

# Las cosas y la individualidad excéntrica de Gómez de la Serna

Antonio PRIETO

Universidad Complutense

## RESUMEN

El artículo se ocupa de Gómez de la Serna y su relación con los objetos. El individualismo del escritor le lleva a crear su propio refugio, hecho de cosas y palabras. Este individualismo explica también su admiración por Larra y su rechazo del concepto de generación: a diferencia de *Azorín*, Ramón no quiere pertenecer a ningún grupo generacional.

**Palabras clave:** Gómez de la Serna, greguería, *Azorín*.

## ABSTRACT

This article deals with Gómez de la Serna and his relationship to objects. The individualism of the writer brings him to build his own refuge, made with things and words. This individualism also explains his admiration to Larra and his rejection of the concept of generation: unlike *Azorín*, Ramón didn't want to believe to any group.

**Key Words:** Gómez de la Serna, *greguería*, *Azorín*.

Por ejemplo, *El chalet de las Rosas*, editada en 1923, y en cuya contraportada se anunciaban obras de *Colombine* como la novela *La malcasada* o una refundición de *Amadís de Gaula*. La novela de Ramón se inicia, por la tristeza de la entonces Ciudad Lineal madrileña, como una novela burguesa normal y sin ningún indicio de la ramoniana interpretación de Barba Azul que es. Pero inmediatamente aparecen las *cosas* de un escaparate, con sus asociaciones y una equivalencia metafórica de greguería:

Iban mirando escaparates como pescadores que miran los bancos de pescado a través del líquido transparente (...). Se paseaban como ante un museo de cosas comestibles, aunque su predilección estaba en los escaparates con tipo de piscinas...<sup>1</sup>

Don Roberto Gascón, el protagonista, es una excelente ramonización del tipo de *Landrú*, en el que el gusto decadentista por el crimen, con su goce literario, se ha subsumido en el mundo ramoniano<sup>2</sup>. El protagonista aparece cargado de razones

---

<sup>1</sup> R. Gómez de la Serna (1923), p. 6.

<sup>2</sup> En la segunda parte, ya en París, don Roberto, viéndose mezclado con las *cosas* de los escaparates, piensa: «Es alegre haber matado... Se goza así de una preeminencia de la naturaleza y de los reyes». (p. 142). Y su amistad con el señor Kroztia, que tiene secuestrada a una mujer bellísima, se basa en un común gusto decadentista teñido de humor ramoniano.

para ir casándose y asesinando a sus esposas, a las que luego entierra con cal viva en su chalet madrileño, habiéndolas preparado previamente con un buen morir. Más de la mitad de la novela la ocupa su última mujer, Amanda, con la que se complica la acción mediante casos que suceden en París. Poco antes del encuentro con Amanda, en el capítulo XV, Don Roberto, paseando,

Encontraba la *caja* imposable de la ciudad (...). Iba viendo escaparates y encontraba el contraste de la frivolidad con el crimen. ¡Cómo distrae lo banal! (...) Un escaparate con grandes abanicos de plumas doradas, también le distraía mucho. Buscaba en el fondo de los Tintes a esas señoritas que cuidan de sus armarios. Los escaparates de los ópticos...

El mundo de las cosas, de los escaparates y los objetos banales está en la novela como un estímulo que tuvo vida y se ofrece para crearle nuevas vidas con la imaginación. El estímulo de una herencia permite a Don Roberto convertir a su víctima Dorotea Mayel en Amanda, transformarla, y la segunda parte se inicia en París con el matrimonio convertido en Fernando Popér y Ana Burdonet. Precisamente mirando escaparates, las cosas, don Roberto *ve* a Aurelia, a una de sus mujeres asesinadas. Se le aparece en el cristal del escaparate mientras se imaginaba fumador por el estímulo de una cachimba. Después, en el fondo de una tienda de antigüedades encontrará, sobresaltado, la visión de su segunda víctima, de Matilde. La encuentra

...en un busto relicario con el pecho en hueco y en el hueco entrañable un hueso desquirlachado, como sobrante del festival de la muerte<sup>3</sup>.

Por fin, en una barraca de feria, buscando una muñeca que se pareciera a la secuestrada del judío Kroztia, descubre una cabeza parlante en la que encuentra a aquella Dorotea que provocó su estancia en París. Los objetos, las cosas y también los seres, le han ido dando al protagonista *su* vida, su mundo personal, que unirá al destino marcado por el horóscopo. Es todo un proceso creador por el que una experiencia (de vida y lecturas literarias) propia se deposita en objetos que se fecundan con la vida que una imaginación supone en ellos. Los objetos, las cosas, pasan a tener así un movimiento vital cuyo desarrollo constituye base constante del mundo y la poética ramonianos.

