la minuciosa audacia con que RGS se enfrentó desde niño a la literatura: siempre hay algo que decir, y la precisión milimétrica, la exactitud de la prosa poco dan cuenta del carácter disperso, abigarrado, exuberante del mundo que Ramón adolescente quería revelar inmediatamente en la magia de la cuartilla, con toda la avidez y la visceralidad de quien traslada, a los doce años, la energía febril del juego al mundo de la palabra y sus representaciones. Si hay menos rigor que entusiasmo en los textos ramonianos, debe ser a consecuencia de que su frase se fraguó en la infinita prodigalidad de los años mozos, donde el espíritu de la letra sabe muy poco de asfixias retóricas y formalidades verbales.

*Automoribundia* es testimonio de una incómoda paradoja. Su personaje (marginal, contemplativo, desgajado del mundo, enamorado del mirar ensimismado) protagoniza la historia de un escritor que quiere pasar desapercibido, morder la entraña vital y hacer su mustia digestión en otro sitio. Lo curioso es que un ejercicio de tan inopinado hermetismo corra a parejas con una extroversión pasmosa y presumiblemente inconsciente que hace del acto cotidiano un espectáculo y de la opinión subterránea un túnel de ecos:

Ahora veo —dice el Ramón de Ramón— que lo mejor que pudo sucederme fue que el alma inmortal de la inspiración fuese balbuciente en lo que escribía y no

<sup>22</sup>Fernando PONCE, *Ramón Gómez de la Serna*, p. 66 y 106.

crease la obra entusiasmadora de los públicos o de los entendidos, dejándome sin la gloria excesiva que hubiese borrado mi vida, que no me hubiese dejado pasar medio inadvertido y sin visitas.<sup>23</sup>

La búsqueda de dicha inadvertencia, a pesar de todo, fue un estipendio denodado de actividad pública: conferencias en el *Ateneo*, proclamas anarquistas, el primer libro a los dieciséis años, sostenimiento de una revista literaria propia: *Prometeo*. Es claro que el Ramón que quiso ser Ramón hizo muy poco por cortejar a puerta cerrada su soledad y sí bastante por ejercer el personaje impetuoso que llevaba dentro.

La posibilidad de mirarse a sí mismo como a un otro es una facultad que muy pocos saben saborear sin ofensa. La vanidad, tejedora de genialidades y vilezas, urde la entretela de dicho desdoblamiento con hilos burdos y costuras repelentes. Nada más lastimoso de quien, embelesado, se contempla a sí mismo, que el funesto arrobo por la propia imagen. Este delito adolescente, en el artista verdadero, se traduce en una obra que lo refleja casi siempre y por fortuna de otro modo, más humano, menos narcisista. Convertirse en el propio personaje, sin embargo, fue algo a lo que Ramón Gómez de la Serna dedicó toda su vida y, a pesar de las monstruosas dimensiones de su obra escrita (o tal vez como consecuencia de tan perfecta prolijidad), fue la construcción que hizo de sí mismo su mejor legado libresco: el autor de *El libro mudo* es su propio silencio parlante, el garabato de su vida.

Dado a ser un ser de y para la palabra, Ramón hace de su vida y de su oficio una misma cosa contada. Capaz de verse simultáneamente con sorna y ternura, revela desde los primeros gestos que de sí cuenta en *Automorbundia*, sus cualidades de histrión que se desdobra sin amaneramientos, con ingeniosa naturalidad: termina la carrera de Leyes y "como único acto

<sup>23</sup>RGS, *Automorbundia*, p. 206.

abogadil me fotografio con la toga de mi padre y coloco en mi despacho una prueba de ese retrato con una dedicatoria que dice: 'Al lamentable abogado Ramón Gómez de la Serna, que tuvo el humorismo de retratarse así, perdonándole el desliz, su tocayo Ramón.'"<sup>24</sup>.

El diálogo interrromonal que se engendra en el libro no elude en modo alguno la reflexión testimonial más precisa, en su carácter de manifestación visceral. De Ramón a Ramón, el escritor cuenta del hombre público lo que le place; el viejo de sesenta años rememora hasta los gestos íntimos del escritor en ciernes; el Ramón de RGS da de sí como un guante elástico. Se revela, en todo caso, como el hombre convencido de su obra, de la originalidad de su voz, de la nota precursora que, en lengua española, no tiene reparo en reconocerse como surrealista antes de todo surrealismo. La nostalgia, "esa puta del recuerdo" diría Cabrera Infante, cobra su cuota de revanchismo en la denuncia de las iniquidades sufridas, las injusticias de que se fue víctima. Con el orgullo con que confiesa haberse dado a la escritura de biografías cuando "aún no era ni mucho menos ni mucho más la hora de la moda biográfica"<sup>25</sup>, RGS es presa del engaño cuando el desliz paranoide supone que el escaso éxito de sus primeras novelas, el rechazo sistemático a su obra narrativa (capaz de "frustrarme como novelista, aunque yo no me doy por frustrado"<sup>26</sup>) no es sino una ceguera de los otros frente a "esa forma de novela que en el futuro no será sino así"<sup>27</sup>. Con seguridad, el peligro que corre todo aquél que, como Ramón, cabalga solo y sin tregua durante muchos años por el mundo de las letras, es el de acostumbrar la mirada a la rigidez de lo por venir, haciendo de toda tierra

<sup>24</sup> *Idem*, p. 204.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 292.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

inhóspita un onírico campo de cultivo y de todo encuentro un hallazgo. Si la novela quebradiza de Ramón tuvo algún mérito, evidentemente no fue el de haber abierto la brecha que sólo más tarde habría de ser practicada y apreciada como producto visionario de su arte narrativa. La escasa fortuna de su prosa de ficción acaso hizo que hasta hoy día la novelística ramoniana siguiera sin encontrar su lector, para decirlo borgianamente, pero no es dable admitir que la manera de mirar tan propia del estilo greguerístico del autor se haya convertido, en ningún momento, en ejemplo acabado de la novela moderna.

La experiencia autobiográfica es, claramente, un pre-texto para el desdoblamiento. ¿Es Ramón, Gómez de la Serna? ¿Es Ramón, acaso, Gómez de la Serna? Autor o viandante, pipa o pluma, Borges o yo. ¿Qué oyó en *Automoribundia* RGS que no le hubiera sido ya dicho antes a Ramón por algún libro de Gómez de la Serna? Cuenta Ramón que alguna vez se vistió de abogado, como su padre, se paró frente al espejo y sólo pudo decirse "ya te vi". Si bien ama y es incondicional de la redonda *O* en que se tonifica su nombre, la práctica des-realizadora que implica una autobiografía (¿Hablo yo de mí? ¿De quién estoy hablando? ¿No será más bien que mí se burla de yo y le hace creer que él no es él?) lo hace escribir, rimbaudianamente, asimismo: "Cuando me llamen por mi nombre no debo responder. Yo soy otro, otro que soy yo, más yo que yo"<sup>28</sup>.

La costumbre de hablar de Ramón, obcecación de la que nunca prescindió el autor, aparece desde sus primeras publicaciones, aquellos trozos autobiográficos que llenaron las páginas de *Frometeo*, la revista ya mencionada que, de 1908 a 1912, sostuvo Ramón con el mismo ánimo decidido a decir y decirse a través de la palabra impresa. Muchos de estos retazos (artículos, ensayos, comentarios, mini-ficciones y hasta unos pocos poemas) cubren la

<sup>28</sup> *Idem*, p. 222.

ansiedad de autorretratarse con retruécanos y juegos de distracción: aparecen firmados con seudónimos o reunidos en libros —*Tapices, Morbideces, El libro mudo*— cuyo prólogo, escrito por el propio Ramón, se permite displiscencias y elucubraciones sobre sí mismo en que el espanto de la labor va disfrazado por la tercera persona y un ánimo sincero de objetividad que, en cierto modo, fortalece el espíritu pueril, ingenuo, que nunca abandonó a Ramón: en su aspecto físico, regordete, de infante feliz; en su cara rubicunda de viejo niño, de chaval senil hasta la muerte, coaguló también un paralelo entusiasmo irreversible de muchacho entregado a lo que cree, enamorado de sus imprecisiones, esclavo de sus errores, fiel a su intuición disparatada, al deleznable rigor de su facilismo.

A lo largo de toda su obra, y no nada más en los textos autobiográficos de este capítulo, Ramón es el mejor personaje de Ramón. Ramón se repartió a migajas o grandes mendrugos en su prosa sin prosapia, sin prisa, pero presta a disolverse y reconstruirse a sí misma en cada libro. El mundo de Ramón es el de la atmósfera que creó en torno suyo este escritor que, como ninguno de sus contemporáneos (lo reconoce uno de ellos: Pedro Salinas), "se parece tanto al juglar medieval"<sup>2p</sup>: autónomo, hermético, memorista prodigioso, espectacular. Capaz de fabricar un público de utilería, una máquina de la nada, un libro mudo, Gómez de la Serna llega a la literatura del novecientos partiendo plaza y generando una renovación tal que por fuerza es un personaje solitario el que nos habla desde sus libros, un ente concentrado en la distracción de los demás, un clown demacrado y con insomnio que defiende su ojeriza, su derecho a escindirse para mejor armar su espectáculo desesperado, el humor disperso y disparatado, para habitar su (nuestra) monstruosa soledad: "Su obra participa —ha apuntado el mismo Salinas— de ese aire de soliloquio, de exclamaciones, de

<sup>2p</sup>Pedro SALINAS, *Literatura Española Siglo XX*, p. 155.



salidas espontáneas y caprichosas del que va hablando solo por el mundo"<sup>20</sup>.

En su trabajo "La novela como autobiografía", Jean Thibaudeau ha escrito: "El texto conserva la palabra y al mismo tiempo la consume"<sup>21</sup>. En *Automoribundia*, la premisa de la conservación/consumición es, como en todo texto autobiográfico, un poco más dramática: su sentido está en su finitud imposible, su consumo es vuelta atrás, hacer del pasado un presente siempre a punto de dar el salto. El destino de la palabra autobiográfica es el de reconstruir la ficción por medio de la ficción y a través del tiempo: doble dobléz que magnetiza tanto la escritura como la lectura. Si el título mismo —siempre una coacción para asfixiar el sentido— habla de una muerte propia en proceso, una *automoribundia*, el carácter letal, definitivo, de la voz escrita pacta con la paralela finitud de todo lo que el libro cuente: el texto como cuenta regresiva.

La reflexión a propósito del humorismo también ocupa lugar importante en *Automoribundia*, donde RGS se define como "humorista macabro" que aprecia el valor subversivo del humorismo en tanto que es a lo que "se le puede salir menos al paso"<sup>22</sup>. La descripción del espacio vital de su literatura insiste en privilegiar dos asuntos esenciales: la ambivalencia del oficio (definiendo al humorista como "cabizbajo alegre"<sup>23</sup>) y la ternura sagrada de su vena venal: el melancólico humor negro, al que Ramón se adscribe más en teoría que en la práctica libresca. Véanse, a este respecto, las definiciones de humorismo que privilegia (citadas en

<sup>20</sup>P. SALINAS, *op. cit.*, p. 154.

<sup>21</sup>Redacción de *Tel Quel*, *Teoría del conjunto*, p. 257.

<sup>22</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 651.

<sup>23</sup>*Idem*, p. 653.

el capítulo inicial de este ensayo) y la exigua —aunque, eso sí, altamente significativa— frecuencia de bromas crueles o humor macabro en su obra.

Entre las anotaciones acerca del humor y sus misterios que merecen la pena rescatarse está aquella en que Ramón funda el origen de su ontología humorística. La anécdota, en su trivialidad, descubre el azaroso instante en que el autor, inopinadamente, se ve nombrado, por su tío Toribio, Caballero de la Caótica Orden del Humor. El asunto parte, como casi siempre, de una confusión. (En la distracción, inconsciente o deliberada, sienta el humorismo sus reales, de acuerdo con Bergson.) En una sesión aburrida de la cámara a la que acompañó al hermano de su padre, después de un buen rato de estar escuchando los cacareos gallináceos de la canalla política, el tío decide abandonar el lugar, no sin antes devolverle a Ramón adolescente la "chapa" (una ficha de falso metal) con la que el muchacho habría de recoger su gabán dejado en el guardarropa de entrada. RGS, pensando que al "Toma, y quédate si quieres" de su tío lo acompañaba una moneda en recompensa de su compañía, rehúsa el ofrecimiento con fórmulas de cortesía que Toribio toma por denges humorísticos y zalamerías de carnaval. Dada su insistencia, y al advertir que no es dinero sino una contraseña necesaria para la devolución de la prenda lo que se le está ofreciendo, Ramón contesta con una frase oblicua, ya a medias voluntariamente lúdica, que quiere disfrazar su inadvertencia con un giro elegante: "—Por tratarse de mi gabán lo aceptaré..."<sup>24</sup>. Esa noche, al llegar a casa, el tío Toribio descubre a su hermano las cualidades humorísticas de su hijo, quien, al recordar el tópico con tanta precisión, ubica en cierto modo el punto de partida de su sentido de la vida, la piedra de toque de su literatura.

<sup>24</sup> *idem*, p. 155.

Entre sus referencias más entrañables a la estricta vinculación del humor y la muerte, en rigor perfiles yuxtapuestos de un mismo movimiento frontal, está la que reproduce en el libro del discurso de veinticinco años de recepción como abogado, profesión impropia que jamás ejerció:

La vida merece una sonrisa como corolario supremo, una sonrisa de más o menos centímetros, hasta llegar a esa sonrisa que ahora no podemos lograr ni abriendo las comisuras de nuestra boca con los dedos como los silbadores camperos, pues esa sonrisa de treinta centímetros que va de muela del juicio a muela del juicio sólo la tendremos cuando seamos calaveras y nuestro cráneo sea tan sabio que se ría solo y a perpetuidad.<sup>25</sup>

Casi toda la literatura de Ramón, y en particular sus reflexiones de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, son un ejercicio vital que no deja de verse en su propio espejo, en el rostro de la muerte que, diría Quevedo, es nuestra propia cara. En la recopilación de epitafios y lápidas que ocupa una buena parte del libro antecitado, se advierte la entrega y la fascinación de quien se busca a sí propio a través de la vida entreverada a la muerte de otros que ya dieron ese paso. Recoge con esmero el laconismo de una piedra que sólo registra la palabra "Fue" (¡qué más se puede decir!), lo mismo que estrofas completas en que los deudos —o el propio muerto— desgarran el granito que sella la tumba con poemas que se pretenden totalizadores. Llamen la atención aquellos epitafios cuya mejor manera de mostrar fidedigna devoción a la muerte y sus hechizos es la de bromear y cachondear, regocijarse, como quien inscribió en la lápida de la cortesana: "Aquí yace en reposo profundo/la dama de voluptuosidad/que para mayor seguridad/hizo su paraíso de este mundo"; o como el que recupera Martínez de la Rosa y reproduce Ramón: "Aquí Fray Diego reposa,/jamás hizo otra cosa"; o un epitafio de Río de Janeiro: "Aquí yace el general Fulano.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 603.

Transeúnte, pasa tranquilo. ¡Está muerto!"<sup>26</sup>.

El sentido último de la existencia y el arte, en Gómez de la Serna, sólo se explica sin dramatizaciones inútiles ni fastuosos alardes a la hora de bien morir. El humor, en este sentido, es la concepción de más amplio espectro, capaz de iluminar las etapas del ser y el no ser con mayores posibilidades de éxito, en tanto domador de aristas y lubricante universal que no obnubila la mente a la hora de estar en el parteaguas, a la mitad entre las aguas del bautismo y del Leteo: "Todo en la vida lo vemos gracias a la luz de la muerte"<sup>27</sup>.

La muerte, mundo vivo, móvil, atareado de maravillas, es para Ramón el hogar de las contradicciones: el patio del pasmo y la paradoja. Allí los locos se vuelven cuerdos, las revoluciones liberan presos de muerte, el humor deja de ser escenario de la ironía y el enfrentamiento oblicuo con la realidad para convertirse en la realidad misma.

En las "Reflexiones de cementerio" que enlazan la sección "Los muertos y las muertas" con "Otras fantasmagorías" en el libro homónimo, el autor se pregunta si soñarán los muertos y se responde que, de hacerlo con este lado del espejo, "es como si viviesen"<sup>28</sup>. También especula sobre el año de su muerte y lo sitúa, con una precisión digna de la conjetura, "allá por el año 1960 ó 1970"<sup>29</sup>. El capricho de la duda alcanza el disgusto por ciertas pomposas palabras (*inhumado*) o el asomo de convicciones cuya socarrona sobriedad esconde apenas su apego al humor como último reducto de la epistemología: "Hay que saber ser cadáver pues es el

<sup>26</sup>RGS, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, p. 84-86.

<sup>27</sup>*Idem*, p. 67.

<sup>28</sup>*Idem*, p. 121.

<sup>29</sup>*Idem*, p. 128.

oficio en que más vamos a durar"<sup>40</sup>.

Si el mundo de lo fúnebre es uno de los más dóciles a la acción del detonante humorístico —como lo prueba toda una tradición de ingeniosa crueldad que puebla la literatura a la que Ramón fue adicto—, la lección que mejor revela a la *Automoribundia* como uno de los textos esenciales de RGS es la que permea, asimismo, toda su obra: la vida es un ensayo continuo, inútil y maravilloso de perspectivas de muerte, un acopio de oportunidades para saber morir con gracia, que es —en definitiva— lo único que queda: un *ars moriendi*. Atento a la perversa infalibilidad del último suspiro, Ramón dibuja en *Los muertos...* la cínica silueta de su reino insoslayable: "Lo malo para los que no piensan en la muerte es que la muerte no deja de pensar en ellos"<sup>41</sup>.

