

París cruel; la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire

OLGA ELWES AGUILAR
UCM
Becaria de investigación de la CAM

En numerosas ocasiones en la vasta y desbordante obra de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) la ciudad de París cobra un interés fundamental, un significado nuclear. Sea en su discurso periodístico-vivencial —de naturaleza claramente autobiográfica—, sea en el plano ficcional —donde la capital francesa es escenario privilegiado de algunas de sus novelas—, el autor aprehende y estiliza la realidad de esta gran urbe en sus escritos, cuya lectura contraviene, aparentemente, ciertas claves fundamentales de su poética. Nuestro interés aquí será la agresividad urbana que destila la ciudad de París y que, de entrada, choca frontalmente contra los presupuestos ramonianos de lo lúdico, de la literatura como exaltación cósmica de claras resonancias positivas. En alguna ocasión se ha señalado a Ramón como el máximo exponente de una «vanguardia optimista» como nunca hasta entonces se había vivido en Europa (Umbrales, 1978: 65) y precisamente la experiencia de París a lo largo de su obra viene a contradecir el devenir mayor de su escritura. ¿Cuáles son los motivos que hacen que esta experiencia de la alteridad retuerza su propensión, diríamos, poético-vital? Intentaremos esbozar seguidamente algunas de las claves.

En primera instancia, cabría hacer una somera alusión biográfica —sin que por ello queramos justificar la escritura de Ramón bajo el prisma de lo vivido—, precisión que creemos pertinente ya que, en el caso y en el escritor que nos ocupa, los términos de vida y literatura forman un binomio indisoluble tal y como han señalado numerosos críticos (Camón Aznar, 1972; Flórez, 1988; Sánchez Granjel, 1963). En él, París va a significar siempre la huida, viajes motivados por el anhelo de salir de sus círculos habituales y salvíficos tales como Pombo, el Rastro, su torreón de la calle Velázquez, los toros, el circo; esto es, su Madrid natal y querido al que tantos páginas consagró. París, de este modo, incluso en sus años de gloria en el país vecino —que coinciden con la década de los años veinte y gracias al inestimable apadrinamiento de Valéry Larbaud—, va a connotar el vector de la huida, el esconderse de problemas personales o profesionales. Bajo estos presupuestos se gesta *París*, compendio de ar-

títulos escritos en 1930 que fueron publicados en el diario *El Sol*, del que Gómez de la Serna era asiduo colaborador. Los motivos de este éxodo personal fueron dos: el estrepitoso fracaso de su obra teatral *Los medios seres* estrenada en diciembre de 1929 unido a los escarceos amorosos con la hija de su compañera sentimental, Carmen de Burgos, la famosa escritora conocida como «Colombine».

Del mismo modo, se corrobora esa «necesidad»¹ de escaparse a París en su dilatada autobiografía, *Automoribunda*, escrita en 1948 desde su exilio voluntario en Buenos Aires. Pero lo vivencial se torna materia de su escritura ya que este prurito de evasión a la capital francesa supone una invariante en novelas de tan distinta naturaleza como: *La viuda blanca y negra* (1921), *El incongruente* (1923), *El Chalet de las Rosas* (1923) y *El caballero del hongo gris* (1928), que curiosamente coinciden con su etapa de mayor reputación y presencia en Francia.

En todos los casos, la experiencia primera de París se aborda y se inicia desde el plano de lo sensorial, esto es, asistimos al desplazamiento de un yo atacado por una alteridad que resulta negativa. Un análisis más pormenorizado nos llevaría a ver cierta evolución desde el plano de lo sensorial, pasando por la dimensión sociológica y psicológica para desembocar en el verdadero núcleo de todas las imágenes de París: la problemática ontológica —en cuanto a reflexión existencial en torno a la categoría del tiempo que tienen todas las páginas dedicadas a la ciudad francesa. En este caso nos vamos a centrar en el plano de la agresividad urbana por lo que tiene de novedoso respecto al conjunto de la obra de Gómez de la Serna.

Así pues, el campo semántico de lo sanguinario y de lo agresivo va a ser el potenciado en sus escenas parisienses. En el compendio de artículos antes mencionado —*París*—, recopilación genial de *flashes* o greguerías instantáneas dedicadas a la ciudad, ésta adquiere desde el principio tintes de agresividad ligado a lo cruel y lo sanguinario. Seguidamente trataremos de relacionar este campo semántico focalizado por la conciencia autorial con la jerarquía de lo alto y de lo bajo. No es gratuito, pues, que desde las páginas iniciales de la obra el pasajero que arriba en tren a la gran urbe por excelencia, capital del peregrinaje intelectual de la época, epicentro de las vanguardias artísticas, se convierta en rata de subterráneo. Pero estas imágenes en absoluto van a estar aisladas en el discurso sobre París. El concepto de muerte, de sangre y de crimen ya aparece en determinados *mots-clés* sobre la ciudad, como se muestra en el siguiente ejemplo: Se ven numerosas liebres y conejos colgados. Quizá es éste uno de los rasgos que mejor caracterizan París. Todos con los ojos pitañosos en el alba de la muerte (*París*: 106).