Esta vitalización de las cosas (dotándolas de pasado) está en la propia designación y *visión* de las palabras. Quiero decir que, con frecuencia, Ramón *ve* las cosas en las palabras que las designan, como en su conocida greguería de la letra k, que *ve* como «una letra mordiente, atezante, con dos mandíbulas de kokodrilo» avanzándose sobre la vocal siguiente. Naturalmente que esta visión no es nueva y, en tono de greguería, Mateo Alemán aconsejaba en su *Ortografía castellana* que

---

<sup>3</sup> R. Gómez de la Serna, p. 158. El encuentro le llevará al pensamiento de «que tenía que encontrar así a todas sus víctimas».

se suprimiera la *h* de *chítara* ya «que le daña las cuerdas y suena mal con ellas»<sup>4</sup>. Es obvio que las palabras *representan* para el hablante, pero para Ramón van a ser sustancia, valor en sí mismas, dándoles con la imaginación una vida y descubriendo su magia y nuevas relaciones a la suma de significado y significante. En gran medida, es la misma novedad y magia que otorgará a las cosas como estímulos creadores que acoge y desarrolla en vida. De tal manera que *cosa* y *palabra* vienen a ser lo mismo en la individualidad imaginadora de Ramón.

Creo que en el principio de esta valoración y creación ramonianas está su rebeldía antigeneracional o lo que Fernández Almagro llamó «la generación unipersonal de Gómez de la Serna», en artículo de 24 de marzo de 1923 en la revista *España*<sup>5</sup>. En su total oposición al interés generacional que guía a Azorín, Ramón definirá en 1909 al escritor levantino, al publicar *El concepto de la nueva literatura*<sup>6</sup>, como «esa edición en octavo menor de la obra en folio de Anatol France».

La oposición se establece, en gran medida, con un nombre distintamente evocador: Larra, y por una actitud de grupo que determinará distintos sistemas de vida y literatura, al *mirar* opuestamente un ser o cosa. Es evidente que en ambos casos de la evocación de Larra se ofrece una mitificación (como la que se dio en la elevación de los dioses antiguos según Evémero) por parte de Azorín y Ramón. Podríamos ahora, con Mircea Eliade, ir a la relación del mito con la realidad en cuanto que el mito es una forma de conocimiento en la medida en la que el mito es básicamente lenguaje y éste es una propiedad, más o menos ficcional del individuo sumido en la realidad.

Recordemos que en su capítulo *La novísima literatura*, Cansinos Assens, en su seguir características generacionales, distingue la obra de Ramón porque

es una obra verdaderamente pánica, de cuyo afán de representación nada queda excluido y en que ningún aspecto de las *cosas* es olvidado por el artista. Gómez de la Serna tiene la mirada de los cubistas frente al modelo. Aspira a interpretar el dinamismo de la vida y a reflejar la vida como un torbellino de átomos materiales o sentimentales<sup>7</sup>.

Pero antes de proseguir, con esta cita, hacia ese mundo múltiple de las cosas de Ramón, veamos un poco la enunciada oposición generacional, centrada en Larra, y que Ramón inicia en 1908 (el año en que conoce a *Colombine*), dentro de una vanguardia en solitario que le permitirá afirmar en 1949: «No tengo generación. No soy de ninguna generación».

Es muy posible que el instinto de generación, del grupo como potenciación de presencia, se despertara en *Azorín* en sus años valencianos, por las fechas en las que, en 1893, bajo el nombre de *Cándido*, publica su opúsculo *Moratín*, dedicado al que

<sup>4</sup> Alemán, que ejemplarizará con *Chaisto*, *Cha2irad*, *a2chitecto* (simplificando la *rr* en *r* y la *r* en *2*), abogaba por esta supresión, como es sabido, para evitar la confusión fonética, «de mane2a que pa2a evita2 estos y ot2os inconvenientes, nos impo2ta tene2 let2a sola, natu2al y p2opia, pa2a esta p2onunciación...» Cito a través de M. Alemán (1950).

<sup>5</sup> El artículo se recuerda en un estudio de Víctor García de la Concha que más adelante atiendo.

<sup>6</sup> Cf. R. Gómez de la Serna (1909).

<sup>7</sup> R. Cansinos Assens (1925), pp. 372-373.

será uno de sus autores predilectos. Desde París, con fecha de 26 de junio de 1787, Moratín escribe a Juan Bautista Conti una carta en la que, haciendo un ligero repaso a los poetas dieciochescos, al citar a Llaguno esboza el concepto de generación como algo eficaz para alcanzar una presencia. Escribe, apartándose de las guerrillas literarias:

Nuestro buen Llaguno, que respira concordia y paz, quisiera hacerlos amigos a todos, y persuadirlos a todos a que, estimándose recíprocamente, ocuparan la atención del público (...) Jovellanos le acompaña en los mismos honrados deseos...<sup>8</sup>

Este sentido civil de unión lo desarrolla eficazmente *Azorín* con obsesión de grupo y, aunque con fecha de 16 y 19 de enero de 1897 publica en *El País* una crítica casi de guerrilla contra *Paz en la guerra*, de Unamuno, su inmediata unión con Baroja y Maeztu formará el famoso grupo de *Los tres*. Ya en 1901, por ejemplo, el poeta de la «paraula viva», Joan Maragall, le escribirá una carta que señala: «...ustedes, los de la nueva generación...»<sup>9</sup> Es aún el *Azorín* que junto a su instinto de salvarse en generación (para lo que se apoyará básicamente en Baroja) lucha por destacar y proclama que «el arte es claridad, pasión» o «yo voto por el amor libre y espontáneo»; el *Azorín* que en 1904, en el número 10 de *Alma española* jura contra los clásicos (incluido Cervantes) en su artículo «Somos iconoclastas», con plural generacional, y el *Azorín* que está ya en el homenaje a Larra que describirá en el capítulo IX de la II Parte de *La voluntad*. Precisamente en esta novela de 1902, en su final capítulo de la II Parte escribe:

*Azorín* es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconuelos bien pueden representar *toda una generación* sin voluntad...