Gómez de la Serna confiesa en *Nuevas páginas de mi vida*, obra aparecida en 1957, haber sentido ya "el arco del violín de la muerte probar unas notas en mi cerebro"<sup>42</sup>. La muerte puntual, la eficaz rondadora, la de las escabrosas, macabras ternuras que está delante de la última puerta que, desde aquí, alcanzamos a vislumbrar, fue la eterna compañera del humorismo ramoniano, la que lo hizo dar los mejores do de pecho: "Para ser escritor hay que saber escribir y, además, estar un poco moribundo"<sup>43</sup>.

El espíritu lúdico de RGS, amenizado por la visión de una muerte compañera que lo entretiene por todas partes, se acendra hacia el final de su vida en los libros autobiográficos, vigoriza la densidad de sus deliquios y tensa la cuerda que lo ata a la vida desde el áspero espejo de los guifos que se hace Ramón a sí

<sup>40</sup>*Idem*, p. 136.

<sup>41</sup>*Idem*, p. 138.

<sup>42</sup>RGS, *Nuevas páginas de mi vida*, p. 193.

<sup>43</sup>*Idem*, p. 65.

mismo como para dar fe de existencia a las erratas de una vida radicada en la radicalidad. En *Nuevas...*, Ramón despacha algunas etapas de su anecdótico que no había recuperado en *Automoribundia* por olvido o distracción (el plagio de Benavente a uno de sus primeros dramas; su pertenencia a la Academia de la Real Gana y su aversión a la de la lengua; la pérdida del retrato cubista que le hiciera Diego Rivera). Este último Ramón, acongojado por la necesidad del artículo periodístico diario, bosteza al escribir y cabecea entre líneas resentimientos aburridos y empolvados; funda en la sinceridad el valor más alto de su existencia; contiene apenas la mueca de cansancio que le inspira, hacia el final de una vida consagrada al ejercicio de la tertulia y otros contubernios, el resto de los mortales:

Yo ya he vivido tres épocas, y recordadas todas mis observaciones, los hombres y las mujeres han pasado de merecer reproches a merecer muchos más, tantos, que es vano hacerles ninguno y por eso es mejor apartarse y —sin dejar de presenciar su aparente animación y movilidad— vivir solo y con la mujer escogida.<sup>44</sup>

Ramón dice de su rostro en algún banquete pombiano: escribió siempre "con sonrisa dispuesta a morir"<sup>45</sup>. Muerte, autobiografía y humor habitaron su alma socrática y socarrona, como la califica Ortega y Gasset. La relación de *Automoribundia* con *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* tiene que ver con una actitud vital paradójicamente fatalista de RGS: la muerte y su atmósfera de seducción. Intitular al repaso de su vida con el nombre de "automoribundia" es un gesto humorístico siniestro cuyo valor reside en la voluntad de restar poder de disolución al acto que pone fin a una vida. La "orientación senequista"<sup>46</sup> que Granjel aduce en *Los muertos...* puede ampliarse en dos sentidos: en la

<sup>44</sup> *Idem*, p. 185.

<sup>45</sup> RGS, *Pombo*, p. 318.

<sup>46</sup> Luis S. GRANJEL, *Retrato de Ramón*, p. 183.

obra de Ramón, hacia *Automoribundia* y otros títulos comentados en este capítulo; y en el juicio mismo para vincular la literatura ramoniana a toda una tradición de humorismo festivo, truculento, de carnaval, cuyas piedras miliarenses pasan por *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, *Los sueños* de Quevedo, Cervantes, la *Vida* de Villarroel, Larra completo y aun autores de otras literaturas como Sterne, Fielding y Rabelais.

El término *automoribundia*, pues, concedido a su libro de mayor número de cuartillas (casi ochocientas, sin contar las *Nuevas páginas de mi vida*, cuyo subtítulo supone una línea de continuidad: *Lo que no dije en Automoribundia*), revela en su humorismo impaciente la noción confirmada por otros libros de que, para Ramón, la vida no es sino un incesante fluir hacia la muerte y, en este sentido, toda recuperación verbal de su trayectoria es casi un obituario: palabras dictadas por la agonía.

A este propósito, conviene revisar el concepto de muerte que RGS forja a lo largo de su vida por no parecer que un sentido de tragedia cotidiana es el que signa cada una de las anécdotas que conforman su *Automoribundia*, como quizá podría desprenderse de su título. Para este efecto, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorias* es un texto inexcusable.

Gómez de la Serna reconoce en el prólogo que la crítica ha coincidido en reconocerlo como uno de sus mejores libros y el apunte despierta la humorística sospecha de que el autor se autoparodia: casi todo el texto, por lo menos la parte que corresponde a "Los muertos y las muertas" (pues el añadido de "Otras fantasmagorias", que constituye el treinta por ciento del libro y está conformado de breves textos alusivos a lo funéreo, es posterior), son citas de definiciones aportadas por innumerables escritores y libros anónimos de culturas antiguas, así como reproducciones de lápidas que, como al pasar, Ramón recoge de

algunos cementerios por considerarlas dignas del homenaje de la memoria colectiva.

La recopilación peca de excesiva y hasta parece un tanto descuidada, si nos atenemos a que, sin motivo alguno, la reflexión mortuoria de Pirro se repite en la enumeración, y a que ésta deambule entre *El libro de los muertos* egipcio, Quevedo, Machado y la filosofía taoísta sin un orden aparente. Acaso el caos corresponda al escaso melindre taxonómico de la muerte democrática y sus azarosas, deshilvanadas elecciones. En todo caso, de la balumba de conceptos y anatemas se destacan aquéllos que permiten perfilar la idea revitalizadora, ambivalente, humorística en el sentido carnavalesco, que Ramón formula de la Parca implacable:

Para consuelo de los hombres ha puesto Dios esa rasgada risa que queda en la calavera, pero los hombres son tan pedantes que no quieren admitir esa risa que de los que más se reirá será de ellos mismos, de los seriecistas, que lograron que fuese ajena a ellos su propia risa calaveral, pagando así el que no supieron encontrar su afinidad.

Conciente de que "los momentos de supremo humorismo han sido al borde de la tumba"<sup>48</sup>, RGS gusta de recrear las visiones fatales, fantaseadas como la frase final de la vida, de moribundos ilustres, subrayando siempre aquéllas cuyo tono lúdico (Rabelais vinculando a la vida con un sainete, Molière disculpándose de no poder recibir a la muerte por encontrarse muy enfermo) contempla un panorama más amplio y festivo, más ventilado y feliz de la muerte complementadora.

Es éste el ámbito humorístico del autor y, aunque lleva razón Cristóbal Serra cuando dice que, dado que para Gómez de la Serna

<sup>47</sup>RGS, *Los muertos...*, p. 32.

<sup>48</sup>*Idem*, p. 46.



la realidad "es mera sorpresa"<sup>49</sup>, quedan excluidas de su humor la sátira y la crítica (desde primer capítulo de este trabajo se adscribió su humorismo a la indiferencia de lo festivo más que al tono de enmienda de la ironía), está visto que la afirmación de que "no cultivó la negrura"<sup>50</sup> es discutible. Si no es posible vincularlo al sarcasmo desgarrador de un Swift o un Quvedo, tampoco se puede pasar por alto que fragmentos de *Automoribundia* y *Los muertos...* evidencian algo más que la paciente dedicación ramoniana al humor negro: su carácter dulcificador, melancolizador de dicha práctica, tan propio de la tortuosa ternura de las crueldades más ingeniosas.

*Automoribundia* es el registro de una vida en que los recuerdos filtran la infancia y la vejez con el mismo certero cedazo del humor revitalizador. La reconstrucción "de aquel hombre que fui a los seis años"<sup>51</sup> que persistía en comprender, a tan parvularia edad, todas las cosas del mundo con la convicción de que "si aprendíamos bien, tendríamos bigote" (p. 54), se conecta naturalmente con las conjeturas del sexagenario que hacia el final de la obra llama a Norteamérica "la super Grecia futura" (p. 759) y le concede el papel domesticador y civilizatorio del resto del mundo que el destino le habrá de reservar.

Escritas con idéntica fuerza sus más de 750 páginas, en su autobiografía el mismo fraseo acusa la respiración del autor, ese fraseo que dio aliento a casi toda su prosa: pausado, subiendo y bajando, ranurado de múltiples párrafos. Las minúsculas estrofas

<sup>49</sup>Cristóbal SERRA, "La situación literaria de Ramón", en *Quimera*, núm. 31, p. 42.

<sup>50</sup>C. SERRA, *ibid.*

<sup>51</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 39. Las referencias subsecuentes a este libro se incorporarán en el texto con la sola anotación del número de la página de procedencia entre paréntesis.

que constituyen el cuerpo de este autopoema en prosa, se adelgazan aun más en la sección de los "pensamientos tétricos", reunión de greguerías espulgadas de su Diario y que pueblan una zona breve de la recta final del libro. El asunto de estas frases, consustancial al título y tónica del libro, es fúnebre y gracioso como en el mejor Quevedo: "La silla de ruedas es el vehículo ideal que posee el hombre para ir al cementerio por su propio pie" (p. 729).

Recuerdos, estigmas, libertad de la memoria son el grueso de los apuntes del libro. Una tía que se tomaba todo un día para lavarse el cabello; un globo balanceándose al pie de la cama de Ramón niño; una afición, acendrada con la edad, a autorrecetarse, a alimentarse de píldoras y pastillas pues "las medicinas son para el hombre sano. Cuando las veo en la mesilla del enfermo, me hacen temblar" (p. 694); una devoción a la rectitud de su padre, que renuncia a toda carrera política luego de descubrirse traicionado y embrollado en medio de una zacapela de camarilla; un reconocimiento a su condición de feligrés de la religión amorosa: "¿Enamoradizo ya en esa niñez? Sí. Enamoradizo. Enamoradizo en una especie de delirio sonámbulo que me ha poseído toda la vida" (p. 55).

El espanto metafísico del niño —"extrafísico" (p. 230), corrige Ramón en el libro—, transmutado en temor a la vida por el adulto y en seducción de la muerte por el viejo, desarrolla en *Automoribundia* el perfil de un hombre perpetuamente atormentado por las cosas, más por lo que no son que por lo que son, avisgado por dudas frenéticas como la de elucidar "si vivía yo o si vivía la vida impersonal y prestada a través de mí" (p. 98). El mundo, indescifrable enigma que todo lo transforma apenas se intenta describir su conducta, estimula en el niño Ramón una mirada que ya no perderá: la del eterno asombro. El respeto que se da a sí mismo el siglo XX cuando, a partir del año 1900 (RBS tenía, a la sazón, doce de edad), duplica su X sin la hipócrita verticalidad de la I

del XIX; la confianza en las "grapas" de la vida, la primera de ellas el buen humor inspirador de fraternidad, lazo incondicional que destruye aversiones y egoísmos —"Que no sea otro de los miedos del presente el miedo al humorista" (p. 650)—; la búsqueda incesante del amor que renueva los días y al de hoy "lo ponía en pie, peinado, lindo, rubio" (p. 143) en la figura de la prima Cristina a los quince o dieciséis años; son el respeto, la confianza y la búsqueda de la otra orilla de este lado, de la opíaca utopía que da sabor y sinsentido a la vida, del amor de Ramón.

La presencia de la metafísica, de un trasmundo ramoniano, está en éste y en otros de sus libros. Al respecto, en su ensayo "Automoribundia and Historical Solipsism"<sup>52</sup>, Victor Quimette subraya la medida en que Ramón vivió fuera de éste y en otro mundo, el del paraíso infantil previo a la contaminación política o a las fulleras de la historia. Se trata del mundo imaginario en que se refugia y del que surge el arte de todo escritor; pero en RGS, de acuerdo con Quimette, se evidencia una renuncia absoluta a abandonarlo, por más que su fidelidad al delicado delirio de no transigir con la historia lo haya llevado a una vida incómoda, a un exilio no por voluntario menos severo y a la renuncia a la vida madrileña que tanto se había encargado él mismo de animar a través de la tertulia y su amor al aquellarre:

He never displayed in *Automoribundia* signs of regretting his ahistorical stance, nor of feeling that he could in fact have acted otherwise, despite the price exacted...Spain's evolution after his departure simply served to reinforce his conviction that in daily life 'los seres son máquinas de ambición y traición...'<sup>53</sup>

Adosado al abigarrado semblante de su torreón de la calle de Velázquez (un cuarto cuyos muros, decorados profusamente por el

<sup>52</sup>V. Nigel DENNIS [comp.], *Studies on Ramón Gomez de la Serna*, p. 45-69.

<sup>53</sup>N. DENNIS, *op. cit.*, p. 64.

propio Ramón con cuanto objeto del Rastro, foto, cuadro o imagen le produjera alguna fascinación —chivas, chácharas y cachivaches, como diríamos en México, de todas las procedencias—, fueron virtualmente el escenario de su vida), RSS miró la realidad desde sus objetos como un niño mide el mundo y sus extraños seres desde la perspectiva del tamaño y la ubicación de sus juguetes. Así, rodeado de sí mismo, de la imagen espejeada por ese montón de cosas que llevaba de lugar en lugar y que siempre le devolvía rasgos de su propia faz, hipnótico y solipsista, Gómez de la Serna hace de su *Automorbundia* "more than a conventional autobiography...in fact a memoir and a diary, a journal with glosses by the author"<sup>54</sup>. Pero evidentemente, un espejo no se mueve. Así cambie de lugar, su registro de los datos, que recupera y devuelve en forma de imagen, es escrupulosamente exacto, fiel a sí mismo. Es por ello que *Automorbundia*, como anota puntualmente Quimette, no arroja de sus páginas un Ramón móvil, cambiante, sino todo lo contrario, como si lo que fue el hombre maduro y el viejo fuera una vista amplificada de lo que fue el niño y el joven, las mismas pasiones, idénticas las preferencias, pensamientos similares: "The essential Ramón...was less the result of a process of genuine change than a product of aggregation"<sup>55</sup>.

El mundo trans-físico de Gómez de la Serna, inefable *per se*, parece estar tan poblado y vivo como su espacio de palabras y cosas, cuartillas decoradas por fotografías insólitas y bolas de cristal. Concibe, por ejemplo, su labor de escritor como la de un científico cuyo arte combinatorio de voces, suspiros, ocurrencias y cáscaras, pátina y polvo acumulado, da lugar al encuentro con "la curva del deseo...lo inaudito, lo selecto, lo que está detrás de lo aparente" (Aut., p. 493). En otro capítulo del libro se define como "un hereje de lo extraño buscando lo

<sup>54</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>55</sup> *Ibid.*

inhallable" (p. 408). La literatura ramoniana admitiría un estudio de fenomenología metafísica, una estética alerta al capricho del azar, una lectura cabalística. Sin duda la magia, involucrada hasta el tuétano en su manera de percibir el mundo, despierta en la lectura una curiosidad, digamos, filosófica, que dados los límites y propósitos de este trabajo, sólo habrá sido mencionada como al pasar y, principalmente, en lo que tiene de cosmovisión humorística. Con gracia indiferente, Ramón dice, por ejemplo, que todo texto debe escribirse con una suerte de "coletilla final, gracias a la que el artículo sale despachado y cae del otro lado de lo que se fue" (p. 464), dejando una incómoda pero asimismo simpática pregunta en el aire con ese "del otro lado de lo que se fue", como si la vida de la palabra dependiera de la gravedad y el mundo mismo estuviera a merced de una fuerza enigmática que todo lo atrajera o lo desapareciera en la nada.

Los objetos, ex-votos que en el altar de Ramón se ofrecen diariamente a su descubridor, son médicos del autor cuando la salud desfallece. Es tal su poder taumatúrgico, que la fe en la prodigalidad de sus prodigios revive muchas veces a RGS, que se ve inyectado por la magia de su estudio lleno hasta la saciedad por esos seres inanimados:

Ahora, cuando estoy enfermo, me animan las paredes para que salga de la enfermedad, tiran de mí, me reponen, acuden con sus cien mil motivos para que abandone el apianamiento del mal. En una palabra: me curan. (p. 494)

Por otro lado, el encuentro con los objetos, según confiesa en el libro, es de la misma naturaleza que el hallazgo de las greguerías: algo casual, que está como de más, gratuito a la manera de lo que vale en tanto no buscado, lo que se aprecia por no haber sido elegido, exigido a la realidad, sino con la sensación de ser el sujeto el que fue escogido por determinado objeto, la palabra buscando una voz que la diga:

Le he comprado joyas: la pulsera de pedida, que pediqueñaba desde la fábrica; sortijas; el broche, que es la flecha de brillantes del flechazo definitivo, y unos pendientes que me salieron al paso, como a mí me salen al paso las cosas. (p. 340)

La infancia de que habla RGS en *Automorfundia* está poblada ya de los objetos que en la obra posterior humanizarán el mundo de su narrativa y los paradisiacos buzones greguerísticos. Son cartas al tiempo que se olvida de un globo, un farol, una ventana que dieron forma a la infancia y carácter a la serie de distracciones e incongruencias que constituyen la vida.