¹ Florence Delay propone los conceptos de «*devoir de vie*» respecto a los viajes de juventud de Gómez de la Serna a París y de «*devoir de gloire*», a partir de 1923, desde que conociera a Valéry Larbaud, como ya hemos dicho, su mecenas e introductor en los círculos literarios e intelectuales franceses de la época. Delay, F. (1984). «Ramón à Paris». *Quinzaine Littéraire*, oct. 16-31, 15-17.

En una línea más macabra y socarrona, que enlazaría con la imagen anterior, aparece la reflexión sobre «Los ojos artificiales», otro «indicio de modernidad», hijo de los avances de la ciencia, tras el cual se esconde cierto gesto de desconfianza particular del autor:

París es el sitio en que más dentaduras postizas nos sonrían desde los escaparates, como burlándose de los que creemos que no se nos van a caer nunca los dientes; pero hay otras vitrinas que ganan en macabrería a las de los dentistas, y son las de los ojos artificiales (*París*: 160).

Del mismo modo, en *Automoribunda* hay numerosos capítulos de índole autobiográfica que rememoran la experiencia «real» del París tanto de adolescencia como aquél que le hizo célebre². Desde su primer viaje a la ciudad en 1903, cuando nuestro autor tenía tan sólo quince años, las sensaciones y evocaciones que le produce la misma van a suponer una impronta configuradora por siempre del imaginario de Ramón respecto a la capital francesa: El París de entonces es el que más he visto siempre, aunque después haya vuelto en mejores condiciones y por mucho más tiempo (*Automoribunda*: 241). En esta primera visita empieza ya a interrogarse sobre los signos constitutivos de la ciudad y, enseguida, a intentar descifrarlos; signos que, como ya hemos dicho, no abandonarán nunca su imaginario personal:

Entonces reconocí las principales señales de París, sus negruras ideales, su río como lleno de sangre de ideas, sus chimeneas *baudelafricanas*, sus terrazas en que ver pasar una comparsa de la vida formada por primeros actores, su vino rojo virilizador y esos cortes de los muros de las casas antiguas que dan a un solar o a un esquinao y que muestran la solidez de las piedras antiguas en ese amasamiento de cal y canto con que está fabricada la gran ciudad (*Automoribunda*: 242).

El discurso de lo sensorial, pues, se halla configurado en términos de la agresividad y lo sanguinario como vectores negativos que potencia la retórica de lo urbano. Es curioso que el término «*baudelafricano*» aparezca aquí, ya en sus primeras impresiones sobre París, puesto que será ésta, la concepción de la ciudad de este gran poeta moderno, la que más cale e influya en el imaginario poético de Gómez de la Serna hasta el punto que podremos pensar y argumentar cómo el París que siente y percibe tiene más que ver con esta imagen finisecular, novecentista y simbólica que con la propia discursividad moderna que podría generar el París de las Grandes Exposiciones, de las rupturas vanguardistas o de la bohemia picassiana.

La pintura baudelafricana de la ciudad va a adecuarse más al imaginario de Gómez de la Serna; de otro lado, viene generando las dimensiones psicológica (la soledad del individuo asediado en la gran ciudad) y ontológica (la conse-

² A este respecto cabe recordar que Ramón, junto a Charles Chaplin, fue de los únicos extranjeros en formar parte de la Academia del Humor Francesa, institución dedicada a reflexiones en torno a lo lúdico y humorístico de la expresión artística.

cuenta reflexión en torno al paso del tiempo), ambas fruto de la negatividad que destila la gran urbe.