Frente a este símbolo generacional, frente a este grupo que, con *Azorín*, buscará, una vez destacado, «cierta estabilidad» (cito luego a Ruiz Contreras), Gómez de la Serna levanta una otra actitud y un otro Larra de vanguardia unipersonal donde comienza ese ir de Ramón a la vitalización de las cosas. Porque el Larra ramoniamamente revivido es el primer nombre de una actitud que conduce a Ramón a su concepto de la «nueva literatura» y del sistema de su mundo literario.

En el citado capítulo IX de *La voluntad*, Enrique Olaiz (Baroja) piensa y expresa que «al ir a celebrar la memoria de Larra damos un espectáculo extraño, discordante del medio en que vivimos». Se trata de ese vanidoso deseo de buscar la extrañeza para conseguir la atención que Ortega señalaba en el preliminar de las *Cartas finlandesas* de Ángel Ganivet. En *La voluntad*, *Azorín* escribe poco más adelante:

A la tarde todos han ido al cementerio de San Nicolás, allá pasada la estación del Mediodía. El grupo, enlutado, con sus altos sombreros relucientes, recorría en silencio las calles. Todos llevaban en la mano un ramo de violetas...

<sup>8</sup> Cito por L. Fernández de Moratín (1867), II, p. 106.

<sup>9</sup> La carta es respuesta al envío azoriniano de su obra *Diario de un enfermo*. Tomo la cita del libro de J. M. Valverde (1971), p. 165.

Es una estampa de recuerdo romántico y ante el nicho de Larra, «con voz pausada», Antonio Azorín (*Azorín*) leerá su discurso en el que destacará, generacionalmente, que «Maestro de la presente juventud es Mariano José de Larra».<sup>10</sup>

Aquel mismo año de 1901, pocos meses después, una apasionada almeriense, Carmen de Burgos, *Colombine*, visitando el cementerio de San Nicolás, evoca este homenaje de Pío Baroja, Azorín, Ricardo Baroja, Barquiela, Alberdi, etc.<sup>11</sup> Pero *Colombine*, con su estrecha vinculación con Ramón, va a ser protagonista de otro homenaje a Larra *diferente*, el homenaje que le rinden Ramón y unos amigos. En el número de febrero de 1909, Ramón escribe en *Prometeo* la convocatoria de su *Banquete a Larra*, precisando la disidencia:

El elemento joven, el entusiasta, el que viene reclamando a los viejos toda esa propiedad que tienen confiscada, piensan en los últimos días de marzo...

Baroja y Azorín son ya, para Ramón, unos *viejos*, unos reaccionarios acomodados, adelantándose así al «reaccionario / por asco de la greña jacobina» que Machado *enviará* en sus *Elogios al libro Castilla del maestro Azorín* con motivo del homenaje a éste que se le tributó en Aranjuez, en 1913. En 24 de marzo, en los altos de Fornos, se celebra el banquete-homenaje a Larra, gobernado por la vitalización ramoniana:

Alrededor de una larga mesa se sentaron más de cien comensales. En la presidencia había un cubierto preparado para «Fígaro», y sólo algún necio hubiese dicho que estaba vacío el sitio. A la derecha estaba sentada «Colombine», vestida de seda negra, pálida por la emoción de estar al lado del muerto ilustre; Ramón Gómez de la Serna estaba a la izquierda del homenajeado, y trazaba a «Fígaro» en voz baja la silueta de los que estaban sentados a su alrededor, no olvidándose de hacer los honores de la mesa a «Colombine», cuidando al alargarle los entremeses de no pasar el brazo descortésmente por delante de «Fígaro».

El gran contraste existente entre el recuerdo histórico en el cementerio de San Nicolás y el revivir a Larra en el banquete de Fornos, es un contraste que me parece obvio y que se corresponde con el valor del tiempo en la obra de *Azorín* (el tiempo también como generación) y ese recrearse de Ramón en las cosas, en los personajes, en su célebre muñeca, otorgándoles una rediviva leyenda vital. Naturalmente, dentro de este revivir desde sí, tanto *Colombine* como Ramón se dirigirán a Larra, a los postres, con su presente «Admirado maestro...» y en el final discurso-homenaje, Ramón concluirá:

<sup>10</sup> Cito por J. Martínez Ruiz (1913), pp. 190-193. Esa edición, con un buen epílogo, en 1913, reproduce la edición de 1902.

