

## *Vicente Risco y Carles Sindreu: perfil y suerte del novirretratismo ramoniano en las literaturas peninsulares*

M. Dolors MADRENAS, Juan M. RIBERA, Olivia RODRÍGUEZ

### RÉSUMÉ

Étude de *littérature comparé* appliqué à les littératures de la zone de la Péninsule Ibérique et à propos de la relation entre et de l'influence du castillan *Ramón Gómez de la Serna* sur les figures et la production du galicien *Vicente Risco* et du catalan *Carles Sindreu*. L'exercice littéraire lequel ligue tous les trois écrivains fut le *portrait littéraire*, après le *renouveau* introduit en Espagne par Gómez de la Serna. On essaye l'approche critique aux textes que certifient le lien entre eux et la nouvelle sorte d'écriture.

### I. VICENTE RISCO Y CARLES SINDREU: ATENCIÓN A LA FIGURA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

A la fascinación ejercida por la obra y la actuación de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) y su consiguiente repercusión no fueron ajenas las literaturas gallega y catalana. En particular, si nos acercamos a la cronología de las vanguardias históricas y a algunos de sus principales animadores y practicantes en sendas tradiciones. El reconocimiento a Ramón y que el interés despertado por él no se limitó a aquel ciclo histórico-literario lo certifican coetáneamente Vicente Risco (1884-1963) y Carles Sindreu (1900-1974).

El orensano Vicente Risco —mentor y primordial hacedor de *Nós* (1920-1936)—, publicación y grupo en el que descollaron nombres como Alfonso R. Castelao y Ramón Otero Pedrayo, y a donde llegaron obras como *Ulysse* de James Joyce —comentado por Risco en abril de 1926 y fragmentariamente traducido por Otero unos meses después— incluso pre-

senta con Gómez de la Serna una cierta correspondencia de funciones al ser, para las letras gallegas, informador e inductor de las vanguardias. Así lo prueba la información cedida a Manoel Antonio (1979: 74) y su incidencia en el manifiesto *¡Máis alá!* (1922). Lo cierto es que temprana y tajantemente mostró su valoración de Ramón, a quien había conocido en uno de sus viajes a Madrid, asistiendo como concelebrante de su multitudinaria tertulia del café Pombo (Gómez de la Serna, 1986: 536, 703). Justo ese mismo año, 1920, escribe en *A Nosa Terra*: «Ramón Gómez de la Serna, da xente que hoxe escribe en España en lingua castelá, é o único interesante. Ten, coma todos, os seus altos e baixos, mais sempre se atopa nos seus libros algo que lle paga a un o traballo de os ler. ¿Como faría eu para calificalo? Ceicais dicindo que é o antípoda de Valle Inclán... Escribe sobre do que as xentes non escriben. Colle unha cosa calquera: un timbre, un par de luvas vellas, unha caixa dun chapeo, dálle trescentas voltas, e a cada volta, descobre nela algo novo. Antes realizaba do mesmo xeito as súas impresións. Ou fantaseaba polo mesmo procedemento.» (Risco, 1994-b: 465).

Su atención por la figura y fama de Ramón hará que el autor implícito que actúa como narrador en la principal novela gallega de Vicente Risco, *O porco de pé* (1928), introduzca un guiño a modo de homenaje en una digresión sobre el fútbol: «O peor é (...) ter que saber quen é Zamora e quen é Ramón —Ramón Gómez de la Serna, cando din por aí Ramón, coida que é por el; mais non é certo, que é polo do fútbol— (...).» (1994-a: 47).

En aquella época Vicente Risco aprecia una dirección en la escritura de Gómez de la Serna que acabará por ser importante en el corpus ramoniano y que interesa particularmente aquí. «Ata hai pouco lle non chamaban a atención os homes: lle non interesaban máis que as cousas. Agora escomezou a faguer estudos críticos e biográficos moi atinados de Oscar Wilde, Villiers de L'Isle Adam e outros escritores de sona. Por fin tocoulle a súa a Rabindranath Tagore», afirma el autor gallego en 1920, respecto del autor castellano por el que siente tan vivo interés (Risco, 1994-b: 465). Se da la coincidencia de que los autores biografiados o retratados por Ramón en esos años y con posterioridad, coinciden con los que Vicente Risco traduce para la prensa gallega. Ambos hacen las veces de introductores de aquéllos en sus respectivas tradiciones. Y seguramente con conciencia de *educadores*.

Ya en la postguerra, tres entregas de Vicente Risco en *La Región*, entre marzo y abril de 1950, bajo el título de «Teoría de la Tertulia» (Risco, 1950-a: 7; 1950-b: 7; 1950-c: 7) no pueden entenderse al margen de un mundo y una atmósfera impregnados de ramonismo. Menos todavía cuan-

do, con motivo del regreso de Gómez de la Serna a España en 1949, Vicente Risco había reconocido como nexo generacional la siguiente experiencia: «El haber pasado por Pombo, cuando él fumaba allí su pipa estorbótica, sin ser extraordinaria, es cosa que proclamamos los de su tiempo, aún después de estar de vuelta de todas las cosas» (Risco, 1949-a: 1). Y si este retorno había servido para remozar la impronta de aquella vida literaria, también servía para reivindicar unas formas de la novela contrarias a las más exitosas de los años 40 y 50; una novela «de la nebulosa», no realista y llena de esa otra vida que las corrientes triunfantes ignoraban. En suma, de una concepción ramoniana de la novela con la que más cómodamente podía comulgar la de la producción castellana de aquellos años del propio Risco. Y si estos lazos eran factibles, quizás fuera porque Vicente Risco, por aquellas fechas, continuaba respetando y reconociendo la savia de la poética de Ramón: «Es una creación constante de expresiones y de cosas expresadas, que nos enseñan que, lo que a primera vista parece humor puro, y lo es, es al mismo tiempo, y por lo mismo —perdón por la pedantería— tan certera y acaso más legítima que ninguna.» (1949-b: 1).

Por su parte, el barcelonés Carles Sindreu, activo vanguardista a través de empresas como *Amics de l'Art Nou* o *ADLAN* (1932-1936) —desde la cual se presentaron nombres como Picasso, Miró, Dalí, Calder, Gris, Kandinski o Shoenberg, y contó con la colaboración, entre otros, de J.V.Foix o Federico García Lorca—, ya para entonces había puesto de manifiesto cuánto admiraba a Ramón. En *Radiacions i poemes* (ed. 1928, reuniendo producción desde 1920), volumen que comportaba, de acuerdo con posteriores palabras del autor, «un visible desig de trencar motllos —en el possible— i un afany de dir les coses d'una manera nova, viva i directa, una mica agressiva i sobretot breu i esquemàtica.» (Sindreu, 1975: 6), reunía un bloque de ciento treinta y nueve «radiacions» o greguerías —o «abalorís», según propuesta de A.Escasans (1954: 19) para traducir al catalán el término ramoniano por excelencia— dedicados a Gómez de la Serna. Carles Sindreu seguirá cultivando ese género sincretista y aunque, de acuerdo con la mencionada dedicatoria, admitiera el maestrazgo de Ramón, también se mostrará asiduo aprendiz de las páginas de Jules Renard, autor con quien Gómez de la Serna pleiteó acerca de su derecho inapelable a ser reconocido como el verdadero creador de la greguería. Lo cierto es que, según lo dicho, Carles Sindreu siguió escribiendo «radiacions» o greguerías en *La klàxon i el camí* (1931). Fue, precisamente, 1931 la fecha del envío de una carta conservada de Ramón Gómez de la Serna desde Velázquez 4 en