Ramón reconstruye en el libro, a la manera de Laurence Sterne, su pasado desde el vientre materno, la inquietud de un feto feliz que abandona el claustro, la placenta placentera, para husmear la realidad inhóspita con los ojos despiertos desde siempre, agujeros por los que se filtra una primera luz desconcertante. Ya desde las primeras salidas a la calle, dice, "quedó en mí un asombro de las piedras de las casas, una desazón de la guillotina del aire, un misterio de olor a cera y luces amarillas" (p. 21).

Peculiar padecimiento del humorista enamorado de las cosas y los seres, la *pegatoscopia* de RGS lo llevó a la paciente tarea de decorar sus estudios (Madrid, Estoril, Nápoles, Buenos Aires) con las fotos, las imágenes y los recortes mencionados líneas arriba: objetos coludidos entre sí sobre las mesas, retratos colmando las paredes, funambulesca balumba que convertía su habitáculo de escritor adicto a su torre en un *collage* presidido por la mujer de cera, maniquí de una dama vestida y maquillada a la perfección que Gómez de la Serna llevó consigo a todas partes: "El procedimiento para crear este *cauchemar* de imágenes es obra de la inspiración y el delirio" (p. 645). Este mundo objetual es el páramo que ampara su siesta en el desierto de la vida, el oasis en que sacia la sed su soledad.

El escondrijo de la soledad es, en efecto, otro de los rincones predilectos de la literatura ramoniana. Su vida independiente, ajena al fisco de las miradas fisgonas, repelió muchas veces oportunidades (un puesto político, una colaboración suicida, el ejercicio de una docencia remuneradora) de transar con los otros, convertirse en escritor oficial. Ramón defendió denodado su espacio, delimitó su territorio y desde el principio, al aparecer *Morbideces* (1905), recuerda que su misión, a partir de ese momento, sería la de contraerse, evitando en lo posible el ser arrastrado por la marea: "Ya tengo amigos literatos, ya cuentan conmigo como con un compañero de cuitas y esperanzas, ya me traen a firmar cosas que llevan en su encabezamiento firmas prestigiosas. Ya estoy perdido" (p. 197). En el colmo de su afán por pasar inadvertido, agradece el tono "balbuciente" de su escritura que le ha impedido crear la obra acabada que acarrea el reconocimiento, la gloria, y con ellos el desconsuelo de la privación devastada.

La figura de la soledad es una de las que mejor conviene a su vida profundamente literaria. Como su nombre sin apellidos, como su obra renuente al acomodo dentro de alguna escuela o generación, la singularidad de su ser se manifiesta en todos los órdenes: liderea una tertulia sabatina durante años en Pombo, pero de la que no se desprende ninguna amistad indeleble; abandona Madrid y se recluye, los últimos treinta años de su vida, en una de las ciudades más australes del globo: Buenos Aires; vigoriza su estilo a tal grado que la invención (¿descubrimiento? ¿readaptación?) de un solo rasgo sintáctico, la greguería, se convierte en concreción verbal que lo distinguirá para siempre. Incluso el barroquismo de su prosa y la delirante decoración de sus estudios de escritor (el torreón de la calle de Velázquez, el chalet de Estoril y el piso en Hipólito Irigoyen ya aludidos) son muestra de un espíritu desbordado paradójicamente sumergido en la solemne soledad que crean a su alrededor las colecciones de objetos, la descuidada abundancia de su literatura, el fastuoso

manantial de sus manías. Otra imagen, la del íntimo recelo, convive (sobre todo en sus últimos años, cuando lo agobia el desamparo a tal grado que la ausencia de reconocimiento favorece la fantasía de creerse acreedor al Premio Nobel) con la de esta decidida soledad aderezada por la difícil sobrevivencia económica.

Por el camino de una lengua decantada luego de más de medio siglo de obligarla a decir, de ordeñarle greguerías con o sin motivo, en *Nuevas páginas de mi vida* encontramos pulcras imágenes de ciertos objetos y de sí mismo que merecen ser recuperadas.

En el primer caso, el retrato del más vital de los órganos del cuerpo es una colección de dos o tres figuras autofágicas que hablan de una visión permanentemente puesta frente al espejo, dispuesta a devorar el ser para que su apariencia alcance el paraíso metafísico hacia el que apunta casi toda la literatura del autor:

El corazón boxea con la vida y tritura la desesperanza aunque a veces en momentos desconsolados creamos que no va a poder con ella. Digiere estrellas como un sapo cava fosas en sí mismo, por si es facsimil de sí mismo, es también en su paradoja y de un modo mágico, extensión del facsimil de todo.<sup>56</sup>

Del mismo modo pero, además, confiando a la coyuntura personal, al sesgo y a los deslices de su propia vida, la cuota de veracidad que fortalece a la prosa de Ramón cuando habla de Ramón, *Nuevas páginas...* ofrece imágenes memorables de cómo ve el autor la tiranía del tiempo que le estira las venas, lo separa del mundo, encierra las sílabas de su arpa en notas que poco a poco se desarmonizan, confunden sus acordes con el son que, cada vez más intensamente, ensaya la muerte para la hora final. Si bien se ha visto que RGS la concibe de un modo festivo, carnavalesco,

<sup>56</sup>RGS, *Nuevas páginas de mi vida*, p. 43.



quevedianamente vinculado al humor siniestro que, por ejemplo, reconoce que la excesiva necesidad de conocidos y desconocidos por verlo, por robarle horas de trabajo, merecería que saliera a abrirles la puerta de su casa en estado de esqueleto parlante (un "aquí me tenéis" inquietante y macabro), alcanza a cuajar a veces en visiones despiadadas, ya poco divertidas, que hablan de su elección del exilio bonaerense como de la búsqueda del párrafo postrero para el reposo de su prosa: "Mientras, aquí me oculto y quién sabe si en esta ocultación hay también el pudor de envejecer y de morir sin ser visto, como los elefantes que no se sabe dónde desaparecen cuando presienten su último acto"<sup>57</sup>.

En otro capítulo del libro, que califica de "sincero y definitivo"<sup>58</sup>, Gómez de la Serna examina la inutilidad de la Real Academia de la Lengua y su "lema de lustrabotas: 'Limpia, fija y da esplendor'"<sup>59</sup>. Si el libro se define como un recuento memorístico de aquello que no apareció en *Automorbundia*, no por ello se excluye la observación crítica del ensayista ni la sagacidad propia de la reflexión ramoniana. Seducido por la infalible inefabilidad de toda institución solemne, la desacostumbrada objetividad de los juicios de Ramón destaca en por lo menos tres equívocos de la Academia: se siente dueña de un tesoro comunitario (el lenguaje); sus dictámenes atentan contra la libertad inherente a la materia lingüística y al producto literario; su espíritu anacrónico la hace defender formas y estructuras que han dejado de estar vivas hace tiempo.

Con idéntica fuerza de argumentación —rara en un alquimista del capricho cuyos más puntuales exámenes son disueltos por la fuerza disgregadora, distractora, ambivalente de la greguería—,

<sup>57</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 134.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 138.

en otro capítulo se pronuncia contra los plagiarios, esos cazadores de los hallazgos de los otros que evitan por sistema el uso de "las patillas de lo ajeno que son las comillas"<sup>60</sup>. Ramón entiende que las facultades del plagio escapan a las débiles nociones delimitadoras de lo propio, que nadie se puede adueñar o sentirse el creador de formas originales; en fin, justifica hasta cierto punto el plagio cuando no ha sido cometido con delictuosa deliberación. Pero estima, asimismo, que la huidiza condición de la propiedad privada en el arte (¿quién podría sentirse dueño de una puesta de sol o de la palabra *anfropitilume*?) no justifica el robo con alevosía ni el disfraz de la falta de talento con máscaras ajenas.

En las últimas reflexiones de Ramón ocupa también lugar importante el mundo y los alrededores de la conferencia, género de opinión pública al que fue afín toda su vida. El autor recuerda menos aquéllas que han pasado a convertirse en su imagen publicitaria (las que dio en el circo montado en un elefante o desde el trapecio) para mejor recuperar algunas otras de escasa espectacularidad pero de las que extrajo alguna imagen memorable. Así, las que dio en el sótano del Hotel Castelar en Buenos Aires, donde la junta directiva contratante no le dispensó la manzanilla solicitada —se sabe que Ramón solía pedir algunos elementos escenográficos o ciertos caprichos levemente esotéricos para crear una atmósfera *ad hoc* al tema a tratar— y si una cara de circunstancia y el consabido vaso de agua a la hora de la plática. Para entonar con tal pasmoso patetismo, RGS enfocó desde la muerte la vida de Goya, se calzó las calamidades de su calavera y, en fin, convirtió en mudo regocijo el silencio circunspecto de los asistentes. Hablar de uno de los Ramones más heroadores implicaría detenerse en las excentricidades de sus charlas (la enorme manopla de aplausos, las máscaras mortuorias, un portafolios lleno de

<sup>60</sup> *idem*, p. 172.

objetos alusivos o que, víctima de una rara habilidad ventrilocua, se veía en ocasión de incorporar al discurso locuaz que improvisaba frente al público) más de lo que conviene a un trabajo de este tipo. Baste recordar al más polifacético de los escritores españoles de nuestro siglo en la escena de esa conferencia en que, para hablar de Juana la Loca (de quien no sabía prácticamente nada), improvisó con un biombo y un ventilador el dintel de las tiras volantes que, movidas por el viento en lo alto del biombo, querían sugerir la fosforescente cabellera apenas entrevista de la madre de Carlos V. Taimado demiurgo del conclave patafísico jarryano, Ramón improvisó una de sus mejores charlas al impulso de la invención del personaje, haciendo emerger tras el muro hechizo el espectro hamletiano, la vibrante locura de Juana a los ojos de un público absorto.

Escrito más greguerísticamente que el resto de sus libros dedicados a sí mismo, el *Diario póstumo* es una colección de aforismos, recados y reflexiones que, durante más de cuatro años (de julio de 1952 a septiembre de 1956), reunió Ramón a propósito de todo y de nada: cosas por comprar, cartas no contestadas, hallazgos cotidianos dóciles al meticuloso hermetismo de sus metáforas. Un tema doloroso, angustioso, es el que gobierna aquí y allá esta prosa fragmentaria de un hombre viejo asediado por la ingratitud y el abandono: por dificultades económicas. Ramón fue un hombre que vivió como espectáculo su vida, pero a quien el final de la función le depara la indiferencia del público desatento y los apremios presupuestales de una empresa que apenas se sostiene. El rostro patético de la pobreza se torna asfixiante por momentos, cuando los artículos que envía para su publicación a Venezuela o España apenas atinan, con engañosa puntualidad, a retribuirle el trabajo de escribir denodadamente a costa de sus recuerdos y a merced de la veleidosa periodicidad de los giros bancarios. Presa del resentimiento, él, que en los prodigos

tiempos de Pombo convidaba con donaire a banquetes desafortados, siente que los hilos que lo atan a la vida se van adelgazando por la amnesia y la falta de gratitud ajenas: "España afloja también. No me ha pagado Arriba el mes de septiembre. Quiere saltárselo a la torera"<sup>64</sup>. Vive con la esperanza del posible Premio Nobel, ese medio millón de pesetas que le permitiría sortear el resto de su existencia con el decoro que posibilitaría el sagrado ocio de escribir. La supresión de las greguerías (los editores buscan artículos menos gratuitos y más inútiles), el veto que le ha sido impuesto de publicar en diarios argentinos, hacen de su vida en Buenos Aires "un mal torero que nos pone banderillas en los riñones"(p. 98).

No obstante, la perplejidad y el asombro ante los hechos del mundo, el generoso humorismo de la existencia cotidiana, llena de divertidas distracciones y graciosos desacompasamientos, todavía despierta en Ramón la esperanza —siempre vana pero nunca execrable— de asomarse a sus tropiezos con la conciencia de que aún puede uno ponerse los anteojos del humor para observar la aniquiladora inequidad de sus veredictos: "¿Cómo siempre que subo en el ascensor encuentro a la misma persona? —Porque, dada la carestía, es un señor que se ha establecido en él"(p. 65).

La sonrisa siniestra de la muerte cercana alimenta también a este diario, nutrido del agregado de greguerías que se quedaron encerradas en sus páginas para ser mercancía de autoconsumo: "Todo acaba en una llamada telefónica —888888—, Cochería Funeraria"(p. 64). El infinito cifrado en un número definitivo es también una imagen del humor negro que se va sedimentando en el último Ramón, que corteja con oscuros requiebros a la vida y sus mendaces maneras de distraer con preceptos inapelables la perfecta inestabilidad del mundo: "¡Lo que es el crimen! Unas piernas que

<sup>64</sup>RGS, *Diario postumo*, p. 44. En adelante aparecerán incorporadas entre paréntesis al texto las referencias a este libro.

no hubieran tenido ningún valor, cortadas son la consternación universal" (p. 86).

No desaparece del todo el humor cándido, cordial, hecho para la empatía de los objetos: humor de muros pintados con leyendas felices, grafiti gracioso y tímido, ingenuo y generoso de sus mejores libros, mundo donde "los calcetines descansan mejor que su dueño" (p. 53) y los juegos de palabras, en su gratuidad, cosechan metáforas memorables: "Se van retirando las olas y sólo quedan hoyuelos, ombligos en el torso terso de la arena" (p. 73); "El ente es el agente del alma que se presenta a la gente" (p. 99).

Finalmente, en el *Diario póstumo* se dan cita, como imágenes del equilibrio ulterior del escritor, los apuntes en que RBS hace ajuste de cuentas al objeto entre los objetos de todo artista de la palabra: la pluma, paradigma de su humor cosificador, de la entrañable amistad entre la materia y el espíritu. Ramón se queja de que la tinta no discorra, degollada por una embolia súbita que no deja fluir su sangre hacia el mar del papel. Ramón duda de la alta tecnología moderna, manifiesta en la "pluma de bolilla", que causa a veces más problemas que "esas plumas admirables de antaño" (p. 50). Ramón se asombra de la longevidad de una pluma que, comprada en 1909, todavía se fatiga en 1954 en este *Diario póstumo*. Apáticas, "cancerosas" "hijas de puta", falaces cilindros que hacen afirmar a Lichtenberg "que las cosas más importantes están hechas de tubos. Pruebas: en primer lugar el miembro viril, la pluma y nuestra escopeta"<sup>62</sup>, Ramón establece una relación emocional con las plumas, las increpa y seduce, las riñe y obedece, lamenta el hecho de que "aún no se ha inventado la pluma honrada que escriba bien" (p. 50-51). Con un manojito de plumas flotando en el mar de la página, Ramón se siente como un pulpo en su tinta.

<sup>62</sup>Citado por Kurt TUCHOLSKY, "Sobre la psicología sociológica de los agujeros", en *La Gaviota*, núm. 2, may.-jun. 1988, p. 29.

Los objetos, pues, son otra vez el espejo en que se mira Gómez de la Serna; hablar de ellos significa hacer una oblicua autobiografía en la que él es una cosa más entre las cosas, Ramón y su alma de pipa, de pisapapeles.

La marginalidad ideológica, la creencia en la labor intelectual como un ejercicio crítico ajeno a las seducciones de cualquier fetichismo, se confunden con la incómoda neutralidad en la que Ramón se movió durante la Guerra Civil. La resistencia a todo pronunciamiento público, en este sentido, contribuyó al desinterés que Ramón y su obra vivieron durante los últimos años de su vida. Convencido de que "el verdadero escritor...no debe ser intrigante ni hacer zalamerías a los cerdos poderosos"<sup>63</sup>, según apunta en *Nuevas páginas de mi vida*, los años difíciles posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que en el mundo intelectual hispano se vincularon a una filiación anti-fascista decidida y a un rechazo a toda postura silenciosa que no participara del "espíritu revolucionario", recluyeron su literatura minimalista al remedo recóndito de otra época.

Así que a su aislamiento físico se articula una gemela segregación política. Para quien vivir fue "un acto de incesante donación"<sup>64</sup>, según escribe en una carta Ortega y Gasset, nada más triste que esa soledad y esa miseria finales, que ese exilio sin éxito.

En lo que, con cierto boato, llama Granjel "el examen de su mundo personal"<sup>65</sup>, el crítico advierte como rasgo ramoniano preponderante una cierta inmadurez psicológica, la cual le permite

<sup>63</sup>Luis S. GRANJEL, *op. cit.*, p. 67.

<sup>64</sup>RGS, *Pombo*, p. 309.

<sup>65</sup>L. GRANJEL, *op. cit.*, p. 93.

explicar su eterno donjuanismo (que lo llevó a sostener una relación *à trois* con "Colombine" —la escritora Carmen de Burgos— y su hija) y su rechazo a toda doctrina política, o siquiera moral, que lo vinculara al mundo de todos, de las mayorías tan vilipendiadas por su dispendio metafísico y su exuberante individualismo. Una juventud "nunca superada por entero"<sup>66</sup> está en la base, según Granjel, del escepticismo de RGS, de su vigoroso encierro en sí mismo, en su torre de marfil. Esta elucubración mentalista, no obstante, resulta improcedente si se advierte que el ejercicio de la más pura soledad, del humor como herramienta espiritual, del absurdo como principio ético y del agnosticismo como voluntad de asumir las limitaciones humanas, son el punto de partida de la obra y la propia vida de Ramón Gómez de la Serna. Más acertada es la reflexión del crítico cuando reconoce en su literatura un elemento difícilmente vinculable a la supuesta inmadurez vital que descubre en ella: el gusto por lo funéreo ya antes suficientemente subrayado.