<sup>11</sup> Cf. C. de Burgos (1919), pp. 277-286. El volumen, que está lleno de datos importantes, aparece dedicado a Ramón, quien incorpora un amplio epílogo titulado *El Prado*, resaltando previamente los valores del texto de *Colombine*, como su «vida fresca y continua, sin esas hemiplejias de las notas».

Mariano, tú que eres tan tú, ¿nos puedes dejar que te tuteemos y que yo te abra- ce en nombre de todos, ofreciéndote el banquete? He dicho.

Y naturalmente, cuando en 1913 se funda la tertulia de Pombo, Ramón sentará en la presidencia de su tertulia a Larra y escribirá en *La sagrada cripta de Pombo* que

«Fígaro» llega puntual todas las noches de sábado... Viene de la calle de Santa Clara, atravesando la plaza Mayor y entrando por la calle de la Paz, en el callejón en donde está la «puerta de incógnito» de Pombo... Sentimos todos la mirada de «Fígaro», todas las noches le vemos quitarse el *paletó* y sentarse en...<sup>12</sup>

En toda esta trayectoria ramoniana de homenaje a Larra no existe ningún punto de formación generacional, aunque sí el lógico deseo (como en *Azorín*) de destacar. Ramón está solo, lo que no quiere decir aislado, en su aplicarse a la *excentricidad*, es decir a la voluntaria distancia que establece entre su centro y el centro que constituye una generación como norma vigente que se impone. En las tarjetas que se imprimen para el homenaje de Fornos como en los artículos que se editan en *Prometeo*, está ya esa suma de escepticismo más humorismo que definen la posición excéntrica del sistema ramoniano y en la que Larra se escoge como precursor porque «cabe en la lógica de un escéptico tanto un banquete como un suicidio». Al banquete asisten escritores como Ricardo Baroja, Felipe Trigo, Ruiz Contreras, José Francés, Hoyos y Vinent, etc. que constituyen un grupo de distintas edades y prácticas literarias que no pueden agruparse en ideología y sistema generacional. Uno de ellos, Ruiz Contreras publicará en *Prometeo*, julio de 1910, un artículo sobre Baroja en el que escribe estableciendo diferencias:

...Aquella generación, que luchaba por salir, ahora lucha por arraigarse; la empuja poderosamente otra generación más culta, más fortalecida, mejor preparada. Los jóvenes viejos han llegado a convencerse de que importa mucho que haya cierta estabilidad; se agarran y se indignan, como aquellos a quienes empujábamos creyéndolos ya inútiles...<sup>13</sup>

Ramón, con su excentricidad, se aparta de estos «jóvenes viejos», y lo hace desde el traje excéntrico que habría querido llevar en su conferencia sobre «la nueva literatura» del Ateneo y que es en ello un precedente de las conferencias en un trapico que daría un 1923 o la de 1931, en Buenos Aires, soltando cien globos de colores. De esta «nueva literatura» que proclama Ramón y que es ya el ramonismo,

<sup>12</sup> Tomo esta cita, como las anteriores, de las páginas de Carmen de Burgos ya mencionadas en la nota anterior. Como es sabido, el acto de Fornos fue reseñado en *Prometeo* y fue iniciativa generada unipersonalmente por Ramón, en valor distinto al grupo generacional de *Azorín*. En su discurso, Ramón señalaría: «Pero la prueba definitiva de que él [Larra] cree en esto es que esta noche está aquí, con su levantado tupé y su espíritu independiente y admirable... Desde hoy muerto homenajeable que no resista un banquete, merece que desconfiemos de él por inhumano» (p. 282 cit.).

<sup>13</sup> Cito por Luis Ruiz Contreras (1916), p. 121. Con la cita de Silverio Lanza en relación con Baroja y el amor, en oposición a Ramón, ya expresé esta diferencia generacional en A. Prieto (1980), p. 327.

me interesa ahora destacar unas características de su proclama (a la que luego regreso): que es una literatura «individualista, monista», cultivada por una *instantaneidad* y un *personalismo*. Es vida excéntrica que podrá depositarse en las cosas para animarlas en nueva vida al igual que ve la letra *B* como «el ama de cría del alfabeto» (está su libro *Senos*) o como ve que la letra *T* «está pidiendo hilos de telégrafo».