Madrid. La laudatoria misiva, que incide en la coincidencia de *caminos*, reservándose quien la firma —¡eso sí!— la cualidad de «creador», fue publicada el 19 de marzo de aquel año en la sección «Notes i documents» de *La Publicitat* a instancias del propio Sindreu, ya para entonces asiduo colaborador de aquel rotativo. El texto de la misma, que reproducimos por su especial interés, reza como sigue: «*Mi querido y distinguido amigo: Siempre en el gremio literario pasan estas cosas, pero a mi me encanta la inspiración de los otros por muy en mismo camino mío que esté. Sería bueno que el creador de las primeras máximas hubiera encontrado mal la invención de nuevas máximas! Greguerías quiere decir como máximas del tiempo nuevo.*

*A continuar sin desmayos y a pedir a la vida cosas nuevas que decir todos los días. Queda un buen amigo que estrecha su mano. RAMÓN»* (Gómez de la Serna, 1931).

Un buen modo de demostrar, públicamente, que quedaba afiliado al cultivo de tan peculiar *género* y que era aceptado por su sumo sacerdote.

Esta integración literaria, amén de su aceptación por parte de su principal concelebrante al sur de los Pirineos, ya fue detectada por la crítica coetánea. De ello es muestra Guillem Díaz Plaja quien, en un texto de ese mismo 1931 —«Sentiment i humor»—, sitúa a Sindreu en un triángulo de referencias que completa mediante los vértices de Renard y Gómez de la Serna, aunque para el crítico en cuestión, respecto al creador catalán, pese más lo de «julesrenardià» (Díaz Plaja, 1931:5).

También en 1931, Ramón dio una conferencia en Barcelona bajo el título «Objetos escogidos», y Carles Sindreu hizo la crónica para el diario de mediodía *Ciutat*. El columnista no sólo da datos sobre Ramón que resulta fácil traducir como impactantes para el propio informante —que sea importante verlo de cerca, que sus escritos sólo expresan el 25% de su personalidad y que ésta sólo llega al 100% cuando él los transmite, que segrega greguerías durante y después de la conferencia—, sino que además propone una greguería-retrato del propio Ramón, que después recuperaremos para nuestro propósito, y corrige una imagen consagrada del autor —«No. Ramón no és un caçador d'imatges, és més aviat una grata-pedra-foguerà»—. Pero no sólo eso. Además, Sindreu, al tratar sobre la complejidad requerida para atrapar imágenes del tipo de las que han hecho famoso a Ramón, añade: «... ho sé per experiència» (Sindreu, 1931-b: s.p). Respecto a la estancia barcelonesa de Gómez de la Serna, sólo falta añadir que entre la citada crónica y otra de Josep Maria Planes en *Mirador* titulada «Ramón i els objectes» (1931: 2) hay un guiño cómplice que incide en cómo, a guisa de

mutuos testigos, pueden afirmar la buena acogida en Barcelona de un Ramón que actuó ante un público ciertamente variopinto. Nos interesa más, no obstante, destacar aquella coincidencia de experiencias literarias que confiesa Carles Sindreu. En una carta de 1961 a Sebastià Gasch, cuando a instancias suyas resume cómo fue su actividad literaria en la década de los treinta, sigue mencionando a Ramón Gómez de la Serna entre todos aquellos que poblaron su paisaje humano y literario (Sindreu, 1975: 7). La impronta ramoniana es imprescindible para comprender la mecánica que entre lenguaje y humor resuelve la escritura de Carles Sindreu. Cuando en 1954, en un extenso prólogo, A. Esclasans quiso resituar ante el lector catalán al autor de los años veinte y treinta que buscaba su puesto en el ámbito literario de postguerra con una novela, *El Senyor Joanet del Guinardó*, el prologuista lo conectó con una tradición humorista que venía de la *Renai-xença* y que Carles Sindreu había depurado y resuelto novecentistamente, así como con un vanguardismo que hallaba en el superrealismo de J. V. Foix y de Salvador Dalí un sólido encuadre en casa propia. Pero al revisar las conexiones foráneas, además de Apollinaire y Renard añade: «Cal esmentar, encara, la derivació germanívola del castellà Ramón Gómez de la Serna, fonamental en la prosa catalana de Carles Sindreu i Pons (...) No hi ha cap més prosista català que hagi aconseguit crear i catalanitzar tan hàbilment la subtilesa analíticament retalladora, de saurí cerebral del cèlebre Ramón del «Cafè de Pombo» (Esclasans, 1954: 16-21, 19). Creemos que esa proximidad entre ambos creadores sigue detectándose en la producción post-bélica de Carles Sindreu —tanto en la mencionada novela en la que hallamos greguerías incorporadas al discurso narrativo (Madrenas-Ribera, 1996: 80; 1997: 225; piénsese que de Ramón se han podido extraer series de greguerías de sus *biografías* sobre Lope, Quevedo, Poe, El Greco y Goya, v. Gómez de la Serna, 1978: 120-146), como en otro texto más idóneo con el tema aquí tratado y que después se mencionará—, quien, por cierto, tampoco encajó en el panorama de la novela posterior a la guerra, por idénticas razones a las de Ramón Gómez de la Serna y Vicente Risco, de acuerdo con la opción antes recordada.

## II. ESBOZO DEL RETRATISMO RAMONIANO

Leemos en Gómez de la Serna: «Yo aplico a mis retratados ni ningún odio, ni ninguna envidia, ni ninguna polística y mi deseo de acertar con la verdad que queda flotando sobre las cosas y los acontecimientos» (Gómez

de la Serna, 1961: 587). Esta manida cita nos instala en la comprensión genealógica del retrato literario por parte de Ramón, práctica que confiesa ejercitar desde 1916, «cuando la biografía aún no se había puesto de moda...»; comenzando por «... largas y cordiales biografías a mi manera — bajo el signo del vitalismo muerto...», se mantendrá en ella, con «vocación» (Gómez de la Serna, 1961: 257), a lo largo de toda su trayectoria (v. Laguna Díaz, 1974: 7). Instalado en este modo de escritura, Ramón *inventa* o *re-conduce* una forma literaria existente hasta llevarla al territorio propio desde el cual ofrecerla a los ojos ávidos del receptor, que hallará en ella la esperada *invención*, que otra cosa, al parecer, no puede ofrecer sino Ramón. Para conseguir esa apropiación y no defraudar esa expectativa, el autor se impone unas premisas y lleva a cabo unos modos de escritura sobre los que da cuenta en sus «Prólogos» a *Retratos contemporáneos* y *Nuevos retratos contemporáneos*, fechados en 1941 y 1945 respectivamente. Hacemos un inciso para señalar que, amén de esas introducciones ejecutorias, además de las series de retratos recopilados en los volúmenes mencionados, nos hemos valido de la serie *Parecidos* que dejó ordenada el autor, para corroborar lo expuesto.