Sin lugar a dudas, lo más notorio de las experiencias de viajes a París relatadas en *Automoribunda* es que van ligadas aférrimamente a la reflexión sobre la muerte, a la conciencia de paso del tiempo en el autor. Se intuye que tras el viaje de 1903 Ramón da a luz o alumbra por siempre esta conciencia de lo efímero, de lo transitorio y, en consecuencia, de la búsqueda de lo imperecedero, de los asideros estables de la realidad, esto es, de su conciencia inmanente tanto de la vida como de la literatura, que tanto obsesionó a nuestro autor en su quehacer. Y es precisamente esa toma de conciencia como «ser de tiempo» que le agudiza el discurso de lo tétrico y lo patético de sus semblanzas de París, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

Me daba cuenta de que por ningún lado podía ser inmortal la vida, y sentía el temblor de la muerte de los esqueletos, de la cal viva, de las coronas que sombreros de señora, de los peces azules del río Leteo que me daban en el menú. A lo más se podía conseguir una media inmortalidad pasando sin objeto por las calles cuyo nombre no sabía y en las que estaba parado un carrito de libros, pequeño féretro de Mallarmés y Flammariónes, esa mezcla invicta de la que salía una pasta de dientes para poder sonreír a la vida gris y enterratoria (*Automoribunda*: 283).

Las imágenes vuelven a teñirse de agresividad en el capítulo dedicado a su viaje de 1930 y que corresponde cronológicamente con la redacción del libro *París*. Las señales de la ciudad le agreden continuamente, señales que remiten a la modernidad más artificiosa, a la soledad del individuo, concretamente a la del extranjero, a lo caduco del arte:

Todo comenzó a atacarme: las sesiones continuas de los cinematógrafos, que dan remascado el espectáculo, ya de por sí de papel mascado, sin saber cuándo comienza y cuándo acaba el programa, el exceso de tiendas de coronas —esos sombreros de los muertos— de alambre y abalorios, con algo de esqueletos de corona; el desgano de tener que pedir alcachofas en el *restaurant* y aderezarlas con las vinajeras del desterrado (...), la impresión hostil del drama insostenible de la vida, esas aceras altas que les salen a los bulevares y que son su momento de soledad y de desengaño irremediable (*Automoribunda*: 606).

Pero es curioso cómo esta soledad o este sentirse rechazado en una ciudad que le es hostil y le agrede genera una ambigüedad de sentimientos que oscilan entre los polos de la felicidad y la tristeza; esto es, lo positivo y lo negativo respecto a su actividad creadora: Me sentí feliz en esa vida llena de negativas, y comencé a sentirme más solo que nunca, pero con la facultad de pintar el cuadro verdadero del mundo. (...) A París se va a sufrir una trepanación (*Automoribunda*: 604). Pese a esta dimensión positiva que revierte en su capacidad creadora, todo le va a resultar triste en París, hasta el triunfo. Las expectativas del escritor, su arrebató pulsional y creacional —que podríamos relacionar con lo que tiene la poética ramoniana de aéreo-positivo en términos de Gilbert Du-

rand— quedan machacados en esta nueva vivencia de París: En París sufrí todo lo que se sufre en París, por más que se lleve a la gran ciudad un vivo haz de voluptuosidades descontentas y la ansiedad de ver aquellas albas que duran todo el día (*Automoribunda*: 605).

Asimismo, lo agresivo e inhóspito del tiempo meteorológico va a salpicar todo el discurso. En el «Recibimiento», el segundo artículo del libro *París* donde ya Ramón ha salido del túnel de llegada y se ha convertido en un *transeúnte*, la ciudad comienza a dar signos exteriores de este nivel de arriba, que vienen a materializarse en imágenes punzantes cargadas de agresividad: París nos ha alargado su mano helada y nos ha clavado los huesos de sus piedras perdurables. Un apretón de manos digno del Convidado de Piedra (*París*: 77). Lo adverso meteorológico aniquila y borra los sentimientos humanos, *deshumanizando*, en términos de Ortega: La lluvia de París es más terrible porque la aumentan sus gárgolas y el que actúan de gárgolas (sic.) hasta los toldos de las tiendas (...) Si quiero bañar mis ilusiones y enfriarlas dándoles una lección, no tengo más que pasar por un puente del Sena; ambas, greguerías de «Miradas perdidas», el compendio más característico de estos cuadros parisienses con resonancias negativas.

En este punto cabría hacer algunas alusiones de misma naturaleza sensorial que potencia los campos semánticos de lo agresivo y mortuorio reseñando ciertos ejemplos de *La viuda blanca y negra* (1921), discurso de lo ficcional y complemento indiscutible para terminar de construir «el mito personal» del autor respecto al espacio parisino. En dicha novela, París va a ser la ciudad ensañada para vivir el amor lejos de los condicionamientos sociales y «provincianos» del pequeño círculo de los personajes (de nuevo, el vector de la huida en la misma base de la configuración del espacio narrativo). El campo semántico de los sentidos es uno de los ejes mayormente trabajados en el texto, dado el contraste cromático que se adivina ya desde el título.