Detengámonos, por ejemplo, en la instantaneidad y personalismo citados. Es no ya una total lejanía de aquel cultivar la tradición clásica, con su detención en la *imitatio*, que proclamará el tiempo renacentista, sino lo opuesto a la «memoria viva» de Miró o a la objetividad descriptiva de Azorín. No me detendré en cómo un mundo interior, en cuanto recuerdo vital, se da casi exclusivamente en Azorín en su *Diario de un enfermo*, de 1901; en la trilogía centrada en la proyección de sí que es el personaje Antonio Azorín. Cuando *Azorín* sustituye en la vida real a Martínez Ruiz, apareciendo ya «Azorín, escritor» en las listas telefónicas, el mundo novelístico de Azorín es un mundo que se acaba en cuanto proyección de una experiencia personal recuperándose a través de la palabra. No queda «memoria viva» como interioridad necesitando la palabra, como en Proust o en Miró, y sí el hallazgo de un estilo para ser escritor.<sup>14</sup> Este hallazgo de su estilo de escritor está en *El alma castellana*, reedición muy ampliada de *Los hidalgos*, publicado el año anterior, en 1899. Es un estilo alcanzado por la asimilación y el recuerdo de sus lecturas, tanto francesas como españolas (entre ellas Moratín, principalmente), y me parece evidente que ese recuerdo de lecturas no sólo va a animar el sistema de escritor de *Azorín* sino que va a sustituir el agotamiento de sus recuerdos vitales e incluso la subjetividad de éstos personalizando un paisaje biográficamente. En *El alma castellana* está, con la lectura y el estilo, no la sensación de un paisaje redivivo, alimentado por la interiorización, sino la observación minuciosa que el propio Azorín, refiriéndose a *La voluntad*, especificaba en *El Español* de 19 de diciembre de 1942, adelantándose al narrar que años más tarde será la tonta «novela objetiva» llegada de París de la Francia:

...Para describir aquel panorama me levanté antes de amanecer tres mañanas seguidas. Además de mi lápiz y mi cuaderno, me acompañaba de una lamparita, pues, naturalmente, no se veía. Y a su luz indecisa iba escribiendo, describiendo los mil matices del paisaje, a medida que iba asomando el sol.

El proceso, como poseedor de un mundo propio, es totalmente distinto en Gabriel Miró, para quien la realidad está en él, es él, rechazando un realismo imperante en su época. Cuando Miró contempla un paisaje se contempla también como agente de esa contemplación y guarda esa sensación, formándola en sí, como alimento de la memoria viva. De este modo, y muy distinto a Azorín, el paisaje en Miró es una conjunción textual de aquella esencialidad elaborándose que guardó en su memoria sensitiva, del estímulo que provoca el recuerdo haciéndole brotar y de

---

<sup>14</sup> Creo que, muy acertadamente, Francisco Umbral (1978), refiriéndose a *Azorín*, destaca: «Y yo diría que ahí, cuando ya no tienen nada que decir, en el puro reborde del oficio, en el bisel literario de la prosa, es donde mejor se les conoce como escritores. Escritor es el que lo es más allá de sus temas» (p. 74).

la valorización de la palabra que exterioriza, con cuanto cada palabra tiene de facultad generadora de palabras hermanas en armonía.

Se comprende, creo, que este proceso minoritario es también distinto de la *instantaneidad* señalada en Ramón. Quiero decir que así como en Miró el estímulo de un presente apela a un pasado que recupera, fundiéndose ambos y formándose como novedad en la palabra, en Ramón, la cosa o persona que funciona como estímulo creador lo hace en instantaneidad, en urgencia y presente sobre los que actúa, lógicamente, el recuerdo y formación vital ramonianos, pero sin que ese estado previo se detenga en el presente, sino que avanza a través del ingenio que inventa una historia o respuesta para la cosa subjetivizada. Así, mientras en Miró lo fundamental es la recuperación en el presente textual de sensaciones o recuerdos vivos en su memoria, en Ramón lo fundamental es lo que su ingenio proyecta, inventa, sobre el instantáneo presente o cosa esperando su palabra. Un color, un perfume, la contemplación del mar, originan en Miró la recuperación de antiguas sensaciones que vivían en su interior y que ahora, con ese color, ese perfume, esa contemplación del mar, se convierten en palabra generadora de nuevas palabras. Unas mariposas disecadas, un espejo, una muñeca, despiertan en Ramón su ingenio, ligado a la vida, para inventar una historia, una vida y significación para esos objetos o cosas, que se proyectan así en el futuro de la palabra.

Creo que el ramonismo se inicia, propiamente, con la edición del primer volumen de *Greguerías* y con *El Rastro*, de 1915. Pero me parece evidente que esta formalización del ramonismo tiene una génesis en la que ha ido enriqueciéndose Ramón en contacto con nombres como Larra, movimientos como el futurismo o experiencias bohemias y sensualistas que reflejará en lo que de confesión tiene *El libro mudo*, de 1911. En este texto, por ejemplo, que prologa él mismo bajo su frecuente seudónimo de *Tristán*, Ramón se nos manifiesta solitario entre la multitud y escribe:

... todo es labor de mayorías... todo lo corruptor se debe a la concepción múltiple, congregante, siempre fraternal o pederasta o matrimonial de la vida.

Creo que estas líneas, con lo que tienen de aristocratización frente al abolir mayoritario, son líneas fácilmente conectables con esa oposición al sentido de generación que persigue Azorín. El joven anarquismo de Ramón conduce así a un sistema literario distinto del que produce el juvenil anarquismo valenciano de *Azorín*, prontamente ganado por el conservadurismo frente a la continuidad excéntrica de Ramón. El anarquismo de Ramón, básicamente, es su excentricidad, su atracción por todo aquello que perturbe a una burguesía, y es su escepticismo ante una norma de la que se defiende con su humor. Este anarquismo entiendo que está en su banquete en honor a Larra y lo está en su presentación de la primera exposición cubista que se celebra en Madrid y donde el retrato cubista de Ramón que ha realizado el mejicano Diego María Rivera, exhibido en un escaparate, tiene que ser retirado por el escándalo público que provoca.