Aunque sin ánimo de glosar los citados «Prólogos», partiremos de ellos para establecer nuestras propias premisas. Recordemos que Ramón insiste allí en su elección de la faceta más humana de las individualidades más singulares (Gómez de la Serna, 1961: 257, 258), optando prioritariamente por el literato, o artista por extensión, «hombre genuino» que «...permanece atento al ritmo de la vida...» y opuesto a los «distráidos», cajón de sastre donde ubica a ingenieros, industriales, filósofos... (Gómez de la Serna, 1961: 259). Procura destacar la coetaneidad, el contacto, incluso la querencia personal entre retratista y retratado, que él convierte en «perpetua vigilancia» y la hace creíble (Gómez de la Serna, 1961: 258, 588). La mencionada «vocación» entendida como persistencia de ese ejercicio, unida a la «independencia» desde la cual dibuja sus trazos (Gómez de la Serna, 1961: 257, 258) y que quizás cabría entender como autoconfirmada objetividad, le llevan a entender el género que nos ocupa como el que más nos acercará a la comprensión de lo humano y de la época de la individualidad referida, como «... la mejor interpretación del alma y de la obra del autor...» (Gómez de la Serna, 1961: 260, 590). Y más aún, como aquél que mejor consigue la identificación entre receptor y sujeto tratado: anulan la «máscara», nos dice, es «... una convivencia», afirma rotundo (Gómez de la Serna, 1961: 260, 261). Esta fusión justifica la incorporación de «amenidad» y «sentimiento», más aún, una «permitida arbitrariedad» por parte del intermedia-

rio, retratista o biógrafo, pues en ello está implícito el tiempo y la experiencia del hombre y de la época que viven *lo* retratado de acuerdo con el mencionado acto de paridad entre retratado y receptor (Gómez de la Serna, 1961: 263). Vía, nos dice, que puede conducir a la «biografía surrealista, es decir la biografía sin dato ninguno, la biografía equivocada, la biografía suelta siguiendo esas arbitrarias sugerencias que brotan de lo leído del gran hombre de vida desconocida» (Gómez de la Serna, 1961: 265). Tales planteamientos que pudieran parecer arbitrarios y dislocadores, no van en detrimento de los individuos tratados, porque no se persigue otra cosa que «... dar la confianza de lo que fueron y de lo que son...» ellos, «intérpretes de lo humano»: el hombre por y para eso traído a sus páginas «... merece un trato atento y emocionado que revele lo que tuvo de pintoresco, sin dejar de revelar lo que tuvo de profundo al intentar decir algo nuevo sobre el enigma humano, logrando escribir su nombre en la oscura pizarra del anonimato» (Gómez de la Serna, 1961: 587, 588).

Si esa es la intención, ¿cuál es la forma? o, más aún, ¿difiere la forma por su extensión? En la apretada revisión efectuada, hemos evitado en lo posible cruzarnos con las voces *biografía* y *biografiar*, arrimando la información a nuestro asunto —*retrato* y *retratar*—. Pero lo cierto es que para Ramón no hay en ese cruce riesgo ni contradicción, y en los textos donde expone su *teoría* al respecto utiliza indistintamente aquellos términos. Consideramos, por nuestra parte, que también queda implícito el de *parecido* que, si es con afán retratista, no semeja sino la plasmación greguerística de aquellos presupuestos. Y es que, *retratos* — *biografías* y/o *parecidos*, los perfiles de los individuos elegidos —aunque no se crea que «... están improvisados estos juicios, pues están madurados a través de los años...» (Gómez de la Serna, 1961: 258)— «Unos van en estudio largo, otros en breve silueta, en una desigualdad de dimensiones que dará al tono un carácter impresionista y medio barroco. Es lo que han dado de sí las circunstancias y quizá, si hubiese tenido más tiempo, hubiera profundizado más en algunos bocetos». «Sólo una íntima e indiscernible fatalidad les ha hecho largos o cortos...», puntualiza Ramón (Gómez de la Serna, 1961: 258).

Una condensada monografía de E.Laguna Díaz formula un listado que resume las características dadas por la crítica existente sobre los *retratos* y *biografías* ramonianos. Agrupando a su vez algunas de las ocho propuestas que vienen a perfilar un rasgo previamente destacado, podríamos dejar establecido el siguiente vademecum de rasgos básicos de sus textos: afinidad entre biógrafo y biografiado, ratificada por la elección de *raros* que corroboran los principios estéticos del primero, quien aprovecha para desdoblarse

en el retratado, posibilitándose además una identificación que enraíza en el conocimiento personal; desestimación del orden cronológico en los textos más extensos; importancia de la psicología y de la intimidad del retratado; datos reales como punto de partida que le conduzcan a la esencia del sujeto retratado; representación viva de una época a través del biografiado (v. Laguna Díaz, 1974: 5-6). E.Laguna Díaz considera que, mediante esos presupuestos, Ramón accede a la *videncia* del sujeto tratado, a «... su verdad nítida y genuina», desbancando los criterios establecidos acerca de las consideradas *biografías objetivas* y persiguiendo el nexo entre el *hombre* y el *personaje* que han de conjugarse en su texto (Laguna Díaz, 1974: 6). A propósito de lo concerniente a lo antes apuntado sobre forma y extensión, plantea el mencionado crítico la posibilidad de que la alternancia entre *retrato* y *biografía* esté en función de tratar sobre un personaje con el que Ramón ha convivido o de recuperar un artista de otra época (Laguna Díaz, 1974: 11-12). Añade el crítico que, en cualquier caso y al referirse a sus textos, el autor utiliza la voz *biografía* para ambos ejercicios. Tal vez, puntualizamos, el tratar un personaje cronológicamente previo le obligaba a establecer los parámetros de su época, lo cual ampliaría necesariamente su escrito, mientras que retratando a sus coetáneos los incorporaba a su propio tiempo, el suyo y el de su inmediato receptor. Resulta curioso, en este sentido, enlazar una serie de juicios de Ramón: al tiempo que afirma que la serie de *Retratos contemporáneos* permite «... una comprensión más cordial de lo humano», de lo cual derivará una comprensión de la época, acaba por reconocer que de ahí extrae una experiencia que le está permitiendo redactar su autobiografía, anticipada tempranamente por el autorretrato de *Morbideces* (1908) o por la autopresentación como escritor de su primer libro *Entrando en fuego* (1905) (Tudela, 1988: 47, 49). Una autobiografía que va «realizando en secreto» y que terminará siendo su *Automoribundia* (1948), surgida de su connivencia con los destellos de paisaje humano y de época que hay en todos aquellos *retratos*, panorámica fragmentada de su época (Gómez de la Serna, 1961: 260). Porque al final es eso lo que queda, en lo que uno se reconoce y lo que, con el tiempo, reconocerán de nuestra época. Por ello, y antes de lanzar su proclama «¡Estos son las paradojas del arte burlándose de la propia realidad! ¡Viva el novirretratismo!», explica Ramón: «Yo tengo en mi despacho un retrato cubista, pintado por Diego Rivera, y cada vez noto que me parezco más a él, y, sin embargo, me parezco menos cada vez a una mascarilla que me hicieron sobre mi mismo rostro, enterrado en yeso como un muerto durante un cuarto de hora.» (Gómez de la Serna, 1961: 1078).