Otro elemento esencial del Ramón de Ramón que puede cerrar el presente capítulo es el de Dios como punto de partida y llegada, sentimiento de pertenencia al Ser único, principio de existencia que, dados los requiebros amorosos de su vida y la insistencia erótica de sus novelas, el biógrafo Luis S. Granjel tiene por un típico vuelco de la senectud en el que no ve raíces profundas. Esta reflexión es apresurada. Sin ser un místico, Ramón creyó desde siempre y con firmeza en un principio creador, y el espacio metafísico en que sonambulean las greguerías habla por sí solo de la presencia de una fuerte espiritualidad en su obra. No se trata, de cualquier forma, de asumir a Dios como fuerza permanente, actitud que, aun llevada sin denuedo, devendría energía disolvente de una obra matizada hasta el delirio de arbitrariedades e inquietudes de toda índole. La propia disciplina

<sup>66</sup> *Idem*, p. 95-96.

literaria es un oficio que el escritor moderno ha de saber escindir de sus convicciones religiosas, si no quiere traicionar la sinceridad de alguna de estas dos polaridades. Sin embargo, y como ya se ha mencionado, el ámbito metafísico de Ramón permea en buena medida a su prosa autobiográfica.

Vivir la creación es confundirse en la ficción, calcarse y borrarse, reaparecer en cada cuartilla. Conmovedora, religiosa es la entrega total de Gómez de la Serna a la escritura, trabajando incansable hasta el alba. En tal virtud, su encono frente a lo que *no es literatura*, es el rechazo natural del pez al mundo que está fuera del agua: "...hubiera matado al que me dijese que la literatura no lo era todo. En algún saloncillo me encontré a algún tío mío, al que le llegué a decir que todo lo que no es literatura es crimen, secuestro, abuso de la usura"<sup>67</sup>.

*Automoribundia* no es un recuento totalizador. Ni siquiera una vasta y minuciosa memoria sometida a un plan determinado. Es claro que el criterio cronológico priva a lo largo del libro y que Ramón trató, en lo posible, de evitar anacronismos o saltos significativos de una etapa a otra de su vida o de su producción literaria. No obstante, y guiado por la caprichosa cadencia de su antojo, se permitió incluir fragmentos de su diario, recortes periodísticos de comentarios acerca de él o su obra, retazos de artículos propios que de algún modo explicaran la circunstancia de que se hablaba en la autobiografía. Ramón hace del libro un homenaje a la verdad y la sinceridad, acota con alguna ingenua frecuencia los valores que descubre en sí mismo (el haberse anticipado a determinada práctica, el haber reconocido alguna calamidad antes que nadie, el constituirse en influencia de autores importantes). Un individuo que ha sido congruente consigo mismo es el que escribe, cuando la obra apenas ha rebasado una

<sup>67</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 349.



cuarta parte de su extensión total, esta serie de reflexiones que por arrojar una idea muy precisa de lo que RGS se propuso hacer de sí y de su obra, dará fin a esta sección del ensayo:

No quiero haber vivido mucho, ni viajado mucho, ni amado mucho, ni escrito mucho, sino haber levantado mucho la vista hacia las cosas asistido por mi alma limpia y altruista de pobre de solemnidad, y haber comprendido en esa contemplación y con tolerancia la inanidad de todo, y que entre lo inane lo que lo es menos es lo bueno y lo bello, entendiendo por bondad el cariño desinteresado por las ideas, por las cosas visibles e invisibles, por las personas nobles, y entendiendo por lo bello lo que ya está revelado como tal o lo que lleva latente y aun en secreto la belleza futura y sólo se sabe que es así por lo que se oye en los sueños y en los suspiros.<sup>os</sup>

<sup>os</sup> *idem*, p. 203.

## CAPITULO VI

### EL DISCRETO ENCANTO DE LA GREGUERIA

Antonio Botín Polanco, en su *Manifiesto del humorismo*, dice de Ramón que es la "maxima voz española en el gran humorismo contemporáneo"<sup>1</sup>; Santiago Vilas, en *El humor y la novela española contemporánea*, lo tilda de "el humorista por excelencia"<sup>2</sup>; con un tono aun más energico, José García Mercadal inicia la ficha de su comentario en la documentadísima *Antología de humoristas españoles* que edita, anota y prologa, con la certeza de que está ante "el más fecundo de los humoristas españoles de todos los tiempos, el más personal también"<sup>3</sup>. Dejando de lado la difícil certeza de la hipérbolo —inevaluable críticamente, cuenta y riesgo de una lectura enamorada—, estos elogios dejan claro, por contraste, que es un páramo el panorama de la literatura humorística española del siglo XX, y aun de todos los siglos, si volvemos al apunte de Mercadal. No es falta de mérito el que Ramón ocupe un lugar privilegiado en una llanura deshabitada, pero tampoco es posible advertir una voz similar a la suya, dedicada en exclusiva al humorismo, inmersa en el laborioso laberinto del ingenio verbal, que establezca alguna competencia, en este ámbito, con la literatura de Gómez de la Serna. Si hay literatura regocijante en Camilo José Cela, en Ramón J. Sender, en Moreno Villa o en Azorín, es sin duda evidente que lo que mayores visos de permanencia permite suponer, o lo que constituye el hilo conductor de su obra no es, en sentido estricto, un trabajo del humor.

<sup>1</sup>Antonio BOTÍN Polanco, *Manifiesto del humorismo*. Madrid, Revista de Occidente, 1951, citado por Santiago Vilas, *El humor y la novela española contemporánea*, p. 128.

<sup>2</sup>Santiago VILAS, *El humorismo y la novela española contemporánea*, p. 127.

<sup>3</sup>José GARCÍA Mercadal, *Antología de humoristas españoles*, p. 137B.

En Ramón sí. La greguería, inmensa y breve, será su carta de presentación en todos los tinglados, una suerte de *copyright* lacónico, desorbitado y lúdico que cada vez se identifica y confunde más con su autor.

En un impresionante relato a propósito de su vida adolescente —a la sazón, preñada de los conflictos propios de la edad, las primeras borracheras severas, la conciencia de pertenecer a otra estirpe humana: la de los Hombres Congelados—, Charles Bukowski desarrolla la hipótesis de que el humor es una "forma matemática de tabulación"<sup>4</sup> inserta en un contexto muy amplio de epistemología personal: la *matemática* que cada uno establece para entender el mundo y a sí mismo. La idea es seductora: todo individuo se vincula a la realidad desde una percepción intransmisible y precisa, desde una red de relaciones que sólo él intuye y que sólo a él atañe. Cuando algún fenómeno de la vida o del mundo escapa a este marco de referencias del yo, el sujeto se siente desplazado, desasido, vagamente abandonado de todo. En este sentido, el humor funciona como una tabla axiológica, estrictamente individual, mediante la que cada uno concibe a sus semejantes y a lo que le rodea; cualquier atisbo de distorsión en las íntimas leyes que gobiernan a las cosas del mundo, cualquier mínima transformación o adulteración de los contextos y los objetos que los pueblan, significa una sensibilización del tabulador humorístico que vale por una leve sonrisa: algo está funcionando de otra forma.

Después de recoger del *Catalogue d'objets introuvables* de Cavalean algunas muestras del excéntrico humorismo de las vanguardias (entresaca frases de Picabia, Duchamp, Charles Cros del tipo "Tinta incolora para analfabetos" o "Contador para besos"<sup>5</sup>), Andrés Amorós anota que "la metáfora y el humor

<sup>4</sup>Charles BUKOWSKI, *Escritos de un viejo indecente*, p. 202.

<sup>5</sup>Citado por Andrés AMORÓS, *Introducción a la novela contemporánea*, p. 156.

surrealista están, como se ve, a un paso de la greguería"<sup>6</sup>. La vinculación es casi natural: el origen, el contexto y la realización de la greguería ramoniana encajan plenamente en la estética de los ismos y sus excesos. Y sin embargo el humorismo greguerístico de Ramón es algo más que eso.

La burla en la que RGS dice creer, aunque no practicó casi en absoluto a lo largo de su obra, es la que, como señala en *Pombo*, "tiene el deber de ser un poco sangrienta"<sup>7</sup>. Falto, eso sí, de falsos pudores, de ironías cobardes, de perspicacias disfrazadas y juicios obliterantes en que el humor es apenas el aderezo de la engañifa, fue el de Gómez de la Serna un humorismo al tanto de su objeto amoroso y cortés de comediante que, cuando resultó necesario, no se tentó el corazón para insultar sinceramente, para equivocarse con sorna. No hay mayor falta de respeto que aquélla de quien se lo guarda para mejor merecer la bendición o el aplauso fácil. Ramón supo ejercer, sobre todo contra sí mismo, la burla ávida que evade toda negación de evidencias, el gesto duro —pero afable— de quien usa la voz del chispazo fulminante para mejor decir a los demás: ¡lo sabía! Tina con su arcabuz y no esconde la mano; acepta el torpe engaño con que se fustiga a su desesperada hilaridad, pues está convencido de que su gesto es camaradería pura y "la burla...es la suprema convención"<sup>8</sup>.

En un artículo de Jorge Guillén que Gómez de la Serna recoge en su *Automoribundia*, el autor de *Cántico* observa la consustancialidad de la greguería al credo humorístico de su creador: "Cierto: a Ramón, en cuanto abre la boca, se le cae una greguería; prueba de que esto constituye, más que un género literario, la manera espontánea y elemental de sucederse la

<sup>6</sup>Ibid.

<sup>7</sup>RGS, *Pombo*, p. 193.

<sup>8</sup>Idem, p. 188.

actividad normal e ininterrumpida de su humor"<sup>9</sup>. La especie greguerística sería la oración esencial, si bien no la única, del discurso cuasirreligioso del humor ramoniano.

No es un exceso hablar de devoción y misticismo en la práctica lúdica de esta literatura. La pasión con que Ramón teorizó y, sobre todo, llevó a cabo el texto de humor autoriza el uso de una terminología *ad hoc* que, por otro lado, el mismo autor empleó con frecuencia: "porque bien se puede morir por el humorismo abrazado con fe"<sup>10</sup>.

La armónica connivencia entre la personalidad de Ramón, generosamente derramada sobre los demás, y la facilidad con que dicha despilfarrada exuberancia vital se manifestaba en cápsulas greguerísticas, supone a un Gómez de la Serna condenado a ser ingenioso y divertido aun a pesar suyo. Ya en la *Automoribundia* subrayaba la imposibilidad de ser trágico frente a un público lector o un auditorio predispuesto a considerar sólo el lado chistoso de sus apuntes y observaciones. Es la eterna queja de todo humorista. Es, también, una modesta manera de esquivar la admiración por una habilidad innata, autónoma, fiel y suficiente en sí misma, para convertirlo todo en objeto de desenfado. A este respecto, José María Salaverría escribe: "Gómez de la Serna hace sus gracias por las gracias mismas, sin darles importancia, como un payaso obcecado que haría payasadas aun no existiendo público en el circo"<sup>11</sup>.

Si del estilo de un autor se dice que es él mismo, su propia pluma, su *stylo*, en el caso de RGS la identificación obra-autor,

<sup>9</sup>Citado por RGS, *Automoribundia*, p. 365.

<sup>10</sup>RGS, *op. cit.*, p. 351.

<sup>11</sup>Citado por RGS, *op. cit.*, p. 770.

como se ha observado en los capítulos precedentes, es abusiva. Cierta dificultad de lectura de su prosa está en el desesperado delirio neologista, en el afán que se quiere poderoso en inventiva y totalizador en el efecto que es el mismo Ramón y su sospechosa imprecisión, su cualidad clownesca de hablar de vanas invenciones mediante apresuradas improvisaciones de términos que se quedan como flotando en el vacío. Habla del estudio de un fotógrafo, por ejemplo, y dice que la revelación de cada día es una "parturencia albal"<sup>12</sup>. Dejando de lado que la intuición es magistral y despierta asociaciones muy sugerentes (la mecanización del tiempo, la fijación de la película de la claridad en la ventana del día que nace), la frase es de un rigor ambiguo y su pertinencia como tal es de un dudoso gusto fonético. Hace pensar que la voluntaria elusión de la frase natural ("nacimiento de la mañana", digamos) prescindió de la atención necesaria a la frase que ya existe y que vuelve inútil todo neologismo. Este tipo de desgarraduras, por otro lado, forma parte, incuestionablemente, de la equívoca sintaxis ramoniana, llena de guifos y guifapos, desastrada y refulgente.

Blas Matamoro apunta que la huella de Ramón se halla en otras literaturas, más que en la propia, aunque los ejemplos que da sólo se refieren a autores hispanoamericanos que, si bien pertenecen a otra literatura, manejan la misma lengua. Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, por ejemplo, juegan en su discurso con el mundo ramoniano de las falsificaciones y las apariencias. La práctica de lo apócrifo en Borges no es sino un juego culto que no oculta el gusto por la inautenticidad de la escritura de RGS<sup>13</sup>.

Difícil elucidar hasta dónde llegó (o llega aún) la influencia de Ramón. Su obra, vasta, desequilibrada, penetra y

<sup>12</sup>RGS, *Mis mejores páginas literarias*, p. 153.

<sup>13</sup>Blas MATAMORO, "Carta de España", en *Vuelta*, núm. 145, dic. 1988, p. 52-54.

suscita inquietudes en casi todo el mundo hispano. Una pregunta lógica (en el sentido de *inexcusable*) a propósito de ella, y que quizá no se ha formulado suficientemente, tendría que ver con su renu(e)ncia al verso: ¿Por qué no escribió poesía? ¿Cuál fue la razón de que el género *par excellence*, el "pequeño mimado" de las letras, no haya sido cultivado por un polígrafo que parece, así, negarle condición de tal? Todas las respuestas son posibles. Cristóbal Serra apoya la suya en una supuesta afinidad de Ramón a Jules Renard, "poeta esencial [que]...se ufano siempre de que su astro poético no estuviese tocado por la filoxera del verso"<sup>14</sup>. Si éste se apareció a Ramón bajo ese aspecto de plaga y con la forma de un insecto voraz, es difícil saberlo. "Enamorado de la palabra breve, de los segmentos verbales, los versos le parecieron siempre gusanos demasiado anillados"<sup>15</sup>. O tal vez lo contrario: quizá la engañosa concisión de las greguerías, su sinuosa sintaxis sintética, haga que el lector desprevenido las vincule a los versos, pero en éstos no reside, en modo alguno, tal condición de brevedad. Antes bien, nunca pierden —salvo por excepción— su naturaleza gregaria, su noción de pertenencia al conjunto que es el poema. Contrariamente, la greguería tiene forma de verso pero calidad de poema: su apretada anatomía vale por la visión y la especulación de un poema completo. Es posible que Ramón las viera en este sentido y por ello evitara la inútil redundancia de escribir poemas; o quizá hizo el experimento y el resultado fue decepcionante: una acumulación de líneas inconexas en su evidente autonomía, pues si la greguería que "salpiconea" su prosa es una frase que densifica la vasta dimensión de la narrativa o el ensayo, la tentación de hacer una greguería en cada verso debió dar por resultado poemas pasmosos, sobre-escritos, ilegibles.

Por su parte, Eugenio de Nora señala que la greguería no es

<sup>14</sup>Cristóbal SERRA, "La situación literaria de Ramón", en *Quimera*, núm. 31, p. 43.

<sup>15</sup>*Ibid.*

poesía. Ésta —dice— eleva o rebaja las cualidades del objeto. Aquélla registra sin valorar, con indiferencia. "Lo propio de la greguería es, al contrario, carecer completamente de intención"<sup>16</sup>. Y, de cualquier forma, así sea por excepción, RGS sí pergeñó algún poema. En el prólogo a la edición de *El circo* que aparece en sus *Obras completas*, su hermano Julio recoge alguna de las escasísimas muestras de la poesía ramoniana, de la que transcribe, guiado sólo por el recuerdo, la estrofa final: se trata de un poema intitulado "Post-Scriptum", aparecido en aquella vieja revista, *Prometeo*, que con ayuda de su padre editó Ramón en la primera década de este siglo. No vale la pena comentar sólo un fragmento fiados de la memoria del hermano crítico. No es éste el tema a discutir.

De la greguería han hablado numerosos autores: Azorín, Gil Filloi ("cubismo literario", la llama<sup>17</sup>), Cansinos-Assens (para quien es una suerte de caricatura, "el reactivo más violento contra todo preparado literario"<sup>18</sup>), crítico que asienta, además, que la palabra *greguería* "pertenece al léxico de los costumbristas madrileños, y es frecuente, sobre todo, en Ramírez Ángel"<sup>19</sup>; Pedro Salinas, Guillermo de Torre, Torrente Ballester —quien no rehúsa la palabra *aporismo* para calificarla—, Luis Cernuda y Eugenio de Nora entre muchos otros. Consignar lo que han dicho, glosar sus estudios, simplemente, ocuparía un espacio desmedido. Todos han aportado algo. Diez-Canedo, por ejemplo, reconoce greguerías en Virgilio y en Góngora, en cuyas *Soledades* descubre este género de frases desdobladas hasta el delirio. El mismo Ramón, en el prólogo que encabeza muchas de las más conocidas ediciones de greguerías,

<sup>16</sup>Eugenio G. de NORA, *La novela española contemporánea*, p. 103.

<sup>17</sup>Gil FILLLOI, "Ramón", en *Libro Nuevo*. Madrid, 1920, p. 169-172. Citado por Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón*, p. 189.