Todo ello unido a los tintes fatídicos del color negro de la viuda que se avivan y se ponen aún más de manifiesto en la capital francesa. París, pues, despierta y resalta el lado oscuro de Cristina, la protagonista. Lo negro, lo fatídico, lo mortuorio de París va a impregnar la relación de los protagonistas hasta el punto de encontrar numerosas metáforas que aluden al acto amoroso desde una perspectiva más del *thánatos* que del *eros*. Así, la concepción del espacio íntimo (la habitación) como sarcófago, como panteón, como tumba mortuoria: Por fin se acostaron en la cama sarcófago, con rechinamientos de barco que se desgualdraja, que se desencuaderna, que va a desfondarse (*La viuda blanca y negra*: 409). En el capítulo titulado «Viuda de mí», donde ya cada vez más el protagonista masculino va asumiendo la distancia que pone la viuda en su relación, las referencias a los espacios mortuorios vuelven a ser evidentes:

Los días fuertes, caliginosos, hirvientes de su última temporada en Madrid, hacían perder mucho a éstos de París, en un septiembre tibio y otoñal, en la habitación sorda y sórdida, en la que todo pasa en el fondo de la tumba, como si una

pareja de amantes se pudiesen amar fervorosamente en la alcoba del panteón (*La viuda...*: 417).

De esta manera, el campo semántico de lo oscuro va ganado fuerza en París por el propio discurso de la ciudad al respecto. Cristina va a ser más viuda en París, más negra, más fatídica puesto que la gran urbe pone de relieve lo negativo de su estado, embelleciéndola: París es la población de las viudas (...) ¡Qué bien le sentaba París a la viuda! Todo *la* vestía (*La viuda...*: 401). Morfología que es constitutiva y propia de la ciudad, escenario ideal para pasear los colores oscuros de la viuda: Todo en París se presta un poco al luto; le hace fondo. Los árboles negros, los quioscos oscuros, las tiendas pintadas de negro, hasta esos hombres que pasan con bultos de cosas envueltas en paños negros, para disimular que llevan algo (*La viuda...*: 410). La ciudad, pues, va apagando las esperanzas de su relación sentimental y va convirtiendo en cadáver –vivamente— al protagonista haciéndole sentir que el difunto es él, que Cristina es viuda de sí mismo: París iba dejando en ellos el sedante de ir pasando una temporada en el otro mundo, con esos grises fatídicos y encantadores de la otra vida (*La viuda...*: 416). La muerte y la sensación de la enfermedad vienen tiñendo el discurso sobre París como puede apreciarse en la siguiente cita que, curiosamente, sería reelaborada casi con los mismos términos en la *Automorbunda* de 1948 en lo que se refiere al «aire gripal y supracementerial de París»: Los dos parecían convalecientes de una gripe ligera, pero con la marca de París, es decir, gripe con el recuerdo de los cementerios de París, y con ese aire de entierro que cruza las tardes grises (*La viuda...*: 420).

El discurso de lo mortuorio y de lo fatídico de París se englobaría en esta dimensión sensorial del análisis imagológico como campo semántico casi exclusivo. No es de extrañar, pues, que bajo la óptica de mujer aniquiladora se haya venido leyendo esta novela, atributos, por otra parte, constantes en la configuración de los personajes femeninos de Ramón Gómez de la Serna³. Estamos ante un relato de crimen simbólico y pasional bajo la concepción de Ramón Gómez de la Serna no sólo del *eros* íntimamente ligado al *thánatos*⁴ — como ya vimos en imágenes anteriores— sino del erotismo unido a la mortalidad. Cristina constituye el prototipo de mujer dominante y castradora, mujer verduga y desdenosa⁵ que culminará en el arquetipo de la protagonista de *¡Rebeca!*, novela de 1937.

³ Eugenio de Nora alude a la misoginia de nuestro autor en toda su producción narrativa. Nora, E. (1968) «Ramón Gómez de la Serna», *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos, 94-154.

⁴ Esta trabazón del amor y de la muerte es una de las obsesiones o líneas temáticas recurrentes en nuestro autor. Un ejemplo suficientemente ilustrativo lo supone *La fiebre. Falsa novela tártara* (1927), novela breve donde la protagonista simultanea bodas y funerales.

⁵ Vid. Serrano Asenjo, J. E. (1992), *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novelas de Ramón Gómez de la Serna*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada. Es éste un estudio interesante ya que pone de relieve la línea que iría de Poe a Ramón pasando por Baudelaire en lo que se refiere a la estética del crimen, de lo sórdido y del misterio.