### III. VICENTE RISCO Y EL RETRATO LITERARIO

Al comenzar su andadura periodística en *El Miño* de Orense, durante los años 1909 y 1910, Vicente Risco publica comentarios sobre figuras literarias de actualidad. Es el caso de D'Annunzio, con cuyo «Futurismo» —que él prefiere llamar «Actualismo decepcionante»— se declara en permanente liza: «Gabrielle D'Annunzio empezó teniendo las alas de un arcángel, y ahora que las ha perdido, se conforma con unas tristes alas mecánicas; (...)» (Risco, 1994-b: 349).

Rubén Darío, Valle Inclán, Maeztu, Nietzsche, ... son otras de las figuras cuyos trazos se dibujan en estos primeros escritos destinados a admirar al lector y con una clara huella de *Los Raros* de Rubén Darío. Pero la divulgación de textos traducidos por el propio Risco e introducidos por un esbozo biográfico no aparece hasta el año 1917 en que dirige *La Centuria, revista neosófica*, portadora de la renovación novecentista en Galicia. Del mismo modo que Ramón Gómez de la Serna daba traducciones y retratos desde la revista *Prometeo* ya en 1909; Risco, que está muy atento al trabajo del madrileño, se dirige a un público más alejado de los tradicionales focos de cultura tratando de dar a conocer el nuevo arte de autores como Rimbaud, Mallarmé, Chesterton y otras tantas figuras coincidentes con las de Ramón entre los que cabría destacar a Rabindranath Tagore. Risco había dado una conferencia en el Ateneo de Madrid en 1913, con motivo de la concesión del Premio Nobel al escritor hindú, convirtiéndose desde entonces en uno de sus principales divulgadores: «Caso extraño: este oriental venía a prestar su voz a la antigua nostalgia de misticismo que siente la nueva Europa. Rabindranath Tagore fue entre nosotros, acaso sin sospecharlo, el poeta del momento» (Risco, 1981-a: 2).

El desco de acercarse al que, según la concepción modernista merece llamarse poeta, porque lleva en la boca el secreto del arte, hace que esos perfiles biográficos de sesgo en principio objetivo e informativo, vayan adoptando una intención y estilo de retrato indagador de almas a través de gestos, costumbres y ambientes vividos: «Hay —dice a propósito de Mallarmé— además en la persona del exquisito poeta, aun conocida tan sólo a través de informaciones literarias, un tal encanto de intimidad y de silencio, la rodea un aura tan amable de vida tranquila y claroscuro interior, que no puede menos de despertar en nosotros al mismo tiempo que la admiración, el cariño. Mallarmé es por excelencia el poeta amigo» (Risco, 1981-b: 2).

Risco pasa de ser un mero divulgador a ejercer un indiscutible papel como introductor y guía de las vanguardias literarias en Galicia, al mismo

tiempo que un nuevo compromiso, el político, le lleva a erigirse en ideólogo del nacionalismo gallego a partir de 1918. Sus medios de expresión son la revista *A Nosa Terra* y el álbum *Nós*. Risco se muestra polifacético en ellos, pero sigue ahondando en el retrato literario. Esos esbozos, los realizados fundamentalmente con la intención de divulgar la literatura gallega y los modelos extranjeros que hicieran olvidar el peso de la tradición castellana, se ocupan de figuras no coincidentes, salvo excepciones, con las de los retratos de Ramón, como Teixeira de Pascoaes o el poeta armenio Arand Nazariantz. Pero son más ramonianos que los retratos tempranos en cuanto al estilo, aparte de que sigue habiendo aquí y allá referencias a su admirado Gómez de la Serna, y de que el ambiente de la vanguardia literaria suele estar presente e incluso protagonizar la propuesta de Risco a favor de una estética gallega. De Euxenio Montes, por ejemplo, dice: «(...) Acaba de abrir á vida a súa alma chea de froitos e flores, coma se no instante se lle houbera levantado a tapa ó corno da abundancia, e escomenzara a verter os tesouros sen cabo que contén. (...) na súa creación persoal, móstrase na que puideramos chamar a *extrema esquerda* da literatura: é un propugnador dos derradeiros adiantos literarios» (Risco, 1994-b: 453-454). Y de Castelao comenta lo siguiente, dándole vida a una caricatura que le hace el dibujante Manuel Méndez: «Por atrás desta carauta simbólica, case que xeométrica, estanos fitando o gran Vidente... Nos vidros abstractos das gafas, deixados aposta en branco, están os ollos que viron a Europa. (...)» (Risco, 1994-b: 533-534).

Ahondando, como decíamos, en el retrato literario, Risco adopta una nueva perspectiva cuyo germen se remonta a *La Centuria*. Esta era una revista de contenido variopinto e imbuída del esoterismo en boga en ciertos círculos literarios. Risco es aficionado a estos temas y se dedica al estudio de las culturas orientales —India y Egipto especialmente— y de la aplicación de estas sabidurías en Europa, como era el caso de la Teosofía desarrollada por el alemán Rudolph Steiner. Es así como, una vez que se convierte en nacionalista gallego, y sin abandonar el puesto de divulgador de las nuevas literaturas foráneas, escoge algunas figuras del pasado literario de Galicia y lleva a cabo lo que él llama «ensayos de fisiognomía», cuya aplicación recupera el ocultismo de esos años, después de un olvido de tres siglos. «A ciencia fisiognomónica —dice introduciendo el primer ensayo— que procura determinar as cualidades psíquicas das persoas polo estudio do feitío exterior do corpo, e especialmente da testa e da face— é ben antiga (...)» (Risco, 1927: 2).

El carácter, argumenta Risco, responde a una determinada conformación corporal que se puede observar externamente. Por otra parte, lo psí-

quico ayuda también a dar forma a lo físico: la parte más expresiva del cuerpo es el rostro, y en él se va dibujando la expresión de las emociones más habituales de una persona.

Esta teoría es llevada a la práctica analizando los retratos de Xoan Antonio Saco e Arce y Francisco Añón, de manera pormenorizada y obteniendo conclusiones sorprendentes sobre el carácter y la vida íntima de ambos. No nos interesa aquí la fiabilidad de la tal fisiognomía, sino la aplicación que Risco hace de ella para sus retratos, profundizando en una línea en la que Gómez de la Serna ya trabajaba sin acogerse —tal es el signo del Ramonismo— a ninguna escuela. Risco quiere, como Ramón, llegar a la esencia del personaje retratado, porque cree que «Dun xeito xeral, a obra dun escritor non é máis que aquela parte da súa vida interior que o escritor atinou a expresar. Un home calquera que poidera chegar a expresar, a dicir toda a súa vida interior, sería o maior escritor do mundo» (Risco, 1928: 42).