Larra, la «nueva literatura», el futurismo, son sucesivas etapas, proyectadas en la vanguardia de *Prometeo*, de un anarquismo mental que es excentricidad.<sup>15</sup> Pero nin-

<sup>15</sup> Cf. sobre ello el trabajo de Víctor García de la Concha (1977).

guna de estas etapas vinculan a Ramón generacionalmente, como no lo hará Ortega, y la *Revista de Occidente*, que comienza a desplegar su actividad por los años de 1910 a 1914. Ramón seguirá excéntrico y en ese su estar fuera del centro no podrá situarse en ningún eje generacional con espíritu de cuerpo normativo y por su excentricidad buscará la perturbación que es la vida de las cosas, su vida en las cosas mediante múltiples relaciones o asociaciones que le conducen lingüísticamente a la greguería.

La excentricidad es en sí una desviación, una superación del realismo. En otra dimensión distinta a Miró, recuperando en la palabra un pasado elaborado mental y sensitivamente en la memoria, Ramón supera el realismo mediante la asociación de perspectivas que buscan conjuntar sus diversas caras en la unidad del sintagma. Creo que a Ramón no le interesó jamás medir la realidad por un solo lado, por su representatividad más latente o más verosímilmente manifestada, sino que enfocó desde sí esa realidad en sus varias posiciones para conjuntarlas luego, con personal asociación, en un punto excéntrico correspondiente a su mundo. Y creo que esta medida asociativa le condujo a un proceso inevitable (y perseguido) de cosificación de los seres, como personajes, al tiempo que vitalizaba las cosas en mutua y recíproca prestación. Naturalmente que esta asociación implica la instrumentación y cultivo de la metáfora, conducente a la greguería, y que ello supone en el mundo ramoniano una excentricidad en cuanto que se inventen o cambian las jerarquías centradas de las cosas.

Recordemos que en 1923 (y hasta 1936) Ramón inicia su colaboración en *Revista de Occidente*, esto es: cuando ya ha difundido sus *Greguerías* y su *Rastro* y cuando, con ciertas irritaciones de un público *centrado*, ha evidenciado ya su pertenecer a una vanguardia «deshumanizada» que se llama ramonismo. Este ramonismo me parece claro desde aquel banquete en el que cosificó a Larra y cosificó el espacio en el que situó e imaginó a Larra, en Fornos y en Pombo, distinguiéndose ya claramente de los «jóvenes viejos» del 98.<sup>16</sup> En 1925, cerca de Ramón, en su apartado *Supra e infrarrealismo*, Ortega escribe:

Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo [...] Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera... son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce [...] Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos... Ahora, se procura eliminar el sostén extra-poético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Como es sabido, Ramón es uno de los asistentes al homenaje que, por su libro *Castilla*, le organizaron en Aranjuez a Azorín, en 1913, Juan Ramón y Ortega, y en 1923 publica Ramón su libro *Azorín*. Pero esta convivencia, con la atención que a su vez prestó el escritor levantino a Ramón, no supone, como ya expuse, ninguna vinculación literaria. Participo, pues, de la afirmación de Francisco Ynduráin (1969) en su estudio *Sobre el arte de Ramón* al señalar: «Gómez de la Serna no fue en ningún momento afín con los hombres del 98, aunque vivió muy joven la crisis literaria que estos hombres trajeron» (p. 196).

<sup>17</sup> Cf. J. Ortega y Gasset (1925), pp. 53 y 55. La cita de Proust, Ramón y Joyce hay que entenderla en su única unidad de superar el realismo, superación seguida por muy distintos sistemas literarios en los que no puedo detenerme aquí, aunque algo creo haber apuntado con las distinciones entre Miró y Ramón como creadores de un mundo literario. Lo que no emepe para que, v. gr., Ramón dedicara su drama *La corona de hierro* «al recio espíritu latino de Gabriel Miró...».

Veamos un poco este hacer *res* poética a la metáfora como producto de esa asociación excéntrica de perspectivas y como consecuencia de la cosificación ramoniana que impulsan la suma vital de escepticismo y humorismo. Es lógico que la visión escéptica conduzca a la visión de otro mundo distinto del centrado por la norma y que esa distancia de lo céntrico (según una norma) a lo excéntrico se cubre en su desplazamiento mediante la superioridad de la ironía o el humorismo.