<sup>18</sup>Citado por L.S. GRANJEL, *ibid.*

<sup>19</sup>Citado por E. de NORA, *op. cit.*, p. 100.



en rigor, extractos o derivaciones de un texto más amplio que es el que se recoge en su *Total de greguerías*, descubre supuestas o falsas metáforas o frases de carácter greguerístico en todo tipo de autores, de la antigüedad a la modernidad.

Un esfuerzo inútil y recurrente ha llevado a la crítica ramoniana a cuantificar, clasificar y delimitar tipos de greguerías sin otro mérito que el de organizar lo que no debe rendirse a orden o taxonomía ninguna. Tratada como correspondencia en oficina postal, la greguería se vuelve, en estos estudios, una tumba con su lápida perfecta, pero sin cadáver: apenas se excava un poco en el humus y el humor desaparece: ya no hay muerto, por fortuna. Si González-Gerth (*Aphoristic and novelistic structures in the work of Ramón Gómez de la Serna*) propone una dicotomía descriptivo-narrativa para deslindar los dos grupos más visibles de greguerías; si Richard Lawson Jackson (*The greguería of Ramón Gómez de la Serna: A study of the genesis, composition and significance of a new literary genre*) las divide temáticamente en greguerías de la luna, las estrellas, Dios, los ascensores, los insectos y un largo etcétera —casi tan largo, se antoja, como los más de 10,000 ejemplares recogidos en el *Total de greguerías* de 1955—; si Rodolfo Cardona, por su parte (*Ramón: A study of Gómez de la Serna and his works*), las vincula al poema en prosa, a la intuición del instante bergsoniana y a la influencia de la poética de los imaginistas (Pound, Hulme, D.H. Lawrence, Hilda Doolittle, Marianne Moore) en Gómez de la Serna, incluso este trabajo, a pesar de todo, propondría una agrupación viable del género en dos grandes apartados:

1. LAS GREGUERÍAS SENSORIALES O EMOCIONALES, en las que se involucra algún sentido particular para incidir en una percepción sensual o sentimental de la realidad y sus objetos (y en este grupo habría greguerías visuales —"La merluza es un pescado lleno

de rodajas"<sup>20</sup>—, auditivas —"El rebuzno es un suspiro frenético"(p. 575)—, olfativas —"Las rosas rojas se desangran en perfume"(p. 1100)—, gustativas —"Uvas negras: transfusión directa de la parra a la boca"(p. 1349)—, táctiles —"En la nuca está la caricia de mármol"(p. 626)— y sus combinaciones.

2. LAS GREGUERIAS INTELECTUALES O METAFISICAS, más complejas y en cuya elaboración se reúnen elementos de abstracción, de ludibrio y de intuición de un *trasmundo*, como le gustaba decir a Ramón. En esta zona podría identificarse greguerías de una perplejidad autónoma, absurda ("La cortina de cine está embarazada de vacío", p. 907) o las que protagonizan juegos verbales y reflexiones sobre el lenguaje ("Crisantemo: palabra rizada", p. 1035; "Dijo un dislate de muchos quilates", p. 776; "La cantimplora implora el agua para la sed", p. 1472).

De cualquier modo, y en todo caso, bautizar, acomodar o domesticar (en el sentido de construirles una casa con suficientes cuartos y compartimentos para que vivan bajo su etiqueta) greguerías es, antes que nada, una renuncia a sorprender su movilidad inagotable, su salto de una a otra celda clasificatoria. Por su propia naturaleza, la greguería rechaza todo acercamiento guiado por un principio taxonómico intransigente y es ésta la razón por la que resultará más conveniente espigar sus procedimientos en algunas particularmente significativas, greguerías que revelen, en mayor grado, el movimiento de sus componentes antes que la sospechosa fijéza de un esquema general.

Vano e iluminador, dependiendo de las expectativas del acercamiento, todo esfuerzo clasificatorio de las greguerías no

<sup>20</sup>RGS, *Total de greguerías*, p. 366. En adelante cualquier greguería citada, y en tanto no se indique algo en contrario, pertenece a esta edición. Para evitar un excesivo número de notas, se indicará entre paréntesis la página de referencia.

dejará de mostrar que, tras su facha de aforismo fantoche, la variedad de tropos involucrados, sugerencias admitidas y actitudes mentales que promueve, amenaza con reventar por dentro de la frase<sup>21</sup>. A este respecto, las "precisiones" de César Nicolás delimitan, de entrada, tres tipos de greguería: la intuitiva o analógica ("Son más largas las calles de noche que de día"), sustentada en "percepciones internas y extrañadas"; la experimental ("Monomaniaco: mono con manías"), cuya estructura verbal implica algún nivel de juego con la palabra o el pensamiento; y la intelectualista ("El rayo muestra la sutura craneana del cielo"), de un "racionalismo extremado...que choca con su opuesto, provocando lo paradójico y humorístico"<sup>22</sup>.

La permanente movilidad de la greguería impide reconocer en ésta o en otras tipologías un carácter definitivo. Muchas de ellas invaden uno y otro campos, invitan a dobles lecturas o rechazan decididamente la clasificación.

El carácter discontinuo de la escritura greguerística (si por él entendemos una exhortación tácita a la lectura intermitente, asumiendo que el discurso de Ramón, en las greguerías, parcela la prosa en unidades cuya contigüidad es accidental: una frase puede no tener nada que ver con la siguiente o la anterior) provoca que, como *texto de goce* —diría Barthes—, la aproximación más adecuada a la greguería sea la que propone el propio César Nicolás: "Lo mejor es zambullirse en ella de golpe —por cualquier parte— y luego abandonarla. Una lectura interrumpida, a salto de mata"<sup>23</sup>. Es por ello que toda taxonomía está de más: ordenar las greguerías

<sup>21</sup>Véase Ricardo SENABRE, "Sobre la técnica de la greguería", en *Papeles de Son Armadans*, núm. 134, may. 1967, p. 121-145; y R.L. Jackson, "Toward a classification of the 'Greguería'", en *Hispania*, núm. 48, dic. 1965, p. 826-832.

<sup>22</sup>César NICOLÁS, prólogo a su edición de *Greguerías*, de RGS. Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 30 y ss.

<sup>23</sup>C. NICOLÁS, pról. cit., p. 10.

(¿por su tema, por su extensión, por la frecuencia de aparición del grupo consonántico *st*?) implica simplificar la lectura, auxiliarnos ingenuamente de una varita mágica a la hora del chapuzón en la página. Si la de esta tesis no pudo eludir cierto espíritu de *ordenación*, sépase que comparte el punto de partida de un acercamiento *desordenado*, arbitrario y como de pizca a las greguerías de Ramón que, si bien fueron leídas casi en su totalidad —el *Total de greguerías* es otro título abusivo—, serán comentadas bajo la ley implícita de lo que al lector que esto escribe le sugirieron algunas en ciertos "momentos".

Clasificaciones torpes y limitadas del género son las que abundan. La de Luis S. Granjel sólo encuentra tres tipos y el criterio en que se funda cada uno es rotundamente distinto: formal ("greguerías que cabe calificar como descriptivas"), temático (las que hablan sobre el problema hombre-mujer y "las greguerías relacionadas con otros distintos aspectos del existir humano") y métrico (greguerías de "expresiva brevedad", las llama)<sup>24</sup>. Y es que si se tratara de balbucir alternativas de agrupación, multitud de criterios, a cual más aséptico y desajustado (si vale la paradoja), acudiría en auxilio del orden específico, angustiado ante la amenaza del caos. Porque sí, gramaticalmente podemos barruntar la presencia de numerosas greguerías *sustantivas* con sujeto en oración simple, que son las más frecuentes ("El gato casero es la máquina de coser el misterio", p. 1243; "El arpa es el gran sofá de la música", p. 744) o de *periodo subordinado adverbial*, que le siguen en frecuencia a las anteriores: "Cuando se abre al público el Zoológico, el león cree que han abierto la audiencia real en su honor" (p. 683-684); "Mientras siga habiendo tantos marcos para retratos, creeré en la afectuosidad humana" (p. 1377). Por su forma, asimismo, se puede reconocer y deslindar a las greguerías propositivas de las definitivas,

<sup>24</sup>L.S. GRANJEL, *op. cit.*, p. 185-186.

aunque las primeras nada propongan y las segundas definan a la luz de una cábala inextricable. Del primer grupo serían greguerías como "El burro parece que tuvo una tupida barba, que se la afeitó y por eso le quedó tan claro el hocico"(p. 1283) o "La estatua en cuya cabeza se fija una paloma debía sonreírse"(p. 556). Del segundo, aquéllas cuyos dos puntos imponen una manera de mirar o una consideración a todas luces ajena a cualquier análisis: apelan al código personal de Ramón, al estuario metafísico en que se mueve como pez entre dos aguas: "¡Oh!"; puñetazo por sorpresa en un ojo de lo escrito"(p. 453); "Cielo muy azul: perdón"(p. 905); "Mujer de sombrilla: sólo parirá niñas"(p. 1222).

De acuerdo con Gerald G. Brown, la greguería es una "intuición ingeniosa y explosiva de las relaciones que existen entre las cosas"<sup>25</sup>. En el mismo tenor, Gonzalo Torrente Ballester destaca en el método greguerístico de Gómez de la Serna una notable capacidad de anticipación al concepto preciso, de negación de la idea en favor de la fecundidad de la ocurrencia: "La greguería es el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos"<sup>26</sup>. Es una frase pre-lógica, que se adelanta al pensamiento, que descubre a la vida por la espalda y la sorprende un momento antes de despertar, en su módica modorra y su descuido. Alerta a los poderes mágicos de la asociación verbal, la greguería concreta un procedimiento típicamente humorístico de distracciones voluntarias puestas al servicio del asombro y la duda, la curiosidad de un mundo por conocer.

Lo inquietante de las greguerías, muchas veces, es el trasfondo metafísico que sirve de escenografía a todo el arte de

<sup>25</sup>Gerald G. BROWN, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, p. 98.

<sup>26</sup>Gonzalo TORRENTE Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, vol. I, p. 277.

Ramón, un espacio de provocaciones que recupera el íntimo caos de las cosas, que no maquilla ese desorden elemental en que una piedra puede ponerse los zapatos, un libro leerse a sí mismo, una música doler como palabra filosa, un gallo apagarse como un incendio huidobriano. En el principio fue el juego, y Dios era un Ser poco serio, y Ramón su demiurgo demente.

No es inmotivada la referencia a la música cuando se habla de greguería. Para Benjamín Jarnés, la musicalidad en la escritura de Gómez de la Serna se concreta en el breve compás de la greguería, que "no es algarabía —como piensa el cretino—, sino ritmo"<sup>27</sup>. Una especie de puntuación es la que recorre esta obra: la greguería que fija, demarca, contiene y abre brecha, ara la tierra del discurso y dice al lector dónde detenerse, en qué lugar vale la pausa en el fraseo de la prosa, sobre qué idea, bajo qué ocurrencia, entre qué objetos hay que colocarse. Si la literatura ramoniana —como se ha observado— es un gran escaparate, la greguería, alojada entre el follaje de esa obra, ilumina y perfila, musicaliza, señala la cadencia de la lectura con su guiño catalizador.

Luis Cernuda supone que el ánimo humorístico español, a lo largo de la historia literaria, ha sido el de un ingenio (análogo al *esprit* francés y al *wit* inglés) acomodado exclusivamente "entre las cuatro esquinas de la realidad"<sup>28</sup>, desentendido de toda exploración metafísica. Si ello es o no cierto, le sirve de base para explicar su atmósfera de tristeza: "no en balde el fúnebre Quevedo es nuestro ingenio máximo"<sup>29</sup>. Sería difícil no vincular ciertas greguerías a un espíritu desrealizador fecundo en

<sup>27</sup>Citado por Francisco Castañeda Iturbide, *Ramonólogos*, p. 119.

<sup>28</sup>Luis CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, p. 142.

<sup>29</sup>L. CERNUDA, *op. cit.*, p. 142-143.

alusiones a otra naturaleza de los seres y las cosas, cuya apariencia física, en el mundo natural, es repelente a su condición trascendente de objetos espirituales. No es de creerse que Ramón, de propósito, se tome en serio las posibilidades ontológicas de su imaginaria, ni que sus ficciones obedezcan a sesudas especulaciones metafísicas. Se trata, más bien, de golpes de intuición, como ha quedado asentado, de un diálogo directo con los entes de la realidad que necesariamente llama a una voz soterrada, interna, profundamente humorística en que las ventanas sudan ideas, los ojos de las moscas gritan y las grietas en el pavimento de las calles son pausas de un discurso lleno de los chisporroteos del chapopote.

Es más certero el poeta sevillano cuando reconoce que el juego de ingenio de la tradición española "no es una moda sino rasgo permanente del temperamento literario nacional"<sup>20</sup>. En el capítulo primero de este trabajo ya se subrayó la dificultad de fijar gentilicios humorísticos, de atribuir su entraña universal a procedencias precisas y peculiaridades deleznable. No obstante, la nota de Cernuda tiene la virtud de destacar una verdad frecuentemente soslayada: la del perfil lúdico, eterno y olvidado, de la literatura en lengua española.

Otro de los rasgos de este humorismo greguerístico es su rapidez. Para José María Valverde, la greguería es "una suerte de metáfora en marcha, casi a punto de hacerse narración"<sup>21</sup>, lo que corrobora el aspecto dinámico, fulminante, de velocidad pura del género ramoniano. En su "Escorzo de Ramón", Pedro Salinas da como rasgos comunes de la greguería, precisamente, la instantaneidad y la condensación. Una característica llama a la otra: así como no hay concreciones muy extensas, es difícil encontrar instantes

<sup>20</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>21</sup> José María VALVERDE, *Breve historia de la literatura española*, p. 252.

detenidos, escindidos del devenir, que, como una fotografía, no hablen del mundo de la revelación y, en este sentido, den una información sintética, errónea acaso, del antes y el después. Como buen estudioso de las greguerías, Salinas ensaya también una clasificación del género en tres grupos: las humorísticas, las poéticas y las psicológicas. Menos elemental que su tipología, el amplio mundo que Pedro Salinas ve emerger de la greguería habla, por sí mismo, del haz de fibras que se concentran y desprenden de estos aforismos ramonianos: "lo curioso de la greguería", dice, "es que reúne en su brevedad poesía y arbitrariedad, realismo e ironía"<sup>22</sup>

No entender que la greguería es el lenguaje de Ramón, que (como se ha visto hasta ahora) constituye el eje central, la especie *per se* de su espacio verbal, lleva a inexactitudes como la enunciada de este modo por José de la Colina: "Sus omnipresentes, plagiadísimas 'greguerías' [...] casi han eclipsado el conjunto de su obra"<sup>23</sup>, enfoque equivalente a una greguería del tipo: Hay tantas olas en el Mediterráneo que apenas se ve el mar. Lleva más razón cuando la asocia, en su inobjetable precisión, al haikú, o líneas después al observar —casi como para recuperarse de aquel lapsus y contradiciéndolo plenamente— que la greguería "se halla a través de todos sus libros no dispersa sino más bien consustancial a la obra"<sup>24</sup>.

Hasta aquí se ha dicho de la greguería que es una suerte de aforismo ramoniano. Pero su autor niega, junto con la vena reflexiva, la naturaleza aforística de su creación, su calidad de producto acabado del pensamiento. Vinculables más a la ocurrencia que a la idea, paradójicas y lúdicas, las greguerías rechazan el

<sup>22</sup>Pedro SALINAS, *Literatura Española Siglo XX*, p. 157.

<sup>23</sup>José de la COLINA, "Ramón mismo Ramonismo", en supl. núm. 27 de *Plural*, núm. 29, feb. 1974, p. 39.

<sup>24</sup>J. de la COLINA, art. cit., p. 40.



universo de las reflexiones y sus mentiras, "que son como esas bolas de nieve que fabrican los malos niños metiendo una piedra dentro de la nieve"<sup>25</sup>; una trampa de las palabras, pantano en que se hunde el sentido de las cosas. Lo enfático, lo admonitorio, lo intolerante, lo dictaminador, lo definitorio, lo irrevocable no es pertinente a la cosmovisión greguerística, fundada en la pasión de lo pasajero y juguetero, lo metafísico y lo onírico. Las gregues de Ramón, como suele llamarlas en la intimidad su progenitor, son uno de sus orgullos. La obcecación con que suele ponderar sus descubrimientos y predicar su condición de adelantado a determinada práctica literaria, se resuelve por excepción en una atmósfera de desenfadado humorístico cuando sabe boicotear de este modo ésa su vanidad de dueño de la patente: "Yo he inventado la Greguería, y cada vez vivo más pobremente, porque los inventores somos los que, además, hemos inventado el hambre, que es el mejor procedimiento para no comer...para seguir inventando"<sup>26</sup>: paródica paradoja.

De la abrumante cantidad de títulos que constituye la obra completa de Gómez de la Serna, García Mercadal establece una conjetura: "Da la sensación de que ha escrito hasta durmiendo"<sup>27</sup>. Con la misma gracia, de su género básico, la greguería, García Mercadal compone la figura de un Ramón colosal, opiáceo y festivo, que reparte sus generosas greguerías "como campeón de una batalla de confeti"<sup>28</sup>.

La ingente voluntad greguerística de su literatura despierta en este género riguroso y diverso (la greguería) como de un

<sup>25</sup>Citado por Joaquín de Entrambasaguas, *Las mejores novelas contemporáneas*, t. VIII, p. 1023.

<sup>26</sup>*Idem*, p. 1033.