Un autor como James Joyce, sigue argumentando, pretende *decir todo* en su *Ulises* o en el *Retrato de un artista adolescente*. Pero eso sólo ocurre ahora, en el siglo xx. En cambio, un escritor del pasado, como es el caso de los analizados en estos retratos, puede revelarse a la luz de la fisiognomía, totalmente diferente a como se deja ver en sus escritos.

Que Risco andaba ya indagando en estas teorías lo dejan entrever retratos de años anteriores, como el que precisamente dedica a James Joyce en la misma revista *Nós*: «Os retratos que coñecemos preséntano con barbas nacendo arredor do queixo, e deixando, ós lados da mosca, dous espacios sen pelo. Ten un nariz calquera, as sobrecellas fruncidas cun pregue no entrecello, coma marca de teimosía, de concentración do pensamento e mal humor. Outro pregue horizontal, moi baixo, indica espírito maligno. Os ollos teñen un ollar penetrante. É sen dúbida un tipo cerebral, escuro, cheo de misterio» (Risco, 1926: 3).

Esta teoría reavivada por el ocultismo le es de gran utilidad a Risco cuando crea sus personajes de ficción. En el caso de su novela *O porco de pé*, el protagonista Don Celidonio enferma y es el Dr. Alveiros, su oponente, el que descubre la razón fisiognomónica de su mal: en él conviven dos naturalezas opuestas, la porcina y la humana, y la primera quiere imponerse sobre la otra, revelándose poderosamente en su físico. El retrato de Don Celidonio es el de un cerdo elaborado culinariamente: «Don Celidonio é igual por dentro que por fóra: carne e espírito son a mesma zorza, mesturada e revolta, co mesmo adubo de ourego e pemento» (Risco, 1994-a: 13).

El de su oponente tiene una conformación muy distinta, dominada por la línea y el volumen geométrico, que la óptica resueltamente humorística dibuja así: «A testa, de deseño cubista, cortada a bisel en tódolos senos, poliédrica e maciza, tiña tres sortes de cabelos, brancos, loiros e vermellos, dispostos en gradación serial, con moita entrada, coma dous portelos, un de cada lado dunha fronte máis longa por riba ca por baixo, e botados para atrás» (Risco, 1994-a: 37).

Junto a la fisiognomía aparece el retrato humorístico de estilo greguerizante e influencia valleincliniana. Especialmente, los de la galería de tertulianos del café Novelty, de tanta trascendencia en la novela. Si entramos en el retrato de ficción es porque esta novela, como su antecedente *Os europeos en Abrantes* (1927), es una narración-clave con personajes basados en figuras reales del Orense de los años 20. De hecho, *Os europeos en Abrantes* estaba siendo publicada por entregas en la revista *Nós* y tuvo que quedar interrumpida por el malestar ocasionado entre los que se vieron retratados en ella. Veamos algún ejemplo, tomado de ese conjunto de retratos de personajes inspirados en miembros del Ateneo de Orense, y de aquellos basados en los tertulianos del café orensano «Royalty», que Risco describe como «pálidas pantasma doutro tempo, ánimas en pena, cazadores de biosbardos» (Risco, 1994-a: 49). Es de notar el mencionado aire de acotación teatral valleincliniana: «Fuco Barbeito, o avogado coxo (unha perna máis longa e outra máis curta, sobretodo gris, caiada de prata, anteollos afumados, bimba, leite acedo) non estaba conforme con nada» (Risco, 1994-a: 48).

Risco seguirá manteniendo esta teoría años después, como se comprueba en su libro *Mitteleuropa* (1934). En él la fisiognomía subyace en las siluetas risquianas de la gente anónima que pasea por Berlín. También será la base de los retratos novelescos que escribirá en la postguerra, adquiriendo entonces una nueva función trascendente y sobrenatural que se aleja de lo que nos interesa aquí. Será precisamente en esa época cuando haga una referencia a la biografía, que inunda los escaparates de las librerías, junto a los autores extranjeros que las editoriales españolas traducen para cubrir el hueco narrativo de entonces. Risco, a propósito de la lectura de una biografía sobre Valle Inclán —¿la que tiene por autor a Ramón?— confiesa su poca afición a la lectura de biografías, a pesar de haber escrito una reciente sobre el diablo, desde el momento en que éstas se pusieron de moda, es decir, se vulgarizaron (Risco, 1951: 1).

En esa biografía sobre el diablo es posible encontrar algún rastro del estilo del retrato ramoniano, entre la seriedad científica o puramente reli-

giosa de un Risco que exponía el meollo de su teoría sobre el mundo en sus últimos años: «Parece inconcebible el horripilante existir de este ente que, llegando al máximo extremo de lo trágico, es, no obstante, el más risible, el más lamentable, el verdadero prototipo de lo grotesco» (Risco, 1994-c: 362).

Sin embargo, hay que acudir de nuevo a sus trabajos periodísticos para encontrar los mejores retratos y semblanzas de Risco, a aquellos en los que rememora los años 20, que en el recuento de su existencia cobran una brillantez que la mediocridad reinante en la postguerra intensifica aún más. Son artículos-glosa que siguen la estela de su maestro Eugenio D'Ors, al que se siente en esta tarea muy unido también Ramón Gómez de la Serna, como dejó patente en el texto a él dedicado en la serie *Retratos contemporáneos* (1961: 502-518).

Son, pues, glosas en las que hace autobiografía a través del retrato de los personajes que llenaron toda una época: «Era por los años 1918 a 1920, época de la postguerra y del cubismo. Luis Fernández Cid tenía un monóculo con aro de oro y una cayada de Java. El gabán de Eugenio Montes tenía un entalle y unas solapas cuya verosimilitud se discutía. Pepito Romero usaba un sombrero «Rembrandt». Ricardo Fernández Morais se fingía el último romántico y en sus versos aludía al suicidio. Yo llevaba corbatas y pañuelos orientales.» (Risco, 1944: 1). «Aquellos tiempos que se nos fueron de las manos, que nos parecían aurorales, que nos engañaban, y que quizá quisiéramos que volvieran a engañarnos: mozárabe, caligramas, románico, cubismo, saudade, «Nos», Galicia a pie» (Risco, 1961: 7).

Entre los literatos sobresale la figura de Rafael Cansinos-Asséns, competidor, además, de Ramón en materia de tertulias, tal como deja claro éste último en el retrato que le dedicó. Risco, a su vez, lo retrata como sigue: «Es un verdadero erudito, (...) parece ser un autodidacto, uno de esos autodidactos extraordinarios que uno ha conocido (...). Y más que eso, un escritor de los que Rubén Darío incluiría entre los «Raros». Un escritor de minorías, de una inspiración arcaica y ultramoderna; así nos parecía cuando lo buscábamos con preferencia a otros más favoritos de la fama» (Risco, 1960: 7).