La ciudad, pues, es el escenario ideal para poner de manifiesto la capacidad aniquiladora de la protagonista; por tanto, desde el punto de vista de la imagen, se construye con los mismos apelativos que ésta: lo negro, lo oscuro, lo fatídico, lo mortuorio que incidirá más que en otro eje en el plano o la dimensión de lo psicológico, como seguidamente se aprecia en tan significativo fragmento. Éste podría ser síntesis perfecta tanto del recorrido simbólico de la ciudad de París en *La viuda blanca y negra* como en los anteriores ejemplos de las obras *París* y *Automoribunda*. Una perfecta y deliciosa definición del París que viven los personajes pero, que en definitiva, es aquél de las experiencias tanto vividas como figuradas del autor:

París no se ocupaba de ellos. París sólo se ocupa de vivir suntuoso, bello, antiguo, moderno, autoritario, y quizás con esa indiferencia por los transeúntes y los inquilinos logra que todos encuentren tanto placer en seguir sus veredas, estimulados al ser tratados así, con desdén, con olvido, como muertos precoces, como desaparecidos ya en la vida (...). ¡Gran contraste, lleno de estimulación, ese de París! (*La viuda...*: 418).

Tenemos con este retrato de la gran urbe una síntesis y conjunción de todos los ejes que destila París: la agresividad, la autoridad con que trata la ciudad al recién llegado, al extranjero (vector de lo sensorial); la imagen canonizada de belleza, de suntuosidad francesa (lo cursi⁶ será otra de las categorías privilegiadas en la retórica de la ciudad) en el plano de lo sociocultural; la soledad por no sentirse insertado en la propia dinámica interna de la ciudad y, en consecuencia, la sensación de muerte en vida, con todo lo que tiene esta visión de existencialista, generadora del discurso en torno al tiempo. Pero, ante todo, es París la ciudad de los contrastes, no sólo en su propia morfología (lo antiguo *versus* lo moderno, que incluso en la actualidad se puede seguir apreciando en la misma arquitectura de la ciudad) sino por el sentimiento que genera la alteridad en la conciencia del yo que mira, del individuo ajeno y extranjero que recorre sus calles.

Pero quizá la dialéctica más evidente y que configura todo el discurso de lo sensorial en la imagen de París de nuestro autor sea el vector de lo alto frente a lo bajo. La observación en la gran urbe va a generar toda una reflexión en torno a la materialidad más inmanente que, seguidamente, se convertirá en una reflexión más trascendente, como ya hemos apuntado, la problemática del paso del tiempo. Por lo tanto, los ejes de lo concreto y de lo abstracto van a ser los dos polos de configuración de la conciencia del yo en el Ramón joven que descubre su primer París —el que verá siempre, recordemos. Y he aquí la dinámica interna de lo alto (lo trascendente-ontológico) frente de lo bajo (lo inmanente-material) como sustrato último de su imaginario.

⁶ Es este concepto una de las mayores preocupaciones estéticas en nuestro autor: vid. Gómez de la Serna, R. (1943) *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Respecto al vector de la experiencia sensorial que nos interesa, la ciudad va a definirse o a instaurarse en lo bajo; la mirada crítica de Gómez de la Serna se centrará y partirá desde las profundidades de la gran urbe. Así ya se apreciaba desde el primer artículo de *París*, que reflexiona sobre el viaje y su llegada a la ciudad, una entrada que se realiza desde las profundidades, en el túnel «oscuro y sórdido» —adjetivos que van a jalonar todo el discurso sobre lo subterráneo urbano— ya marcando una clara antítesis con el eje superior. Las ratas del subterráneo en las que se transforma todo recién llegado a París abren ya esta dimensión de lo bajo en torno al metro, sin duda uno de los engranajes de la modernidad, focalizado con privilegio por la mirada ramoniana. En esta red subterránea, el transeúnte de la superficie no sólo ya se convierte metafóricamente en rata sino que se transforma en leproso, en fanteche de la modernidad.

También la ciudad, desde el principio, viene a adquirir tintes de barco hundido; de nuevo, el vector de lo bajo que aparece numerosas veces en el texto (recuérdese la importancia de la iteración en todo análisis imagológico según Daniel-Henri Pageaux). Pero lo fantasmagórico del decorado contagia de forma global a la gran urbe: Falto de mar alrededor y bajo el aplastamiento gris de la ciudad, todo recaba su significado de barco hundido, de barco secreto en la submarinidad (*París*: 83). Este aplastamiento que sufre el yo en la ciudad viene de arriba, del vector superior, empujando al yo creador a las profundidades no sólo espaciales sino de sí mismo. Y mucho tiene que ver el «aplastamiento gris» con la *couvercle du ciel* baudelairiana por lo que ya estamos, sin duda, en el discurso moderno generado por los males de la ciudad, en el paradigma de la más reciente modernidad. La segunda de las referencias a este escenario espectral con tintes de barco hundido es el artículo titulado «El barco de la miseria», descripción del hacinamiento de los pobres de París en las orillas del mítico Sena, que aquí connota miseria y desolación, en la línea de todo el texto.