<sup>27</sup>José GARCÍA Mercadal, *Antología de humoristas españoles*, p. 137B.

<sup>28</sup>J. GARCÍA Mercadal, *op. cit.*, p. 1379.

sueño-fuelle que recupera al vuelo su contacto con la realidad de la vigilia, a partir de estos pronunciamientos fulminantes: "El sueño es un depósito de objetos extraviados" (p. 200). El onirismo como fuente de creación de greguerías es indudable, en su calidad de retozo o de púa pesadillesca. Si entendemos, con Santiago Vilas, que "el humorismo de Ramón es toda una orgía de imágenes y no se sabe a cuál atender"<sup>39</sup>, se aceptará la íntima contradicción de un género cerrado en sí mismo, hermético como ataúd, que al mismo tiempo acusa una variedad de propiedades proteicas: todo el universo y sus partes, el mundo transfísico y tus lentes de lector empedernido, la destrucción del mundo y el vuelo de la mosca son greguerizables.

Acerca de la paciencia con que se espera —más que se escribe— la greguería, en un acto que tiene algo de proceso embrionario y parto del espíritu, una de las definiciones del género más cortejadas por Ramón es ésta que sugiere la espantosa lentitud con que fraguó cada una de sus numerosísimas frases: "es una gota de los siglos que atraviesa mi cráneo"<sup>40</sup>.

Si oníricas y sigilosas, las greguerías pertenecen, también, al reino de la redundancia, en el sentido en que son rúbrica solitaria de una obra que disimula mal su condición de espacio para tal especie. En este sentido, se entiende por qué el recurso del tatuaje tautológico es el que sella en la narrativa, la biografía o el ensayo de Ramón muchas de las frases y las cláusulas de su estilizado estilo: "...actrices de teatro o inasequibles fototipias de cinematógrafo, postales del mundo repugnante e inexistente de las postales"<sup>41</sup>. Son muchos los ejemplos de greguerías en que la repetición de un elemento

<sup>39</sup>S. VILAS, *op. cit.* p. 131.

<sup>40</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 546.

<sup>41</sup>RGS, *El circo*, en *Obras completas*, t. II, p. 751.

refuerza la apología o la desilusión de algún asunto, alguna palabra o alguna idea digna o indigna: "Las bellas mujeres de los trapecios frente a la luna de trapecio de algunas noches"<sup>42</sup>; "Los pares de medias como nidos de gusanos de seda que fraguaban futuros pares de medias"<sup>43</sup>.

El género greguería es completamente moderno, no en el sentido de su novedad sino en el de lo bien que se adecua a un posible lector contemporáneo. En sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino enumera algunas de las características que él supone como necesarias para el arte de los tiempos venideros: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad<sup>44</sup>. Ninguna de ellas le es ajena a la frase ramoniana: se trata de proposiciones rapidísimas y tan exactas como un proyectil bien dirigido al objetivo insensato de bombardearlo todo a la vez y a los ojos de todos y con una sutileza que desarticula toda carga de agresión. No es violenta la greguería, por más que invite a trastocar el anterior para mejor construir un nuevo orden del mundo. Es un alarde de precisión inverosímil que nos queda tan bien puesto como una enorme chaqueta que, al acomodarse a nuestro cuerpo, cobrara nuestras dimensiones. Quiere tocarnos y dejarnos intactos, de otro modo los mismos, parados en la cama de la paradoja, recostados en el vértice de una veracidad más plena.

La proliferación greguerística de la obra ramoniana tiene algo de oficio a destajo, desparpajo verbal, dispendio numeroso: "Yo he escrito cien mil"<sup>45</sup>, ha dicho el autor, y la redondez de la cifra poco revela de la paciencia recolectora y la práctica tenaz

<sup>42</sup>RGS, *op. cit.*, p. 786.

<sup>43</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 145.

<sup>44</sup>Cf. la edición de *Greguerías* de RGS anotada y prologada por César Nicolás, *op. cit.*, p. 13.

<sup>45</sup>Citado por Julio Gómez de la Serna en su prólogo a la edición de *Greguerías* publicada por Salvat.

que, una a una, va sumando estas frases un poco suicidas en el lento acervo de su obra.

Es evidente que la enorme cantidad de greguerías cometidas por Ramón habla de una variedad de tonos y actitudes igualmente generosa: subterráneas y tristes; aéreas y demoleedoras; incoloras y susurradas; cuajadas en gritos puntiagudos. No obstante, y según la definición de la Academia que trae a cuento Julio Gómez de la Serna, su hermano menor, en el prólogo a su selección de greguerías, la palabra significa *algarabía, alboroto*. En el mismo tenor, el hermano Julio apunta: "tanto franceses como Valéry Larbaud, Jean Cassou, Mathilde Pomès y otros, como italianos e ingleses, las denominaron, respectivamente, *criailleries* (*mot-a-mot*, 'griterios'), *schianazzi* ('vociñgería') y *hubbubs* ('algazara, tremolina')"<sup>46</sup>. Sin duda, en la elección de los traductores se ventila el tono festivo que inspira la greguería, su ánimo desenfadado, su espíritu dicharachero. Sin embargo, tal carácter —propio del universo *desinteresado* del acto humorístico puro— no se manifiesta, en la epidermis del texto, con idéntica extroversión delirante. El júbilo jubilado de cierto humor ramoniano espiga greguerías agridulces lo mismo que envalentonadas, lúgubres al igual que divertidas, desgajadas a veces y otras rebosantes. En fin, que el humor greguerístico no desdeña en modo alguno, como podría presumirse a partir de la traducción del nombre del género a otras lenguas, el matiz sereno, conspicuo, circunspecto para mejor expresar su espíritu lúdico.

Precocidad, infinitud, humor son algunos de los rasgos que identifica Guillermo de Torre en su estudio "Ramón y Picasso. Paralelismos y divergencias" como afines a ambos artistas

<sup>46</sup>J. GÓMEZ de la Serna, pról. cit., p. 10.

españoles. El punto más alto de dicha similitud, no obstante, es el hallazgo que, desde su juventud, sorprende a cada uno en la verdadera vocación a través de la invención o adopción de una estética particular: "Al encontrar el cubismo, Picasso se encuentra a sí mismo. Al hallar las greguerías, Ramón da con la cifra máxima de su arte"<sup>47</sup>.

En la misma línea, Pablo Neruda llama a Ramón "el Picasso de nuestra prosa maternal"<sup>48</sup>, y lo vincula al surrealismo (como su gran figura) y a la gama de "inventores ignorados"<sup>49</sup> que pueblan la historia de España. El poeta chileno es, quizá, quien mejor ha demostrado en América su afinidad a Ramón y su obra. No sólo escribió para él un poema ("Ramón") en su libro *Navegaciones y regresos* (1959), sino que lo propuso ante la Academia Sueca para que le fuera otorgado el Premio Nobel. ¿Exceso o desatino de los que son pródigos los poetas en su vida pública? Imposible valorar la justeza o indignidad del azar, y la concesión de reconocimientos está sujeta, indudablemente, a su monstruoso influjo. Lo que es de advertirse, como en la admiración de Sábines por el discurso metafórico de García Márquez, es la fraternidad casi glandular que ciertos prosistas despiertan en los poetas. En el caso de Neruda y Ramón, aquél debió encontrar en éste esa pasión milimétrica por las frases y esa propensión taxonómica y clasificatoria —en un sentido no valorativo— de Gómez de la Serna que lo llevó a su literatura minimalista, al afán de hacer de sus textos un catálogo detallado de objetos y entelequias, espíritus y mundos, curiosidades y ecos. Es difícil no descubrir en la literatura ramoniana, en sus greguerías, una especie de meta-conciencia del lenguaje y de las cosas, un uso poético de la palabra-talisman, un gusto inviolable por ciertas cosas y algunos

<sup>47</sup>Guillermo de TORRE, prólogo al t. II de las *Obras completas* de Ramón Gómez de la Serna, p. 16.

<sup>48</sup>Pablo NERUDA, *Para nacer he nacido*, p. 415.

<sup>49</sup>P. NERUDA, *op. cit.*, p. 255.

sonidos. En *Pombo*, por ejemplo, llamó la atención sobre la palabra *apoteósico*, "la...más chula del léxico"<sup>50</sup>.

Y ya que se ha mencionado este libro esencial de la bibliografía de RGS, hay que decir que la greguería es un género típico de café. Tiene algo de ese aire de frase de prisa, garabateada como al pasar en la servilleta al uso. El que aparezcan, como sección aparte en *Pombo*, el libro de crónicas más extenso de Ramón, señala la preminencia de la fusión café-greguería: se va al uno a perfeccionar la otra.

El corte de las greguerías pombianas carece del alarde técnico de otros tipos (el metafísico, por ejemplo) de greguería y más bien comparte la atmósfera cotidiana y de camaradería que reunió a los congregantes de la Sagrada Cripta: "Lo que más le gusta al camarero es juntar dos mesas, como si las casase"<sup>51</sup>. Por supuesto que los meseros son protagonistas de estas exultantes y al mismo tiempo serenas muestras de fraternidad tertuliana en el *Café de Ramón*: "¡Cuidado con los camareros calvos! Porque si los que tienen pelo dejan caer algún pelo en la sopa, los calvos se olvidan de la sopa que les hemos pedido"<sup>52</sup>. El juego conceptual y la ocurrencia visual fecundan las metáforas de estas greguerías camaradiles: "Las grandes bandejas de metal que tienen siempre cerca los camareros son como sus escudos de centuriones"<sup>53</sup>.

En *Pombo*, la greguería es puro olfato a la caza del aroma amoroso de la casa, la confianza en que el "nivelador humorismo"<sup>54</sup> que suscita el café es la muestra más plena de la amistad humana:

<sup>50</sup>RGS, *Pombo*, p. 386.

<sup>51</sup>RGS, *op. cit.*, p. 390.

<sup>52</sup>*Idem*, p. 392.

<sup>53</sup>*Idem*, p. 401.

<sup>54</sup>*Idem*, p. 68.

"El *Café* es una sociedad de calores mutuos"<sup>55</sup>. Pero no sólo es sitio de ingenio y relajamiento, sino también el hogar de las ideas. Es revelador, a este respecto, que con ese humor en serio de muchas de las cosas de Ramón, apareciera el animador de Pombo en sus discursos y banquetes con un frasco que decía IDEAS y del que extraía numerosas observaciones como surgiendo del escondite de la botella de los genios. Las greguerías que a propósito de las ideas se reproducen en Pombo son abundantes. Baste consignar dos: una de orden visual, en que se alude a seres con cuerpo propio y dentro de la estética futurista propia de la época ("Los respiraderos eléctricos lanzan a la calle las ideas de los *Cafés*"<sup>56</sup>), y otra en que lo visual se desdobra en la dimensión especular de un sitio, el *Café*, en el que una bebida, el *café*, y una atmósfera, la tertulia, multiplican el efecto de los conceptos y las aristas de las cosas gracias al infaltable azogue que decora las paredes del lugar de los encuentros, el hogar del amor, el humor y la inteligencia, como Ramón debió considerar a su Sagrada Cripta: "Cuando los espejos de *Café* son grandes y no tienen marco sino que se continúan unos en otros, forman una especie de acuario de las ideas"<sup>57</sup>.

Sainz de Robles descubre una palabra para definir la literatura de RGS: *dílocación*. Como un hueso incómodo que se ha salido del esqueleto de la literatura española de este siglo, la escritura de Ramón, anárquica, heterodoxa, *fuera de lugar*, ha conseguido sustentarse en la fuerza nuclear de las greguerías, punto de apoyo y soldadura que sostiene el desparpajo de su obra, pues, como observa Sainz de Robles, "ha terminado por *apoderarse* de su creador, fanatizándole, obligándole a utilizarla lo mismo

<sup>55</sup>*Idem*, p. 392.

<sup>56</sup>*Idem*, p. 397.

<sup>57</sup>*Idem*, p. 407.

cuando escribe biografías que cuando escribe novelas, ensayos, obras escénicas"<sup>98</sup>. El mismo crítico señala un doble "culto ardiente" en la greguería ramoniana: "por la imagen —línea y color— y por la paradoja —sugestión y sorpresa"<sup>99</sup>. Las variantes clasificatorias del hallazgo ramoniano, se ha dicho, son múltiples, pero la dicotomía entrevista por Sainz de Robles se apega a esos dos grandes espacios, propuestos por este trabajo, en que pulula la especie greguerística: el mundo sensorial (que no sólo visual, como sugiere el crítico) y el mundo mental (que, más allá de la sola paradoja, involucra juegos metafísicos, argucias conceptuales, una filosofía humorística en que la greguería cicatriza el lenguaje y hace abstracción de los objetos: los convierte en *cosa mental*).

Partiendo del presupuesto de que la metáfora humorística es una distorsión de la imagen, Arqueles Vela define la esencia de lo humorístico como el "desajuste entre las partes y el todo"<sup>100</sup>. En oposición a la expresión poética —cuya verbalidad es reunión y unidad, concreción de un todo, inmanencia presentida—, la lúdica supone una atomización semántica y una disolución de la Imagen en imágenes dispersas. El chiste es dislocación (término caro a Sainz de Robles), dis-tensión de la realidad. En esta tesitura ubica Arqueles Vela a la greguería ramoniana.

A partir de una de éstas ("Las altas mareas las hace Dios cuando se baña"), Vela entiende que la inarmonía, es decir, la dispersión de lo afín y la reunión de lo artificial y lo absurdo constituye la esencia misma de la imagen greguerística que, a diferencia de la poética, no busca lo sobrenatural sino lo

<sup>98</sup> Federico Carlos SAINZ de Robles, *La novela española en el siglo XX*, p. 169.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Arqueles VELA, "Humorismo y metáfora", en *Análisis de la expresión literaria*, p. 160.



antinatural. Los ejemplos de Vela son elocuentes: es poética la expresión: "Un tren...rosario de preces", pero es humorística si fragmenta "el todo fenoménico"<sup>64</sup>: "Un tren puede rezarse como un rosario".

De 1912 es la primera colección del género que dos años antes inventó Gómez de la Serna. Aparecidas en el número XXXVIII de la revista *Prometeo*, que el propio RGS se encargó de animar durante algún tiempo, ya para 1917, en la edición de Valencia, fungen como el pivote de lo que Ramón escribe: crisol de su ingenio destemplado.

La particularidad de la colección de greguerías de 1917 es que, por alguna razón que tal vez tuviera que ver con dudas del autor o el escaso número de estas frases que, más tarde, pasarían de las diez mil, se presentan como contrapunto de textos más largos, breves cuentos, viñetas de cierta envergadura que Ramón recogería luego en libros de ensayos o textos híbridos como sus *Caprichos* o las *Gallerías*.

Es de notarse que aun las propias greguerías tienen una extensión mayor a la que les conoceríamos más tarde, constituyendo una suerte de etapa analítica del género que sólo cobraría su naturaleza sintética en ediciones posteriores. Así, junto a ciertas greguerías breves y certeras, en su dubitación ("¿El cielo está pintado a la acuarela, al temple o al óleo?"<sup>62</sup>) o en su inusitada intuición de una inequívoca correspondencia ("Una corbata delgadita es un signo de delgadez espiritual"<sup>63</sup>), otras revelan a un Ramón todavía indeciso con respecto a las dimensiones apropiadas para la greguería, toda vez que se permite greguerizar

<sup>64</sup>A. VELA, *op. cit.*, p. 165.

<sup>62</sup>RGS, *Greguerías*. Valencia, ESP., *Prometeo*, 1917, p. 38.

<sup>63</sup>RGS, *op. cit.*, p. 145.

situaciones donde el desconcierto, el pasmo, la tierna sorna propios del hallazgo cultivado por RGS, se abandonan al análisis completo del concepto, a la imagen profusa del rasgo insólito:

Esa peseta que se encuentra de lustro en lustro en el fondo de los cajones, disimulada entre los papeles, de los que se desprende en una argentina pirueta, es una peseta como acuñada por la Providencia y que la Providencia deposita especialmente en nuestra mano...La debemos besar levantando los ojos al cielo, como esos pobres que en la calle dan las gracias por la moneda que les han tirado desde el alto balcón.<sup>64</sup>

Si la demora de la descripción atenta contra la gracia fulminante de las greguerías inolvidables, como se evidencia en la cita anterior, es posible que por dicha colisión entre efectividad y aglomeración verbal Ramón haya comprimido la innecesaria extensión de estas primeras greguerías, que en ciertos casos rebasaba el tamaño de la cuartilla.

En el prólogo al *Prólogo a la obra de Silverio Lanza* de Gómez de la Serna, y quizá sin advertir la juguetona tautología de prologar un prólogo, libro recogido como uno de los volúmenes de su Biblioteca Personal, Jorge Luis Borges apunta que la "iridiscente greguería"<sup>65</sup> ramoniana le fue inspirada por los regards de Jules Renard. Si ello es verdad y no otra artera ficcionalización borgiana, son de advertirse ciertas coincidencias entre Ramón y el autor francés, quien se definió a sí mismo como "siempre feliz, nunca contento": el distante gesto a la colonización de su arte, la dedicación minuciosa a tareas de registro cotidiano, la renuncia final a toda monumentalidad ("La note me suffit", escribirá Renard). En todo caso, la greguería si es, como apunta Borges, "una revelación momentánea"<sup>66</sup>, tiene algo

<sup>64</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>65</sup> RGS, *Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, pról. de Jorge Luis Borges, p. 9.