Vuelve otra vez a figuras coincidentes con las retratadas por Ramón, como D'Annunzio, Poe, Rimbaud, Oscar Wilde, Emilio Carrere, el conde Keyserling, Marinetti; al lado de otras que pueblan su pasado más personal, como Fernando Pessoa, Joan Maragall, Horacio Wells,... Al final de su vida, Risco no sólo se interesa por figuras de las que se siente muy cercano, también le empiezan a interesar las más alejadas de su

modo de pensar, como es el caso de Albert Camus y Le Corbusier. En la atracción hacia figuras tan opuestas a él, va buscando la corroboración de su teoría de la complementación de los contrarios. Con Le Corbusier, por ejemplo, quiere experimentar si «llegaría uno a una táctica inteligencia con lo que más se opone a su manera de pensar y a su gusto» (Risco, 1953: 10).

De los compañeros gallegos sigue perfilando, buscando en sus rasgos aquellos que Ramón cifraba como clave del retrato, es decir: la identidad sobria, la semejanza vital y la anécdota rutilante. De Ramón Cabanillas dice, dejando constancia de su esencia sagrada de poeta: «Que no es lo mismo, cuando se tiene la talla de Ramón Cabanillas, el poeta a quien se lee, que el poeta a quien se trata. No era sólo la simpatía exterior de su figura sin empaque, distinguida y cordial, con un aire de bohemia pulcra y señorial, de risa franca y discreto consejo; era, en la conversación amical y demorada, darse cuenta de que, en el trato íntimo, se podía descubrir el fondo esencial de su poesía, de que se estaba realmente con un hombre excepcional» (Risco, 1959: 1).

Cerraremos el apartado dedicado al retrato risquiano refiriéndonos a perfiles de seres extravagantes por los que siempre se sintió atraído, como bien reflejan las galerías de tipos curiosos de sus novelas. Así como Ramón manifestaba su preferencia por tipos singulares, de igual modo Risco rescata del olvido a los protagonistas del anecdotario de su ciudad natal, en su trabajo periodístico «Del séquito de las musas extraviadas» (1944), en el que explica con estilo greguerizante en qué consiste ser víctima de este tipo de musa: «Hay musas extraviadas, como hay vírgenes locas. Vamos en busca de los adeptos inconscientes de esas musas extraviadas (...) Encontraremos poetas de una tan sublime dedicación a su arte, por encima de todas las ambiciones, de un amor tan ardiente y tan puro a la poesía, que cualquiera que saliese de su magín la consideraban acabada y perfecta (...) Hombres con una capacidad de ilusión tan formidable e invencible, que vivieron, sin poder convencerse de lo contrario, en un mundo imaginado, que para ellos fue mucho más real que para los otros el mundo que se toca y se palpa.

Entre todos hemos elegido cinco, que son:

El hombre que fue y no fue ministro.

El hombre que tenía un ángel en el cielo de la boca.

El hombre que fue dos veces condenado a muerte.

El hombre que era un débil poeta.

El hombre que tenía nombre de pájaro» (Risco, 1994-b: 602).

## IV. CARLES SINDREU Y EL RETRATO LITERARIO

El interés por el perfil más humano de los personajes célebres queda tempranamente patente en Carles Sindreu. El polifacético autor catalán inició pronto y pertinazmente una colección constituida por fotografías de famosos de la época cuando eran niños. Su insistencia, a la hora de recopilarlas, le valió en ocasiones la negativa del familiar requerido e incluso el desplante traducido en un «Déjeme en paz, esas fotos no saldrán nunca de mi casa», firmado por la madre de Sebastián Sánchez Juan. Pero la mayoría de las veces logró hacerse con estos retratos. Gracias a ello hemos podido contemplar —en exposición realizada en 1996 en Girona, presentada en la galería *Eude* de Barcelona un año después y en 1998 en *Blanquerna. Llibreria catalana* de Madrid— simpáticas imágenes de Caterina Albert, Carles Riba, Joan Miró, J. V. Foix... Por un recorte conservado entre la documentación personal de Carles Sindreu de la publicación deportiva *Xut!!* (mayo de 1932), ya sabíamos de «... la seva famosa col·lecció de retrats d'infantesa de gent cèlebre...». Conocida era ya su galería de retratos infantiles, pero lo de *famosa* que apunta la nota, seguramente se deba al propio autor, también en este caso colaborador de dicha publicación. Aprovechó asimismo el material, en esta ocasión, para descubrir antecedentes infantiles en ciertos rasgos de un personaje popular del mundo del deporte, en *Sami*.

Movido por una apetencia semejante, Carles Sindreu inició la ordenación de un *Anecdolari*, aún inédito, pero del que hemos podido disponer, habiendo publicado, incluso, alguna muestra del mismo (Madrenas-Ribera, 1996: 98; 1997: 221). Allí reúne anécdotas de otros tantos famosos de la vida cultural catalana de preguerra. Atrapando una instantánea de aquellas figuras o distorsionando irónicamente un trazo de su perfil público, Carles Sindreu retrata en muy pocas líneas a una serie de personajes que, además, ayudan a focalizar una época. Tanto es así y de tal modo pareció sentirlo el autor que, según una nota autógrafa, se planteó la posibilidad de organizar aquel rosario de flashes engarzándolos en el hilo conductor de su propia vida. De esta manera, su biografía sería a la vez un paseo por la vida pública catalana y viceversa (Madrenas-Ribera, 1996: 84). ¿Cabe más parecido con lo antes apuntado sobre Ramón Gómez de la Serna y su *Automoribundia*?

El sincretismo de la imagen y de la anécdota que definen ambos proyectos de Carles Sindreu filtra en signos trascendentes, al mismo tiempo que sugestivos, el deseo de atrapar el aura de su personaje. Es en ese im-

pulso donde creemos que Carles Sindreu coincidió con los presupuestos retratísticos de Ramón, hallando también en él —aunque sin olvidar a Jules Renard, debemos insistir— la fórmula condensadora que los canalizase hacia una manera del retrato que encajaba en los límites de la greguería. Y él, afanoso incorporador de la greguería a las letras catalanas bajo la denominación de «radiació» —recordémoslo—, hubo de sentirse cómodo a la vez que provocado. Fue en algunas instantáneas de *La singular història d'un club de tennis* (1954) acerca de personajes vinculados a la referida institución deportiva —por ejemplo «Vigas, sempre correcte, fent el seu «drive» cerimoniós i el seu servei que sembla iniciar un pas de «minuet»... Jurnet, enamorat de l'esport, grassó, amb el seu posat d'àngel barroc», entre una serie de las pp. 171-172— pero, sobre todo, en *La klàxon i el camí* donde se ejercitó en esa simbiosis entre retrato y greguería. En este último título reúne cuarenta y ocho prosas con nombre propio, agrupadas en el índice bajo la denominación de «retrats», a los cuales habría que añadir uno más, que se diferencia sólo de los anteriores en que la Maria Teresa retratada no lleva apellido identificador. Se encuentra entre ellos el que apareciera en la crónica antes mencionada sobre la conferencia barcelonesa de Ramón y que, ahora, redondea con retórica de cartel taurino: «Un «diestro» ideal per a torear 6 braus 6, en una «Corrida Goyesca» (Sindreu, 1931-a: 158).