En 1912, Ramón publica *Ex-votos*, reuniendo una serie de obras de teatro, publicadas algunas de ellas en su revista *Prometeo*.<sup>18</sup> Este teatro, del que Ramón escribiría más tarde que «teatro para enterrar podría llamarse», creo, sin embargo, que exterioriza bastante el cauce hacia el ramonismo que voy intentando señalar. Lo exterioriza en sus comienzos, ya que *La Utopía*, drama en dos actos, fue estrenado por el Teatro de Arte en Madrid, 1909, año en el que también publica en *Prometeo* su evocación en un acto *Beatriz* o *El drama del palacio deshabitado*. Muy expresivamente, una de estas obras, *Fiesta de dolores*, está dedicada a *Tristán*, esto es: a sí mismo en su seudónimo, y tiempo después, en su *Automoribundia* manifestará el des-encato por este su teatro, con el que calmaba «mi anhelo antiteatral». Efectivamente, no creo que el teatro de Ramón alcance grandes logros, pero sí tiene una alta significación para comprender la unidad y coherencia de un mundo literario propio y su escentricidad en la trayectoria hacia el ramonismo.<sup>19</sup>

Entre 1909 y 1912 son unas diecisiete obras, la mayor parte en un acto, las que Gómez de la Serna publica en *Prometeo*. En mayor o menor grado, en ellas late ese instinto de fuga y evasión de la realidad que he citado con Ortega. El teatro de Ramón *publicado* es una evidente respuesta a una situación que quería innovarse, un disolver cierta realidad escénica. Pero en ese intento, y en otra dimensión, compartían la misma cronología obras *representadas* con tanto éxito de espectadores (no lectores) como *En Flandes se ha puesto el sol*, de Marquina, o *El alcázar de las perlas*, de Villaespesa. Y junto a estos éxitos declamatorios está triunfando ya, claro está, el teatro de Benavente, con su hacer un público sustituyendo la declamación por la conversación, por el diálogo teatral, aunque éste no sea nunca propiamente dialéctico sino reflejo de su mirada más o menos irónica en cuadros como su breve sainete *Modas*, de 1901, o el gran triunfo de adquisición de un público que es *La noche del sábado*. La relación no es ociosa porque Ramón acepta la vicepresidencia de un Teatro de Ensayo que se organiza en 1910, con Benavente como incitador principal.

Lo que sí parece evidente es el distinto sistema de ensayar ese teatro, desde la representación de Benavente a la lectura de Ramón, pasando por el conocido valor de las acotaciones en el teatro modernista. Quiero decir que en la inteligencia teatral de Benavente está presente la función intermediaria del personaje en cuanto yo que comunica lo que un autor desea expresarle a un espectador al que *parece* escuchar. Distintamente, en estas obras juveniles de Ramón el personaje no funciona a

<sup>18</sup> La obra total de Ramón constituye un maremagnum de fechas y títulos, desde la propia inexactitud de sus *Obras Completas* hasta algunos títulos que nunca se editaron. Una ordenación de ella se presenta en la bibliografía *Las mejores novelas contemporáneas*, Barcelona, Planeta, 1961, VIII, pp. 953-994.

<sup>19</sup> Cf. una excelente presentación de este teatro juvenil en Luis S. Granjel (1963).

niveles de representación y son cosificados con arreglo a un sistema de lectura, pese a su voluntad de no hacer un teatro para ser leído (voluntad que es común al teatro de ensayo). Así, en función comunicativa, el erotismo de algunas de las obras teatrales de Ramón está desarrollado en análogo sistema al desplegado en los trabajos también aparecidos en *Prometeo* y recogidos, en 1913, en *Tapices*.

En buen sistema, lo biográfico (o lírico) pierde un bastante de su efectividad en el teatro por cuanto es más eminentemente social, colectivo, que la novela o la poesía, en su representar en los intérpretes un tiempo de actuación presente, un tiempo que se comunica como vida a través de unos personajes que se ven y escuchan. El autor deja de estar para que unos personajes vivan con sus movimientos y palabras dentro de un escenario marcado, real, distinto al entorno que la imaginación de un receptor crea cuando realiza el ejercicio de la lectura de un poema o una novela. En la medida en la que Ramón persiste en su excentricidad, en su salirse de un centro que es el público, Ramón está manifestándose contra el teatro en cuanto sociedad. Ya en *El Libro Mudo* explicó Ramón toda una serie de razones que le movieron a una constante desviación y apartamiento de la vida social. La desviación le conduce a la excentricidad, a buscar su centro fuera del núcleo y relación ciudadanos. Frente a los seres que se mueven socialmente bajo el centro ciudadano, Ramón se hace centro de un sistema de cosas a las que da su movimiento y vida recogiendo-las de un aislamiento social. Ramón traslada el «pues solo soy» de Lazarillo a su tiempo y acomoda su soledad a la compañía que le proporcionan sus cosas, con las que construye su mundo y su mensaje textual. Naturalmente que este *sentir* la compañía, la «personalidad» de las cosas, no es privativo de Gómez de la Serna. Recordemos, por ejemplo, una novela primera, *Nada*, de Carmen Laforet. En su capítulo III, cuando Andrea sube al cuarto de su tío se encuentra con una habitación llena de cosas y Román le especifica:

— Aquí las cosas se encuentran bien, o por lo menos es lo que yo procuro... A mí me gustan las cosas —se sonreía—; no creas que pretendo ser original con esto, pero es la verdad. Abajo no saben tratarlas. Parece que el aire está lleno siempre de gritos... y eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza.