<sup>66</sup> *Ibid.*

de la burbuja que en ella vio César Fernández Moreno, y si Gómez de la Serna "las prodigaba sin el menor esfuerzo"<sup>67</sup> como socarronamente asienta el autor de *El aleph*, acaso sea posible explicar la facilidad de su procreación atendiendo a la naturaleza misma de la prosa de Ramón, profundamente permeable a la fulminante conciencia de que la literatura tiene algo de epitafio: frases lapidarias o fórmulas mágicas. No es extraño, en este sentido, que el epígrafe del *Prólogo a la obra de Silverio Lanza* sea uno de los conceptos más totalizantes de la filosofía heracliteana: "Vivimos la muerte de otros y morimos la vida ajena", donde el sentimiento predominante es uno que siempre acompañó a RGS: la noción de que vanamente poseemos las cosas, de que los objetos, los otros y nosotros mismos, no pertenecemos a nadie; la idea de que ningún adjetivo es tan mentiroso como el que acompaña a la vida cuando decimos "nuestra vida".

El dilatado prólogo que encabeza el (casi) total de las greguerías menos que escritas, atrapadas por Ramón Gómez de la Serna, se dedica a la apología de su patente: fastidiado de ser plagiado, reproducido sin crédito, tergiversado por sospechosas erratas y, sobre todo, de la calumnia de no haber sido el "inventor" de la greguería, Ramón despótica desde el potro recalcitrante de su vanidad de padre que lleva las cuentas: nadie sino él pudo fecundar a la lengua para hacerla parir esas "microideas" de placentera plascenta y sonrisa a flor de labios.

Si resulta a veces molesta la modesta paranoia que lleva a Ramón a defenderse del descrédito y la acusación desaprobatoria (la greguería ya la practicaba Jules Renard; se le parece a Max Jacob; se trata de máximas o aforismos con alguna gracia), es evidente que la personalidad humorística de RGS marca inequívocamente el perfil de estas frases. En el enconado empeño

<sup>67</sup> *Ibid.*

con que desvincula la greguería del mundo del concepto y la idea para atraerla al de la ocurrencia y la desproporción, puede rastrearse el protagonismo que ocupa en su obra y la preocupación con que delimita sus alcances: "No son reflexiones ni tienen nada que ver con ellas, porque hay que desconfiar de las reflexiones"<sup>68</sup>. En la literatura de Ramón, todo pensamiento serio pertenece a un código ajeno y tramposo, que se agazapa aun tras su apariencia risueña: las greguerías, en cambio, tienen la gratuidad de lo que se da para todos. En este sentido, el que no seamos gregueristas no significa incapacidad intelectual sino recelo a un ocio atrapamoscas, desautorización que nos impide abandonarnos a la relativización de todo.

Para Gómez de la Serna, colector, recolector, seleccionador y editor de sus propias greguerías, habría sido fácil ordenarlas, bajo alguno de los criterios mencionados en este capítulo, en cada nueva publicación. Salvo ediciones particulares, como las 300 greguerías a propósito del mar, nunca persiguió tal desatino, que contradiría por completo un ejercicio totalmente libre, sostenido por sus propias leyes, decantado poco a poco y al que Ramón no exige nada, como lo fue siempre el de la práctica greguerística. Se puede improvisar una novela, pero nunca una greguería, le gustaba decir. De tal modo que, para dar cuenta de su riqueza, sólo bastará glosar, reconocer, atisbar ejemplos representativos en los que se pueda intuir la raíz de una conducta frecuente o el sello de un procedimiento típico en la elaboración de greguerías. Todo impulso clasificador devendría ruindad mental, desconocimiento de las virtudes resbaladizas de estas frases-látigo, alta traición.

En primer lugar, hay que decir que no todas las greguerías son originales. Algunas recuerdan aforismos o sentencias, trueques

<sup>68</sup>RGS, *Total de greguerías*, p. XXX.

y retruécanos de otros poetas o artistas a los que Gómez de la Serna rinde homenaje y de quienes no espera ni reconocimiento ni indignación por plagio: inscribirse en su órbita no significa invadir propiedad privada —en literatura no existe el minifundio, sólo el infundio— sino compartir una estética, un punto de vista. Así, aquella que dice: "Morirse es meterse por sorpresa en un vagón de carga vacío" (p. 518) recuerda la frase de Jardiel Poncela que apunta: "Suicidarse es subirse en marcha a un coche fúnebre". O esta otra que Borges habría firmado: "Hay una taza entre las tazas que será en la que pediremos la última tisana" (p. 1124).

Una cosecha particular de greguerías afortunadas acontece cuando el quión del humor une la actitud sublime al accidente ridículo, que lo explica y desvanece en la niebla de la relativización lúdica: "Era tan poco místico, que no miraba al cielo más que cuando le pisaban un pie" (p. 716).

Descubrirnos inermes, sin respuestas, abrumados por un mundo cuya explicación está perfectamente lejos de nuestro alcance, sentirnos arrollados por la ingente incapacidad de estar seguros de nada, es el propósito de numerosas greguerías como ésta: "Cuando nos quedamos solos en una sala de museo dudamos si somos cuadro, momia o persona" (p. 174). El mundo, entonces, es un escenario de objetos que interrogan, tramposa tramoya de flecos flemáticos, cortinas en cuyos pliegues se esconde la perplejidad. El contacto verdadero con casi cualquier cosa es revelador de incógnitas, presunción de que la inseguridad ontológica está a la vuelta de un frasco que se niega a abrirse o un ascensor en el que no se sabe si se sube o se baja: "Ante el micrófono —y eso es lo que nos emociona frente a él— está al mismo tiempo nuestra presencia y nuestra ausencia" (p. 198).

De los objetos más enigmáticos y sorprendidos, los que habitan la teratología cosmética de la mujer son los que más despiertan en Ramón la búsqueda del fantasma que se escabulle tras su apariencia

inofensiva: "Sacó la bala de la belleza —el lápiz labial— y la disparó contra sus labios"(p. 729).

La paradoja, como denuncia de incompatibilidad o reconocimiento de incongruencias insoslayables de un mundo que es tan incoherente como los seres que lo habitan, alimenta algún perfil de sorna que Ramón no deja de observar: "Existencialista: el que vive sin ganarse la existencia"(p. 849).

Toda explicación del mundo para este género cuajado en el más intransigente agnosticismo, resulta un golpe de intuición cuya verificabilidad va más allá de la limitada realidad de los objetos tangibles. Sustentada en la observación de las consecuencias de un fenómeno, apuesta por una solución más congruente, aunque menos confiable para la lógica racionalista: "Ya sé por qué no se ve bien la columna mercurial en los termómetros: para evitar de entrada los sustos"(p. 659). Si el cotejo del efecto con la causa virtualiza toda definición y sólo le concede rango de especulación humorística, otro tipo de axiomas greguerísticos adopta un carácter patético que los inmuniza ante toda aproximación con espíritu de demostrabilidad. Puedes creerlo o no creerlo —parece decir Gómez de la Serna— pero las circunstancias apuntan hacia donde indica este dedo: "La diferencia entre el pasado y el futuro es que en el pasado sólo hubo unos cuantos ayunadores y en el futuro todos lo serán"(p. 1038-1039).

Las greguerías visuales son de las que más seducen al monóculo del autor. Las hay de todos los tamaños, bajo numerosos tipos de contrastes y desde diversas perspectivas. Esta, de las más antologadas, acude (como imagen de un collage entrevisto muchas veces) a nuestra mente educada por los felices encuentros surrealistas: "Cuando una bicicleta pasa por lo alto del camino parece que el paisaje se ha puesto los lentes"(p. 239). O esta otra, que sabe denunciar el eco que se hacen los objetos, como en

el objetivo de los buenos fotógrafos: "La mujer con diadema hace competencia a la luna"(p. 1475).

La visualidad llega al extremo de volver plástico al verbo, desdeñar la oralidad del signo y penetrar en su ser pictográfico hasta conformar una imagen, un rostro de actitudes reconocibles en la palabra, en la letra: "La eKe tiene el ceño fruncido"(p. 468); o aquella que hasta ruido hace: "RRRRRRRR. (Un regimiento en marcha.)"(p. 1438). Las letras, materia prima del ingenio greguerístico, son dóciles a la mirada fulminante que las objetualiza, les da cuerpo, aristas, volumen a voluntad: "Iniciales: nombres vistos por una rendija o de perfil"(p. 1090).

La greguería onírica es casi una redundancia del género: en rigor, estas frases habitan una somnolencia similar a la del mundo nebuloso e imprecisable de lo que está más allá de la duermevela: "La sábana no debe apretar las alas del sueño"(p. 1475), vale decir, el objeto vecino al trasmundo cumplirá mejor su papel en tanto facilite el traslado, el diálogo entre ambas escenografías, la de la vigilia y la de la imaginación.

La greguería onírica ramoniana es a Freud lo que el surrealismo al psicoanálisis: la predilección por materializar la imagen y dejarla hablar, y sobarle los signos, antes que por someterla a la tortuosa teorización: "La pesadilla es un sueño equivocado, que en vez de soñarlo con las circunvoluciones del cerebro se sueña con las de las tripas"(p. 13).

En orden más complejo, ciertas greguerías depositan en el entrecruzamiento de sus cables una incógnita bien trabada en la densidad de la metáfora y el enigma de su aliteración de términos que se llaman desde su A inicial: "Aullaba el viento como si hubiese pasado por el arpa de los ahorcados"(p. 562).

Alarde de composición y entrecruzamiento de niveles y campos metafóricos es la siguiente muestra del camino como lectura que se recorre como se lee la música que toca el conductor desde la comodidad de su asiento sin partituras: "El volante del automóvil es el atril en que va abierta la novela del viaje" (p. 310).

La búsqueda del ente en cuanto tal, rebelde a los sometimientos de cualquier tipo de orden, es la que sustenta la gracia de esta travesura contra todo adocenamiento: "En las grandes solemnidades llenas de personajes uniformados parece que hay algunos repetidos" (p. 401).

El apunte quevediano de su humor, va señalado por esas greguerías que juegan a no sentir la desgracia ajena como estrategia de ingenio para no solapar una lástima imprudente o una solidaridad mezquina adosada al silencio, al falaz engaño de lo que de todos modos es evidente: "Los cojicortos que llevan un zapato como una plancha de carbón parece que andan sobre el féretro de su pie" (p. 373). El sarcasmo (gracia siniestra con su algo de ternura) no niega su color en esta greguería de contornos lábiles y espíritu proteico: "El tirano negro hace su café con núbiles negras bien molidas" (p. 524).

Con esa conciencia, profundamente realista, de que todo es trabajo de la muerte, de que compadecer es rechistar contra lo inevitable, Ramón gregueriza y juega verbalmente con el sino fatal de la hija de la Noche, que sabe de breves plazos y destinos que se cumplen implacables. Cuando se va a "entregar el equipo", como reza esa frase popular, no vienen al caso largos discursos: "La Parca es parca en palabras" (p. 912). El respeto a la muerte y sus cadáveres, el amor al *ars moriendi* que protagoniza algunos de los libros ramonianos, queda sellado por esta greguería en que la consideración a la sensibilidad del difunto ofende a nuestra modernidad acostumbrada a mirarlos como desperdicio, los huesos



que quedaron en el plato luego de la gran comilona: "Tengo suprimido el paréntesis de (q.e.p.d.) porque no hay nada que ponga más nerviosos a los muertos"(p. 240).

Y, de todos modos, jugar, di-vertir, es lo que queda, la tarea que vinimos a desarrollar mientras estamos vivos. La ingenuidad de ciertas greguerías, la puerilidad de su forma constituye, precisamente, su discreto encanto: "Colegio: ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~. (La M es la maestra)"(p. 1366). En sus dos vertientes, como ludibrio verbal y como estado de ánimo digno de ser fecundado y defendido, la greguería establece un juego que aprovecha a veces el sonido del término para vigorizar una definición que tiene que ver con la práctica del placer, del ocio humorístico, como fin supremo: "El epicúreo es ese al que no le pican las preocupaciones"(p. 1108). Ésta, que se antoja la verdadera etimología de *epicúreo*, se sostiene en la atinada proporción de tres (*PIC*) y cuatro (*P...REO*) fonemas bien distribuidos en la definición. Y si es dable reconstruir la forma primigenia de las palabras, la greguería demuestra que también lo es dar con el origen de los números, con el guante que guarda los guarismos: "Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras"(p. 243). Por eso están vacíos, se antoja concluir.

Cuando el objeto es de una belleza inapelable, uno se pregunta si servirá para otra cosa que para ser él mismo: "Tenía una boca tan perfecta que se dudaba si la podría abrir"(p. 9).

No reconocerse en la imagen que proyectamos hacia afuera, en ese espectro de nosotros mismos que los demás confunden con nosotros, está en la base del nihilismo ramoniano que, a lo largo de su obra, se negó a pactar con la propensión a identificar la apariencia con el ser, la sombra con la luz interior: "¡No somos los de los espejos! ¡No somos los de los espejos! ¡Nos han engañado!"(p. 1244). Eternos guardianes de una vida prestada,

feroces carniceros que cuecen el tiempo en su azogue, los espejos —otro tema borgiano— amenazan vivir para siempre, sobrevivir al mundo que desdoblan. Su fragilidad parece ser una recompensa de su longeva existencia, modesta revancha de la efímera vida humana que en voz de Ramón, acaso angustiada, se pregunta: "Cuando la tierra haya acabado, ¿quién cerrará los ojos a los espejos?" (p. 1099).

Trasponer el lugar común, el cliché de la descripción al que todos recurren, es un comportamiento habitual de la greguería, como lo sugiere ésta que da un vuelco a los Febos y las Auroras y los Astros Reyes que iluminaron el alba de mucha literatura: "Amanecer: el sol salta a la garrocha el horizonte" (p. 1439).

Otras veces, al vacilar entre dos términos paronomásicos, cuya similitud fónica se burla de su distancia semántica, construye greguerías-puente que atan una situación con el nudo que reúne dos realidades irreconciliables sujetas de los fonemas de la palabra que comparten: "El aprendiz de sabio en la tienda de ultramarinos: —Déme una lata de Salomón" (p. 868).

Algunas de las pocas greguerías de la primera época, esos extensos mini-cuentos —validemos la contradicción—, que sobrevivieron en el *Total de greguerías*, que no fueron suprimidos por su autor, tienen la virtud de recordar el origen del género: antes de ser frase sintética fueron situación fotografiable. El final de ésta vale su inclusión en el libro:

Es muy íntimo y debe ser anotado ese gesto de las manos con que la mujer se quita los pendientes sobre la almohada y los pone sobre una punta de la mesilla...La mujer se queda entonces más desnuda, blanca y sincera y como sin el precio. (p. 192)

Una de las notas permanentes de la greguería es su capacidad de mesar las barbas del misterio, jugar a enjabonar el mundo hermético que habitan los objetos, que despierta a cada tanto a

nuestros ojos, pero que sólo la mirada aviesa adivina. La llave lúdica del niño que Ramón jamás perdió arma greguerías como ésta: "La gran invención sucederá el día en que el guante de la mano izquierda sirva para la derecha"(p. 541). El diálogo de lo impar que no se atreve a ser par por un excesivo apego a los dictámenes de la congruencia, firma la gracia de otra ocurrencia donde la oposición se resuelve limpiamente: "Tan impaciente estaba de tomar el 'taxi', que abrió las dos portezuelas y subió por los dos lados"(p. 1523).

La simple burla del exceso vocal de un cantante es motivo de apunte certero: "¡Qué partido saca el tenor a un bostezo!"(p. 311), lo mismo que el caso omiso al pudor que hacen la ciencia y sus avances pecaminosos: "La radiografía nos descubre el corsé interior"(p. 316).

Una sola imagen, con frecuencia, da para dos o más greguerías: "La lluvia cayendo en el estanque imita juncos de agua"(p. 304), recuerda a esa otra que reformula, como con una cámara colocada abajo y no arriba: "El estanque bajo la lluvia es acerico de largos alfileres"(p. 324).

Si todos los objetos dicen algo, es congruente que, al cubrirlos, estemos censurando parte de su encanto: "Las sandalias son los bozales de los pies"(p. 23).

Se sabe: las greguerías prescinden de la torpe coherencia de las leyes del mundo concreto y se atienen a su propia fenomenología, cuya implacable certeza sólo puede generar pasmo y asentimiento en quien acepta ciertas evidencias sin necesidad de un método o un código que las avale: "Por lo despacio que camina vive tanto la tortuga"(p. 31). A ratos, la lógica aplicada por el aforismo ramoniano coincide con la del "mundo real" pero obtiene de ella interpretaciones mucho más sugerentes: "Los que más aplauden a los trapezistas que hacen su número solo agarrados de

los dientes son los que tienen dentadura postiza"(p. 32).

El mundo del cielo, de los astros, de lo que tan poco se conoce, por su misma independencia de los preceptos y coerciones de la razón humana, es el que más se presta a la metafísica lúdica de Ramón: "Si no las vigilasen los astrónomos, las estrellas variarían de sitio todos los días"(p. 19). La burla a la pobre herramienta humana contrasta con la espléndida riqueza visual que es capaz de evocar este amante de la noche: "Cuando cae una estrella se le corre un punto a la media de la noche"(p. 23).