Gómez de la Serna concibe greguerías como «El Dante iba todos los sábados a la peluquería para que le recortasen la corona de laurel», «Camoens y Cervantes son como dos compañeros de asilo, el uno tuerto y el otro manco», «Franklin salía todos los días de tormenta con paraguas dotado de pararrayos», «Víctor Hugo nació para estatua» o «Salomón fue aquél que tenía la columna vertebral salomónica» (Gómez de la Serna, 1993: 54, 60, 130, 187; 1991: 164), a las que es afín ésta de Carles Sindreu: «Mahoma fou indiscutiblement l'inventor de la gimnàstica sueca» (1975: 116). Es decir, greguerías con un sujeto histórico que resulta sincréticamente captado mediante el desarrollo sugestivo de un rasgo, una anécdota o un signo tradicionalmente unidos a su imagen o que lo serán desde ahora y en aras de un nuevo imaginario. Cuando aquellos sujetos de enciclopedia son sustituidos por personajes de la historia inmediata, práctica semejante recorta expresionistas retratos. Ya sea mediante el desarrollo interpretativo de una anécdota de éstos, ya sea por la asociación sugerida por los mismos. Léase como ejemplo de lo apuntado en primer lugar el texto que, catalogado como greguería, dedica Ramón a Ortega y Gasset: «Don José Ortega y Gasset siempre buscaba casas con pasillo y hasta durante su estancia en Buenos Aires las logró encontrar con pasadizos paseanderos para filósofos. Su fi-



losofía, su manera independiente y discursiva de pensar, se debe en gran parte, a que ha sido un *pasillista* empedernido, a que deambula por los pasillos tres, cuatro, hasta cinco horas seguidas.» (Gómez de la Serna, 1978: 101); y, a continuación, el «retrat» que Carles Sindreu escribe sobre Domènec Guansé: «Domènec Guansé: — Com anem, Guansé? — Bé ... i... vós? És un «Bé. I vós?» suau, perfumat, ondulat, el seu. Un «Bé. I vós?» d'americana blanca de perruquer de senyores» (Sindreu, 1931-a: 147). Para constatar lo segundo hay que acudir, por lo que respecta a Ramón, a la serie *Parecidos* donde el nexa «parece» o «se parece a» enlaza un nombre coetáneo con una analogía. Sólo en un caso, el de Benavente, se afirma que lo «es» —«... un bigote diabólico por el que entran pequeñas chispas de ingenio como por un pararrayos» (Gómez de la Serna, 1997: 389). Hay *Parecidos* concisos —«Insúa parece un chileno rico», «Ortega y Gasset parece un procurador o un notario» (Gómez de la Serna, 1997: 385, 386)—, otros de intermedio metraje conllevan la razón de la asociación —«Chicote se parece a un niño grande, a un chicote, no por el retruécano, sino por la expresión, el pavo y las maneras», «Juan Ramón Jiménez se parece a Abdel-Azis o a cualquier moro vengativo, cruel y de fiero puñal sordo, gran poeta y gran egoísta.» (Gómez de la Serna, 1997: 386, 387)—, y aún hay otros más extensos, los menos, que casi congelan la imagen del retratado a partir de un parecido —«La Fornarina se parecía a los rubios muñecos de cera de los escaparates de corsés y de las lujosas tiendas de peluquería; es su misma cera rosa, entera y eternamente joven, de indeleble carmín en los labios, de perfecta blancura en los dientes, de finas pestañas y de brillantes ojos de cristal de un limpio, penetrante y optimista blanco y negro... Ha quedado muda y perenne en todos los escaparates de peinadora elegante.» (Gómez de la Serna, 1997: 385)—, posibilidad junto a la que se podría alinear una rememoración de Pío Baroja (Gómez de la Serna, 1997: 209). Ese es el entramado ramoniano coincidiendo con el cual Carles Sindreu llena su cuaderno de retratista.

El escritor catalán parte también en ocasiones para sus «retrats» de anécdotas o gestos protagonizados por los retratados que él aprovecha para sustentar su consideración definitiva del personaje la cual, umbilicalmente enlazada a aquel indicio remoto y circunstancial, le permite dar con la verdadera naturaleza del sujeto de su texto. Tal era la práctica llevada a cabo con Domènec Guansé, y es así como Carles Capdevila (Sindreu, 1931-a: 147-148) «és un gran amoixador de gats», porque él lo conoció en una redacción acariciando un gato negro, lo que relacionó después con los mansos gatos negros que cruzaban el escenario del teatro del que era director de es-

cena, lo cual finalmente —la frase citada está al inicio del retrato— dota de sentido a la definición que habla del carácter conciliador de Capdevila en el medio literario de la época. Véanse estrategias semejantes en los «retrats» de Josep M.<sup>a</sup> Planes y de J. G. Juncada (Sindreu, 1931-a: 148, 151).

Pero la mayor parte de las veces, nuestro retratista construye repentista y sincréticamente un perfil a partir de la imagen que proyecta el futuro y greguerísticamente, nos atreveríamos a decir, retratado. Casos extremos son los del tipo siguiente: «A. López-Llausàs: És un canonge disfressat de llibreter», «Lluís Capdevila: El monocle no li ha deixat veure l'aristocràcia», «Massip: Bru. Quasi negre. Prim í fibrat. Si hagués nascut cigar, no tiraria...», «Josep Pla: Si fos tennista jugaria sempre de «revés», o «Carles Riba: Amb els seus peus menuts marxa deliciosament de puntetes» (Sindreu, 1931-a: 148, 149, 152, 153, 154). En ocasiones la voluntad sincretista se alarga un poco, manteniendo vigente el juego asociativo a partir de una imagen o presencia visual. Transcribamos un «retrat» vertebrado de esta manera: «Josep M.<sup>a</sup> Junoy: Passa abstret, una mica admirat d'ell mateix, amb la faç xopa de sol i els seus cabells tacats de lluna» (Sindreu, 1931-a: 151). Siguiendo esa tendencia, los «retrats» pueden llegar a ocupar unas líneas más, manteniendo no obstante exactos origen y recursos expresivos. En estos textos, algo aunque poco más extensos, Carles Sindreu puede llegar a desvelar la mecánica que antes resolvió con aires de automatismo. Así podemos leer en otros «retrats» apoyos como los siguientes: «Un observador banal diria que (...). Però jo sostinc que...», «Tot ell us fa pensar...», «... dóna aquella idea de...», «fa pensar en ...»; en alguna ocasión revela que, como «jo encara no he vist... », el retrato que él haría de un sujeto determinado queda pendiente (Sindreu, 1931-a: 152, 153, 154, 158, 155). Es verdad que a veces parece renunciar ya no a la explicación de su retórica sino incluso a la práctica del rápido y definitorio escorzo, renuncia que, por irónica, aún especifica más retrato y retratado: «Santiago Rusiñol: Massa fàcil...», juego que lleva en cadena a las figuras de los políticos, de Cambó a Bofill i Mates, pasando por «altres polítics» (Sindreu, 1931-a: 157, 158). Con un «és» o un «fa pensar en» y sus equivalentes por nexos o, en todo caso, con su elipsis, esta retórica se encuentra con la de los «se parece a» de Ramón.