Parecerá lógico que dicho eje se vea complementado por el espacio de lo aéreo, de lo positivo, de lo alto en clara oposición con el eje subterráneo de la ciudad. Pues bien, Ramón rompe las dicotomías evidentes, previsible; de ahí lo inclasificable de su discurso, lo inesperado, lo insólito que siempre se ha destacado como la mayor de las cualidades de su escritura y que viene definiendo ese surrealismo suyo, tan genuino, esa extraña «fusión suya de vanguardia europea y barroco español» (Umbral, 1978: 199). Lo alto (*¿l'azur?*) en el autor que nos ocupa, viene a connotar un espacio anhelado, de liberación respecto a la opresión del mundo subterráneo, pero no siempre alcanzado y, en ocasiones, más opresor y aplastante que el propio entramado interior de la ciudad. De este modo vienen a frustrarse las expectativas con las que inicialmente se abren todos las incursiones vividas o imaginadas en París, experiencias orientadas y que aspiran a un aéreo positivo, soñado y ensoñado pero no siempre paliativo.

En este punto resultaría necesario aludir a determinadas corrientes críticas que, centradas en la espacialidad del texto han generado todo un estudio temático así como psicológico de los mismos. Son los casos de Gilbert Durand y de

Gaston Bachelard. Este último, en la introducción dedicada al estudio del elemento aéreo, nos aporta algunos datos que ayudan a entender la configuración del eje alto/ bajo en los textos que nos ocupan.

De hecho, sorprendentemente, cita a nuestro autor (Bachelard, 1943: 18) como uno de los modelos para entender la poética de la verticalidad, de las metáforas de la elevación pareja a un sentimiento de optimismo y de plenitud psicológica⁷ y, por qué no, ontológica. Por todo ello, sorprende el alejamiento de las imágenes habituales en la escritura de Ramón Gómez de la Serna —gozosas, positivas, verticales— con el halo de pesimismo que impregna el conjunto de textos dedicados a la capital francesa. Dicho desplazamiento sorprende aún más en un «francófilo» como Ramón, en palabras de Barrère, en el «*écrivain symbole de la compréhension mutuelle française-espagnole*», en el «*parangon méconnu du rapprochement entre les deux cultures*», (Barrère, 1982). Y, más aún, en un creador de «*génie cosmique*» —definición de Jean Cassou—, esto es, el cultivador de una vanguardia exultante, cósmica y vital como nunca hasta entonces se había dado en España⁸.

Por tanto, el discurso habitual de Ramón se ve mermado y desviado hacia una reflexión más trascendente de talante y consecuencias negativas. Se trata de un negativo-existencial que se evidencia en las imágenes truculentas, teñidas de sangre y de muerte de sus greguerías de París. No es de extrañar, así, que el nacimiento de la greguería o flash genial se ubique en París, estando Ramón en compañía de su amante Carmen de Burgos tal y como nos relata ésta en sus memorias (Utrera, 1998). En todas sus reflexiones en torno a la urbe tenemos el vector de la agresividad urbana —que genera la soledad y el aislamiento del individuo—, violencia urbana que empuja a todo viajero a las profundidades de la ciudad laberinto. Soledad que, por otra parte, es generada por los círculos concéntricos y estrechos de la ciudad: El extranjero ha de sufrir, además, la exasperación limítrofe de ese deseo que tiene París de ser una isla (*París*: 607).

En este punto habría que advertir cómo la imagen de París vivida y sentida por Ramón Gómez de la Serna es, sin duda, deudora de la poética simbolista-decadentista del XIX francés y no tanto heredera directa del espíritu vanguardista optimista al que ya habíamos hecho mención.

Bajo esta perspectiva hay que leer la significación de sus imágenes de la capital francesa; éstas suponen un hito más de la configuración del mito de

⁷ No es gratuito, pues, que a Ramón Gómez de la Serna se le haya considerado en ocasiones como ejemplo de la vanguardia más optimista y alegre de las letras hispánicas en contraste con la solemnidad de la escuela o grupo del 98. Véanse algunos de los muchos testimonios al respecto: Umbral, F. (1978) *Ramón y las vanguardias* Madrid: Austral; Cernuda, L. (1957) *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama o Fernández Almagro, M. (1950) «Esquema de la novela española contemporánea», *Clavileño*, Madrid: 15-28.