La parodia a los objetos de arte que la historia ha solemnizado es la vuelta de tuerca al kitsch que se apropia de la obra, la consume y sólo nos vende la cáscara: "En resumidas cuentas, el Pensador de Rodin será el hombre que más tiempo ha estado sentado en el retrete"(p. 1164-1165). En la misma línea está la recuperación de gestos anquilosados por el mimetismo humano, a través de una mirada que no quiere perder de vista la frescura de todo comportamiento no comprometido con la interpretación unívoca y pedante: "Hay personas que se agarran la nariz mientras piensan, como si evitasen una hemorragia de ideas"(p. 1217).

Transformar al objeto, al ser en lo que no es pero verdaderamente puede ser, y concretar al nombre abstracto en una imagen que diga algo de su auténtico modo de ser, es lo que cuentan estas dos greguerías ejemplares: "Las angulas son los hilvanes del mar"(p. 1236) y "Al abrir las contraventanas cae hacia dentro de la habitación el cadáver del día de ayer, que estaba pegado a ellas"(p. 1235). Ambas involucran un nuevo modo de mirar al que nos invita siempre la greguería, que busca en el eco, en el susurro, en el nebuloso ronroneo de la voz la nota audible que nos permita reconocerla con cariño, con humor enamorado.

Sencilla como es, la siguiente greguería permite la reflexión

que cierra estos comentarios: "Lo malo es cuando el amor del hombre pierde la erre" (p. 1512). Perder significa abandonar un orden anterior, o un caos precedente. Si el amor apaga una de sus señales, los amantes sienten, por más insignificante que haya sido la pérdida, que su historia se oscurece. La greguería, ¡qué duda cabe!, es el ejercicio amoroso que durante más de cincuenta años cultivó Ramón con denuedo. Su biografía, asimismo, es una constancia de fidelidad a la mujer ('Colombine', en su etapa madrileña, Luisa Sofovich hasta el fin de sus días) y a su paciente admiración por las cosas y los encuentros insólitos. Si el amor pierde la R, su finalidad desaparece, el rumbo de su trayectoria sufre un apócope funesto. Es la última letra del amor, la de su rabia, la de su fuerza final, la que no debe fugarse. Si el amor pierde a RAMÓN, a su R refulgente, queda, por un lado, el solitario ejercicio de uno solo: "amo", yo amo. ¿Y tú? ¿Y "el otro que me da plena existencia"? La figura solitaria de un amor incompetente.

Pero, por otra parte —y éste debe ser el sentido esencial de la sentencia—, si el amor pierde su r final se vuelve *amo*, dueño, señor, mandatario. Ya no el que complace sino el que ordena. Ya no el que goza, sino el que sufre el destino de imponerse al otro. No hay amor en eso que el amo inspira al súbdito. No hay amor en el sometimiento. La obra —que es lo que, al final, queda de un autor— es el producto amoroso que deja tras sí. La de Gómez de la Serna, por fortuna, no ha extraviado su *erre*: sus greguerías son desinencia que conjuga el juego del amor a la literatura y al lector que siempre profesó.

Difícil hablar de lo que *debe ser*. Coerción disfrazada de sentencia impecable. ¿La luna *debe* dar vueltas alrededor de la Tierra? ¿Los niños han de ir a la escuela como destino eterno de

todas las generaciones por venir? Un trabajo como el que ahora concluye *debe* arrojar, por cierto, alguna conclusión o cuerpo de conclusiones para merecer el título por el que opta, si tiene aptitudes. Y, sin embargo, la elusión de este axioma sería lo más razonable, tratándose de Ramón, del humor, de las greguerías, esa gangrena que recompone el cadáver de su descubridor.

Asumido el discurso de la obligación, Pedro Salinas anota que "la greguería no debe ser lo demasiado poético, ni tampoco lo chabacano. Debe utilizar como arma favorita la metáfora"<sup>66</sup>. Y ante ésta y casi ante cualquier aproximación a lo que *deba ser* el género, la greguería huye exasperada y feliz en su espacio humorístico. Especie en vías de extinción, dado el vano ejercicio aforístico que, después de ella, ha pergeñado sólo similitudes zafias, la greguería es el legado que Ramón no pudo sino dejarnos: menos una herencia para la posteridad que un amontonamiento singular de frases sin frisos que poblaban sus insomnios y lo despertaban de la realidad a este remedo deslavado en que vivimos.

Ramón Gómez de la Serna, creador de una obra vastísima y naturalmente desigual, permanecerá como hasta ahora en sus greguerías, que si nunca dejaron de picotearlo en vida, no desistirán tampoco ahora que es parcela de estudio obligado en la agronomía de la literatura española. Lo que sí merece revalorarse es, por un lado, la figura de Ramón como *ser* en el mundo, como animador cultural, como gordo desbordado. Por otro, dos o tres obras en particular que, abandonadas por la atención exclusiva que la crítica ha prestado a la greguería, o por el desánimo que inspira la voluminosa mole de su obra completa (no siempre imprescindible, es cierto, y sí muchas veces vencida por la incontinenencia y el doble axioma de escribir-todo-lo-que-se-ocurra/publicar-todo-lo-que-se-escribe), han pasado casi desapercibidas.

<sup>66</sup>Citado por RGS, *Automoribundía*, p. 7B6.

Con respecto a este punto y, en su momento, ya este trabajo ha procurado justipreciar el mérito indudable de *Pombo*, El novelista —novela que revela una maestría excepcional en la organización del coral de voces que constituye su estructura—, El torero *Caracho*, y de su *Automortibundia*, sin duda el libro más extenso de RGS y, no obstante, el que mejor pacta con el lector: es toda una lección de biografía y crónica social, recuento memorístico y homenaje al humorismo, espejo de una vida dividida entre la fidelidad a sí misma y la gregaria alegría de haber compartido un tiempo vital con los otros, con el mundo.

Lo que resulta más difícil valorar, dada la dificultad propia que entraña calificar a una persona en sí misma, es la figura de Gómez de la Serna en tanto tal, la del hombre dispuesto a desbaratar una riña impropia a través de la química de su locura, la del conferenciante que rompía sin escándalo objetos en público, la del aprendiz de brujo que exorcizaba la noche con su trabajo escrito al dictado de los objetos de su torreón y la madrugada llena de ecos. Uno de los perfiles menos conocidos, por ejemplo, de Ramón Gómez de la Serna es el del dibujante. No es aquí donde se podría analizar un trabajo de este tipo. Es posible que no se trate de un gran artista plástico. Pero es de constatar que varios de sus libros —*Mis mejores páginas literarias*, *Automortibundia*, *Total de greguerías*— presentan viñetas dibujadas con gracia en el trazo por el propio Ramón. Sobre todo en el último libro citado, en que aparecen más de 200 dibujos cuyo "pie de foto" es la greguería que ilustran. En términos generales, la línea persigue a la palabra con fidelidad, escueta y como a punto de transformarse en caricatura. Pero no son caricaturas. Si la greguería, de suyo, pertenece a un ámbito deformador de la realidad, donde subversión y diversión se conjugan para concretar otra versión de los hechos, el que la viñeta subraye lo que el aforismo dice no sería sino una innecesaria tautología. El dibujo de Ramón, precavido, elemental, retozón, busca más bien el objetivo de "traducir" lo que la greguería descubre: una nariz de

elefante en el túnel de una carretera; un gesto demacrado del sillón predilecto del rubicundo magnate; lo estrafalario de un sombrero cuya longitud semeja una chimenea de ideas. Evidentemente, la greguería cuyo elemento visual es detonante o, por lo menos, vertebral en la gracia que la sustenta, es la que mejor se prestó a la inquietud de RGS por desarrollar su imagen en un pequeño dibujo (la dimensión de estas viñetas, por modestia, por no distraer la atención de la palabra, es de apenas dos o tres centímetros cuadrados) que, si no se pretende indispensable para la comprensión cabal de la greguería, sí da cuenta de lo que el autor siente de la plasticidad del género, e invita al lector a "construir" mentalmente, al dictado de las demás greguerías, las que no merecieron la ligera línea, el suave esbozo de la viñeta ramoniana.

Si tiene razón Rodolfo Cardona cuando afirma que Ramón es "el escritor más pintoresco que España ha producido desde que en el siglo XVI Antonio de Guevara se dio a conocer por toda Europa"<sup>70</sup>, es de reconocerse que, inspirado por el apego y la afinidad a una figura curiosa y tan plenamente libresca como vital, el crítico hace un juicio difícilmente apreciable, como no sea reviviendo a o en todos los escritores que el periodo propuesto vio nacer. Y con Ramón, sin embargo, dan ganas de que la crítica y el estudio de su obra cedieran paso a una suerte de biográfica o metodología capaz de rastrear en el autor y no en la obra, que se permitiera hurgar en sus bolsillos, allanar su intimidad no con el fin del minucioso recuento sino por puro hedonismo epidérmico: haberlo conocido debió ser una experiencia irrepetible.

Casi resulta triste que esa figura bonachona sea mejor que su obra, que el total de su obra. Que el reconocimiento de Jardiel Poncela en el sentido de que, si a RGS no se le perdonó ser un

<sup>70</sup>R. CARDONA, prólogo a las *Greguerías* de RGS editadas por Rei, p. 12.



incondicional del disparate, a su obra se le haya inculcado su desaforado hermetismo, su acaso excesivo desparpajo, mientras otros —el propio Jardiel se incluye en la lista— pactaban con la mesura, se presentaban como humoristas inofensivos, y obtenían el reconocimiento a sus maneras aprendidas de Ramón.

Es inobjetable, a este respecto, lo que Cardona apunta acerca del espacio humorístico (el término es del que esto escribe) en que vivió Ramón y vive su obra: "El humor en Ramón no es, pues, una simple técnica literaria o retórica, sino su visión de la vida y del mundo. Él es el verdadero *homo ludens* y a través de este juego constante él logra percibir el verdadero significado de las cosas y logra también percatarse de lo serio que es el juego de la vida"<sup>71</sup>. Si Gómez de la Serna rechazó, como todo humorista, el estoque de la etiqueta que como tal lo embalsama ("—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 a figurar dentro de ese marco"<sup>72</sup>, dice en una entrevista con Federico Lefevre recogida al final de su *Automoribundia*), fue porque tras ella se agazapaba la mentira y la obligación. No siempre se será ingenioso, no todo se dijo con donaire y desenfado.

Pero si esta imagen híbrida entre don Quijote y Sancho que es Ramón (melancólico por el olvido en que viven los ceniceros, acuciado por la socarrona prisa de dar rienda suelta al rucio de su contagiosa alegría) traduce algo del espíritu y la cosmovisión humorística de que fue devoto, la mejor huella de su paso por el mundo, a falta del recurso de echar atrás el tiempo y atraparlo un sábado por la noche en Pombo, es la greguería, la fecunda especie de su árbol genealógico, genial, lógico, la rama del Ramón que todos hubiéramos querido conocer.

<sup>71</sup>R. CARDONA, pról. cit., p. 29.

<sup>72</sup>RGS, *Automoribundia*, p. 804.

## BIBLIOGRAFIA

### DIRECTA

(SÓLO DE OBRAS CITADAS)

- *Automoribundia (1889-1948)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1948, 829 p.
- *Biografías completas*. Madrid, Aguilar, 1959, 1520 p.
- *El caballero del hongo gris*. Navarra, ESP., Salvat, 1970, 178 p.
- *Cartas a las golondrinas. Cartas a mi mismo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, 225 p.
- *El chalet de las rosas*. Barcelona, José Janés Editor, 1948, 151 p.
- *El circo*, en *Obras completas*, t. II, p. 663-859.
- *Diario póstumo*. Barcelona, Plaza & Janes, 1972, 121 p.
- *El doctor inverosímil*. Buenos Aires, Losada, 1941, 220 p.
- *El dueño del átomo*. Buenos Aires, Losada, 1945, 227 p.
- *Explicación de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975, 194 p.
- *Greguerías*. Selección 1910-1960. Edición de Cosar Nicolás. Madrid, ESPASA-CALPE, 1991, 305 p.
- *Greguerías*. Valencia, ESP., PROMETEO, 1917, 318 p.
- *Greguerías*. Edición de Rodolfo Cardona. México, REI, 1990, 260 p.
- *Greguerías*. Selección y Prólogo de Julio Gómez de la Serna. Navarra, ESP., SALVAT, 1972, 172 p.
- *El hombre perdido*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962, 220 p.
- *Ismos*. Madrid, Guadarrama, 1975, 386 p.
- *El incongruente*. Barcelona, Orbis, 1982, 215 p.
- *Mis mejores páginas literarias*. Madrid, Gredos, 1957, 246 p.
- *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 205 p.
- *La mujer de ámbar*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, 157 p.
- *La Nardo*. Barcelona, Bruquera, 1980, 247 p.
- *El novelista*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 287 p.

- *Nuevas páginas de mi vida.* (Lo que no dije en mi *Automoribundía*). Madrid, Alianza, 1970, 196 p.
- *Obras completas.* Barcelona, AHR, 1957, t. II, 2116 p.
- *Obras selectas.* Madrid, Plenitud, 1947, 1311 p.
- *Piso bajo.* Madrid, Espasa-Calpe, 1961, 147 p.
- *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos,* en *Obras completas,* t. II, p. 31-492.
- *Prólogo a la obra de Silverio Lanza.* Barcelona, Orbis, 1987, 175 p.
- *La quinta de Palmyra.* Buenos Aires, Losada, 1944, 212 p.
- *La quinta de Palmyra. El chalet de las rosas.* Barcelona, Bruquera, 1968, 334 p.
- *Retratos completos.* Madrid, Aguilar, 1961, 1193 p.
- *Retratos de España.* Barcelona, Ediciones B Grupo Zeta, 1988, 360 p.
- *Seis falsas novelas.* Madrid, AGENCIA MUNDIAL DE LIBRERIA, 1927, 250 p.
- *Seis falsas novelas.* Buenos Aires, LOSADA, 1945, 168 p.
- *El torero Caracho.* Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 147 p.
- *Total de greguerías.* Madrid, Aguilar, 1955, 1532 p.

#### INDIRECTA

- AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea.* Madrid, Catedra, 1985, 258 p.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento.* Barcelona, Barral Editores, 1974, 430 p.
- BROWN, Gerald G., *Historia de la literatura española. El siglo XX.* Barcelona, Ariel, 1981, 275 p.
- BUKOWSKI, Charles, *Escritos de un viejo indecente.* Barcelona, Anagrama, 1978, 213 p.

- CASTAREDA Iturbide, Francisco, *Ramonólogos. Una entrevista imaginaria con Ramón Gómez de la Serna*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, 162 p.
- CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1972, 201 p.
- — — — —, *Poesía y literatura I y II*. Barcelona, Seix Barral, 1975, 406 p.
- CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea. (1898-1950)*. La Habana, Cultural, 1952, 702 p.
- DENNIS, Nigel [comp.], *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, 220 p.
- DÍAZ de León, Luz Elena, "Ramonismo de Gómez de la Serna" (Tesis de maestría en letras españolas). México, 1963.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, *Conversaciones literarias. Primera Serie: 1915-1920*. México, Joaquín Mortiz, 1964, 251 p.
- EDEL, León, *Vidas ajenas. Principia biographica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 211 p.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Las mejores novelas contemporáneas*. Barcelona, Planeta, 1968, t. VIII (1930-1934), 1493 p.
- FORSTER, E.M., *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1985, 180 p.
- GARCÍA Mercadal, José, *Antología de humoristas españoles*. Madrid, Aguilar, 1957, 1773 p.
- GRANJEL, Luis S., *Retrato de Ramón*. Madrid, Guadarrama, 1963, 260 p.
- *Humorismo, et.* Barcelona, Salvat, 1973, 142 p.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1960, 293 p.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1987, 152 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*. Paris, Éditions du Seuil, 1980, 333 p.
- MAY, Georges, *La autobiografía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 275 p.

- NERUDA, Pablo, *Para nacer he nacido*. Barcelona, Bruguera, 1980, 465 p.
- NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1973, t. II, 535 p.
- ORTEGA, Exequiel César, *Historia de la biografía*. Buenos Aires, "El Ateneo", 1945, 425 p.
- PÉREZ Minik, Domingo, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid, Guadarrama, 1957, 348 p.
- PONCE, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Unión Editorial, 1968, 192 p.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, vol. II, 342 p.
- — — — —, *Simpatías y diferencias*. México, Porrúa, 1945, t. II, 234 p.
- ROMERO, José Luis, *Sobre la biografía y la historia*. Buenos Aires, Sudamericana, 1945, 198 p.
- SAINZ de Robles, Federico Carlos, *La novela española en el siglo XX*. Madrid, Pegaso, 1957, 302 p.
- SALINAS, Pedro, *Literatura Española Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, 221 p.
- SAZ, Agustín del, *Diccionario Bompiani de autores literarios* (múltiples colaboradores). Barcelona, Planeta-De Agostini, 1987, vol. II, 1240 p.
- SWIFT, Jonathan, *Meditaciones sobre un palo de escoba. La cuestión irlandesa*. Madrid, Legasa Literaria, 1981, 116 p.
- TEL QUEL (Redacción de...), *Teoría de conjunto*. Barcelona, Seix Barral, 1971, 363 p.
- TORRENTE Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1961, vol. I, 469 p.
- VALBUENA Prat, Ángel, *Historia de la Literatura Española. Del realismo al vanguardismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, vol. V, 495 p.
- VALVERDE, José María, *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Guadarrama, 1969, 271 p.

- VELA, Arqueles, *Análisis de la expresión literaria*. México, Porrúa, 1973, 218 p.
- VILAS, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1968, 223 p.
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1985, 430 p.