Esta presencia y dictado de las cosas que es una nota en *Nada*, constituye una constante de unidad textual y cohesión en la obra de Gómez de la Serna. Es una constante que está ya en sus comienzos literarios, en su teatro, con la fusión cosa-personaje. Los personajes de Ramón, se anticipan a la célebre muñeca (cosa) que tan largamente le acompañará entre otras múltiples cosas. En gran medida, Ramón escenificará las cosas en su juvenil teatro. Sus personajes son como la muñeca a la que se abrazará, y no interpretan (viven en el marco y tiempo del escenario) esa dualidad él/yo que es todo personaje escénico en su construcción o suma de un *él* (mediante el que el yo del autor se corporeiza) y un *yo* (su entidad de personaje-actor que interpreta como ser y modifica el yo del autor).

El predominio de la sensualidad, tan caracterizado en *Morbideces*, domina en su teatro sin permitir que el *yo* del personaje se desarrolle junto al *él* del autor. Es, por tanto, una acción hermética, propia de su etapa de *Prometeo*, y que vendrá a rom-

perse con *El Rastro* (1914), cuando ya Gómez de la Serna cobra el concepto de un darse al público. En *Morbideces* está el erotismo de su teatro, como lo está en *Tapices*, con su obsesiva preocupación por la mujer y la relación sexual. Sin embargo, este erotismo no sabe escenificarse en un él y Ramón, que tan sutiles páginas escribirá sobre la dualidad barroca en *Lo cursi*, no acierta con la esencialidad barroca del teatro como representación en la que un público se ve como es y como quisiera ser. El hermetismo de Ramón es lo contrario del darse barroco atrayendo en la espectacularidad y en la comunidad, y el humorismo ramoniano, lejos de la coparticipación del espectador barroco *descubriendo* en la tipificación, es un humorismo que, como confesará exactamente en *Automoribundia*, descansa sobre las cosas o convierte a las personas en cosas.

La atracción por las cosas y creación anímica de ellas le conduce a esa práctica del ingenio y síntesis morfológica que es la greguería. Ya hace tiempo, Ynduráin señaló cómo Ramón

ha buscado, ha hecho de las cosas el campo de su visión, las ha erigido en protagonistas, interrogándolas sobre sus secretos, mirándolas desde ángulos insospechados, sorprendiéndolas en escorzos vivos, perescrutando en su opaca y bruta materia para extraer difíciles logros de belleza sorprendente de agudísimo ingenio, y, cuando menos, de viva ingeniosidad.

Entiendo que, en gran medida, la fusión o compenetración de Ramón con las cosas entraña, por el proceso de sintetización en la greguería, una oposición al desarrollo funcional no ya del teatro sino también de la novela. Al jugar con la metáfora, la *translatio similitudinis* que la imaginación ramoniana realiza en la greguería, desnaturaliza o despersonaliza el valor intermediario y emisor del personaje teatral, se condena al personaje narrativo a una intermitencia en la que los espacios de narración entre la relevancia intermitente de greguería a greguería no se cubren con el proceso conducente a la síntesis gregueriana. Es algo lógico: al igual que el poeta no explica como antecedente la relación interna e imaginativa que le conduce a la expresión metafórica<sup>20</sup>, Ramón se pierde en la excentricidad de su teatro, que es su enemigo, por falta de antecedente. Sin embargo, es plenamente ramoniano y sirve adecuadamente para comprender el unitario mundo personal que el propio Ramón preside con su antigeneracional individualidad y su amor por las cosas, que su imaginación hace familiares.

## OBRAS CITADAS

- ALEMÁN, Mateo: *Ortografía castellana*, ed. J. Rojas Gargidueñas, preliminar de Tomás Navarro, México, El Colegio de México, 1950.  
BURGOS, Carmen de (*Colombine*): *Fígaro*, Madrid, 1919.

<sup>20</sup> Cf. ahora F. Ynduráin (1969), p. 194.

- CANSINOS ASSENS, Rafael: *La nueva literatura, II. Las escuelas*, 2ª ed., Madrid, Páez, 1925.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Obras póstumas de D. L. F. de M.*, Madrid, Rivadeneira, 1867.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 3 (mayo-diciembre 1977), pp. 63-86.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «El concepto de la nueva literatura. Profesión de fe y de escepticismo, leída y presentada a la discusión en el Ateneo, Científico, Artístico y Literario de Madrid, por R.G.de la S., secretario de la Sección de Literatura de dicho docto centro», tirada aparte de la revista *Prometeo*, 6 (1909).
- *El chalet de las rosas*, Valencia, Sempere, 1923.
- GRANJEL, Luis S.: *Retrato de Ramón. Vida y obra de R. G. de la S.*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín): *La voluntad*, Madrid, Renacimiento, 1913.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- PRIETO, Antonio: *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra, 1980.
- RUIZ CONTRERAS, Luis: *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, 1916.
- UMBRAL, Francisco: *Ramón*, Madrid, Selecciones Austral, 1978.
- VALVERDE, José María: *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971.
- YNDURÁIN, Francisco: *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1969.