⁸ Para Jean Cassou la dialéctica es clara: frente a un optimismo vital, de experiencia gozosa de la materia, el autor sufre el sentimiento o la angustia por la muerte como se evidencia, ya hemos visto, en *La viuda blanca y negra*, traducida al francés por el propio Cassou. Vid. Cassou, J. (1963) «Ramón Gómez de la Serna», *Nouvelle Revue Française*, 2, 1000-1010.

París como capital literaria y transcultural del siglo XIX. Y en este sentido Ramón no es innovador sino que siente, vive y retrata ese París bajo la rememoración de la lectura baudelairiana de la gran ciudad. Si pensamos en un eje trazado desde Jean Jacques Rousseau con su dimensión de la ciudad como corruptora del «buen salvaje» que es el hombre, pasando por Mercier y su *Tableau de Paris* para desembocar en los abismos de la ciudad del *spleen* y la *couvercle du ciel* de la poética de Baudelaire⁹, tenemos en el París de Gómez de la Serna la natural respuesta a la configuración del espacio urbano bajo el prisma de la aversión a la ciudad. En efecto, es ese París baudelairiano del Segundo Imperio «*le lieu du spleen, le lieu des allégories, le lieu du spleen allégorique; Paris est la ville de la modernité; un labyrinthe de lignes et des signes dont l'interférence est, selon Baudelaire, propice au genre du poème en prose*» (VVAA, 1984). Y sabida es la pertinencia que ve Ramón en este género híbrido del poema en prosa y, en consecuencia, la práctica de éste en términos baudelairianos (Hoddie, 1979). Este hecho, sumado a su admiración por «el genio francés», por el interés que demuestra en la biografía que le dedica en 1920¹⁰, son datos incontestables que terminan por diseñar un lazo férreo entre el poeta francés de la modernidad y el escritor español más original y vanguardista de la primera mitad del siglo XX. Ramón bebe, pues, de la imagen literaria que le llega a través de la poética baudelairiana, ve un París *labyrinthe et borbier, Paris lieu de perdition énergétique et de perdition infernale (...)* la *Ville comme la rencontre et le conflit de l'industrie et de l'esthétique* (VVAA, 1984).

Si observamos someramente las posibles coincidencias entre el París de Gómez de la Serna y la imagen de la ciudad en un libro tan significativo como *Las flores del Mal* en cuanto a la configuración del espacio urbano, los paralelismos —y no casuales— están servidos. Podríamos hacer una lectura rápida de *Les fleurs du Mal* —bajo los presupuestos de la ciudad moderna agresiva para el individuo— trazando los cuatro ejes o planos que hemos visto en la configuración de la imagen de París a lo largo del trabajo. Así, lo macabro o la agresividad urbana pueden verse en poemas como *Le squelette laboureur* o *La danse macabre*; lo superfluo, que habíamos ligado a la categoría de lo cursi en Ramón, se halla fácilmente en poemas como *Les bijoux* en un plano de la espiritualización de lo material e inorgánico que estará también en Ramón y cuyo poema paradigmático en Baudelaire podría ser *Le rêve parisien*.

Respecto a la soledad del individuo en Baudelaire —siguiendo con nuestra conexión con el discurso ramoniano— numerosos son los ejemplos tanto directos como a través de la configuración de personajes marginales como *les mendiants*, las prostitutas o incluso el «famoso extranjero» de su maravilloso

⁹ Este eje queda trazado en el siguiente artículo: Lotz, H. J. (1984) «L'image irrédelle, bizarre et mythique de Paris chez Balzac et Baudelaire», *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*. Lyon: Presses Universitaires, 93-104.

¹⁰ *El desgarrado Baudelaire*, publicada en Madrid por la editorial Biblioteca Nueva.

libro de poemas en prosa *Le spleen de Paris*. Se trata de seres desgarrados, apátridas, sin hogar, producto de una sociedad que los rechaza y no olvidemos que, en parte, ése es el desarrollo existencial de la conciencia autorial en las obras que hemos apuntado. Por último, la categoría temporal queda íntimamente unida a este sentimiento en la retórica de la ciudad baudelairiana. Poemas como *L'horloge* suponen el culmen no sólo de la memoria como materia privilegiada en Baudelaire sino de *le gouffre mortel* ávido de carne que nos reclama hacia la muerte.