Así, con ese sincretismo más o menos contenido, con ese uso mantenido de la asociación ágil que se reconoce en la greguería —término que aparece en uno de los «retrats» como equivalente a excremento de mosca (Sindreu, 1931-a: 149)— Carles Sindreu apuntala en el texto los vértices esenciales de sus retratados: seres que en esas *breves siluetas* —recordemos

que era una de las opciones de Ramón— se nos ofrecen afines muchas veces al retratista —quizás con la excepción de los políticos...— y siempre cercanos; capturados en una instantánea que se deshace del peso de la cronología como línea discursiva de la que, sólo al parecer, pudiera salir la verdad del retratado; en muchas ocasiones captados en su intimidad o en sus actos reflejos, como una *confidencia*; piezas de un caleidoscopio que acabarán por componer el fresco de la vida literaria barcelonesa de preguerra. Sin *máscara* —aunque sin intención de *desenmascararlos*, al menos con la carga trágica que pueda arrastrar esa acción, pues una vez más andamos en el ámbito de la *convivencia* y ésta, para nuestro autor, se concibe en clave de humor—, los retratados de Carles Sindreu se mueven en una constelación cuyas leyes solares pudieron venir de Ramón Gómez de la Serna. Cerremos como botón de muestra con los «retrats» de Josep Carner y de J. V. Foix, donde tras el verbo se escudriña la intención de los poetas: «Josep Carner: A través del baix relleu del seu humorisme complicat es fa difícil de veure la seva faç rodona i convexa...»; «J. V. Foix: Els arguments de J.V.Foix us encerclen, us empresonen, us immobilitzen... Al cap de cinc minuts de conversa amb «Faciús» cal resignar-se a la contemplació de la llanta que volta ràpida al vostre entorn talment un dels fantàstics tortells que fabrica aquest sobrerrealista agudíssim a Sarrià, animats d'una remarcable força rotativa interna» (Sindreu, 1931-a: 157, 150).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ PLAJA, G. (1931): «Sentiment i humor», *Mirador*, 29 octubre, any III, n.º 143, 5.
- ESCLASANS, A. (1954): «Pròleg» a *El senyor Joanet del Guinardó* de C. Sindreu, Barcelona, Selecta, 13-24.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): «De Ramón Gómez de la Serna a Carles Sindreu», «Notes i documents», *La Publicitat*, 19 de març, s.p.
- (1961): *Retratos completos*, Madrid, Aguilar.
- (1978): *Greguerías. Selección*, Navarra, Salvat Editores.
- (1986): *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Trieste.
- (1991): *Greguerías. Selección 1910-1960*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1993): *Greguerías*, Madrid, Cátedra.

- (1997): *Obras Completas IV. Ramonismo II. Greguerías-Muestrario (1917-1919)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- LAGUNA DÍAZ, E. (1974): *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, Puerto Rico, Club de la Prensa.
- MADRENAS, D., RIBERA, J. M. (1996): «Narrativa i vida literària de postguerra: al voltant de Carles Sindreu (1900-1974)», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 77-114.
- (1997): «A propòsit del narrador Carles Sindreu: trajectòria i límits d'una recuperació literària», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXXV, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 219-229.
- MANOEL-ANTONIO (1979): *Correspondencia*, III, Vigo, Galaxia.
- PLANES, J. M.<sup>a</sup> (1931): «Ramón i els objectes», *Mirador*, 29 gener, any III, n.º 103, 2.
- RISCO, V. (1926): «Da renacencia céltiga. A moderna literatura irlandesa (Proseguimento)», *Nós*, n.º 28, Ourense, 15-IV, 2-5.
- (1927): «Esaios de Physiognomía. Don Xohan Antonio Saco e Arce», *Nós*, n.º 48, Ourense, 15-XII, 2-4.
- (1928): «Esaios de Physiognomía. Francisco Añón», *Nós*, n.º 51, Ourense, 15-III, 42—43.
- (1944): «Café Royalty, 1920» en «Cosas y Días», *La Región*, n.º 9.324, Orense, 5-VII, 1 (s.f.).
- (1949a): «La vuelta de Ramón» en «Horas», *La Región*, n.º 10.871, Orense, 6-IV, 1 (s.f.).
- (1949b): «Horas», *La Región*, n.º 10.888, Orense, 28-IV, 1 (s.f.).
- (1950a): «Teoría de la Tertulia», I, *La Región*, n.º 10.174, Orense, 26-III, 7.
- (1950b): «Teoría de la Tertulia», II, *La Región*, n.º 10.180, Orense, 2-IV, 7.
- (1950c): «Teoría de la Tertulia», III, *La Región*, n.º 10.185, 9-IV, 7.
- (1951): «De leer biografías» en «Horas», *La Región*, n.º 11.012, Orense, 11-X, 1 (s.f.).
- (1953): «Planos de ciudades», *Informaciones*, n.º 9.011, Madrid, 17-XI, 10.
- (1959): «Ramón Cabanillas», *La Región*, n.º 15.471, Orense, 10-XI, 1.
- (1960): «Reaparece un penúltimo», *La Región*, n.º 15.785, Orense, 13-XI, 7.
- (1961): «De los años 20», *La Región*, n.º 15.891, Orense, 21-III, 7.

- (1981a): «Rabindranath Tagore», *La Centuria. Revista neosófica*, n.º 5, Barcelona, Sotelo Blanco, 2 (s.f.).
- (1981b): «Stéfano Mallarmé», *La Centuria. Revista neosófica*, n.º 3, Barcelona, Sotelo Blanco, 2 (s.f.).
- (1994a): *Obras Completas*, I, Vigo, Galaxia.
- (1994b): *Obras Completas*, V, Vigo, Galaxia.
- (1994c): *Obras Completas*, VII, Vigo, Galaxia.
- SINDREU, C. (1931a): *La klàxon i el camí*, pròleg de J. M.<sup>a</sup> de Sagarra, Badalona, Ed. Proa.
- (1931b): «Ramón Gómez de la Serna», *Ciutat*, 17 gener, s.p.
- (1954): *La singular història d'un club de tennis*, pròleg de C.Soldevila, Barcelona, Talleres Gráficos hija de J. Ferrer Coll.
- (1975): *Obra poètica I*. Barcelona, Curial.
- TUDELA, M. (1988): *Ramón Gómez de la Serna. Vida y Gloria*, Madrid, Hather.