De esta manera pueden evocarse sutilmente algunas de las problemáticas del gran poeta de la modernidad que fue Baudelaire poniéndolo en paralelo con el universo imagológico que acabamos de analizar en Gómez de la Serna. Pero, quizá el discurso que le es más próximo a nuestro autor a este respecto sea la serie de poemas sobre el *Spleen* de la que creo que bebe más directamente Ramón respecto a su imagen de la ciudad de París. Así términos o sintagmas como el *tedio*, el *cielo plomizo*, la *tapadera del cielo* o la *fosa profunda*, el *abismo* conectan de lleno con la configuración imaginaria de la ciudad articulada sobre el eje de lo alto frente a lo bajo y profundo tanto del espacio urbano como, por extensión, del ser humano.

He aquí someramente esbozadas las razones por las que creo que Ramón en sus muchos viajes a París está leyendo la ciudad bajo la óptica desgarrada y sufriende del autor de *Las flores del Mal*. Y es así como viene a confirmárnoslo, desde una perspectiva más biográfica-testimonial la que fuera su mujer —y con la que compartiría Ramón toda su vida desde 1931 y hasta el final de sus días— la escritora argentina Luisa Sofovich. En un hermoso libro de memorias dedicado a la figura del autor español¹¹, recuerda en su primer viaje juntos a la capital francesa en el año 1935 cómo Ramón se esforzó por mostrarle «para siempre y en un solo día» ese primer París que él vería en todas sus visitas a esta ciudad: aquél de Musset y de Baudelaire (Sofovich, 1994).

Otro dato más —éste, de primera mano— que redundo no sólo en la estrecha comunión de vida y literatura en Gómez de la Serna sino en la naturaleza metaliteraria de sus escritos. Ramón, pues, no está más que estilizando un discurso sobre París que resulta mediatizado por la lectura baudelairiana de la gran urbe: de la estética de lo feo, de la *foule* víctima de la soledad y arrastrada hacia los abismos del mal.

Estamos, de este modo, ante la configuración del mito personal de París en Ramón Gómez de la Serna, espacio mítico urbano fraguado en sus lecturas francesas decimonónicas. En nuestro autor, París equivale a decir lo otro no gozoso, lo otro agresivo, la alteridad que amenaza sus círculos salvíficos. Habría

¹¹ Lo más interesante de esta obra es el capítulo titulado «La vida sin Ramón» donde la escritora y esposa de Gómez de la Serna rememora el mundo literario de ese año 1935: las visitas a Cassou, los encuentros con Cocteau, las impresiones sobre Éluard... Es documento fundamental para conocer la recepción de Ramón en Francia así como su papel en las innovaciones artísticas del momento.

que plantearse en este punto cuáles serían estos círculos estéticos y culturales personalísimos (el circo, el Rastro madrileño, los toros, la Puerta del Sol, el torreón de Velázquez; en última instancia, la escritura...) y por qué la experiencia del tiempo en París parece tambalearlos. Quizá esto último se convierta en materia de otro trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BACHELARD, G. (1943). *L'air et les songes*. París: José Corti.
- BARRÈRE, B. (1982). «Ramón Gómez de la Serna y la Casa de Velázquez», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 18, 502-522.
- CAMÓN AZNAR, J. (1972). *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CASSOU, J. (1963). «Ramón Gómez de la Serna», *Nouvelle Revue Française*, 2, 1000-1010.
- CERNUDA, L. (1957). «Gómez de la Serna y la generación poética de 1925», *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 167-177.
- DELAY, F. (1984). «Ramón à Paris», *Quinzaine Littéraire*, 15-17.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1950). «Esquema de la novela española contemporánea», *Clavileño*, 5, 15-28.
- FLÓREZ, R. (1988). *Ramón de Ramones*. Madrid: Bitácora.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1986). *París*, ed. de Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- (1997) *La viuda blanca y negra, Novelismo I. El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. *Obras Completas IX*, ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 279-445.
- (1998) *Escritos autobiográficos I. Automoribunda*, ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores /Galaxia Gutenberg.
- HODDIE, J. (1979). «El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna», *Revista de Literatura*, 82, 131-148.
- NORA, E. de (1968). «Ramón Gómez de la Serna», *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos, 94-154.
- LOTZ, H. J. (1984). «L'image irrédelle, bizarre et mythique de Paris chez Balzac et Baudelaire», *Paris au XIXè siècle. Aspects d'un mythe littéraire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 93-104.
- SÁNCHEZ GRANJEL, L. (1963). *Retrato de Ramón*. Madrid: Guadarrama.
- SERRANO ASENJO, J. E. (1992). *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novelas de Ramón Gómez de la Serna*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- SOFOVICH, L. (1994). *La vida sin Ramón*. Madrid: Libertarias.
- UMBRAL, F. (1978). *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Austral.
- VVAA (1984). *Paris au XIXè siècle. Aspects d'un mythe littéraire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.