

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde

der Neuphilologischen Fakultät

der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Romanisches Seminar

Sexo, muerte, minerales.

Autocreación de Ramón Gómez de la Serna con
referencia a lo freudiano

Vorgelegt von Dobrosława Pazder

Disputation: 02.03.2021

Erstgutachter: Prof. Dr. Robert Folger

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerhard Poppenberg

Índice

1	Introducción	3
2	Contexto sociocultural	9
2.1	España en tiempos de Ramón	9
2.2	Recepción de las teorías de Sigmund Freud en España	20
3	Autocreación de Ramón Gómez de la Serna.....	33
3.1	Fenómeno de autocreación artística	33
3.2	Facetas, formas y elementos autocreativos de Ramón	37
3.2.1	Cosalogía.....	83
3.2.2	Amor	100
3.2.3	Muerte	113
3.2.4	Humor	128
3.3	Anticreación.....	144
4	Ramón y Freud.....	168
4.1	Psicoanálisis y literatura.....	168
4.2	Motivos freudianos en la obra ramoniana.....	182
4.3	La relación paradójica entre Gómez de la Serna y la obra freudiana.....	244
5	Conclusión	268
	Bibliografía	273
	Fuentes primarias	273
	Fuentes secundarias.....	277

1 Introducción

La presente tesis, titulada *Sexo, muerte, minerales. Autocreación de Ramón Gómez de la Serna con referencia a lo freudiano* es el resultado de un trabajo anterior, llamado *Lo ominoso en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Funciones del uso de motivos siniestros en ejemplos seleccionados*, presentado en 2014 como tesis final de la maestría en el programa de *Romanische Literaturwissenschaft* de la Freie Universität de Berlín. En aquel trabajo se examinó el empleo de lo ominoso y su función en los campos del humor, de lo fantástico y de la ruptura del orden establecido en la obra de Gómez de la Serna (1888-1963), escritor madrileño y precursor del vanguardismo en España.

Durante la investigación conducida para la tesis de maestría antes mencionada se consultaron diversas publicaciones respecto a la vida del autor y su obra. Sin embargo, a pesar de un gran número de fuentes muy interesantes e informativas, se ha confirmado, que en el caso del uso y funcionamiento de los motivos freudianos en la obra de Gómez de la Serna se trata de un tema muy complejo y escasamente estudiado. Al mismo tiempo, nos interesó otro fenómeno acerca de Ramón¹, el cual, aunque es mencionado en algunos estudios, no obstante permanece hasta el día de hoy apenas analizado, refiriéndonos aquí a la autocreación ramoniana.

Así pues, se ha notado que ambas temáticas tienen un gran potencial investigativo. Aunque varios investigadores indican la obsesión de Gómez de la Serna de ser reconocido por el público y autorepresentarse continuamente,² como también se discute en diversos estudios el pansexualismo como un reflejo freudiano en la obra del escritor madrileño,³ todavía faltan publicaciones que muestren precisamente y de

¹ Siguiendo a numerosos investigadores de la obra de Gómez de la Serna, se va a referir al autor también usando solamente su nombre - Ramón. Este procedimiento se basa entre otro en el hecho, de que el nombre del escritor funcionaba como un tipo de pseudónimo artístico y denominación de su *brand*, lo que se va a explicar más ampliamente en el capítulo 3.2 del presente trabajo.

² Cf. Fernández 2013: 59.

³ Cf. Granjel 1963: 198.

forma estructurada estas dos dimensiones ramonianas, incluyendo la relación entre ellas.

Por eso hemos decidido llevar a cabo un estudio teórico que se centrará en esta problemática e intentará dar un primer paso para iniciar un interés académico por este aspecto menos examinado de lo concerniente a Ramón. Obviamente, se trata de una temática muy amplia y se debe subrayar, que debido al alcance de la presente tesis no se nos permite realizar un análisis completo tanto del fenómeno de la autocreación ramoniana, como del significado de lo freudiano para esta. No obstante, se tratará de presentar una visión coherente de estos dos conceptos y de la relación entre ellos, afrontando tres principales preguntas de investigación.

La primera se enfoca en la manera en la que Ramón Gómez de la Serna se autocreaba. Merece la pena indicar, que un gran número de las publicaciones precedentes subrayan lo autobiográfico como elemento clave en la obra ramoniana.⁴ De todos modos, hay que constatar que, en caso de la autocreación de Ramón, ésta se trata de un fenómeno más amplio que lo autobiográfico. Las interacciones entre sus textos y su vida tienen un significado más profundo que solo ser reflejos de su propia experiencia en sus libros. El escritor, usando su obra en conjunto con su vida, creó una imagen, una idea de sí mismo, en la que creía y la que cuidadosamente formaba y remodelaba, presentándola al mismo tiempo con mucho gusto a sus contemporáneos como un espectáculo. Gómez de la Serna buscó continuamente su identidad y lo hacía proyectándose públicamente a través de sus libros, su actitud y sus actuaciones públicas (como por ejemplo las conferencias que daba o su participación intensa en la tertulia de la *Sagrada Cripta de Pombo*, fundada por él). Así que no sorprende que varios investigadores hayan usado con referencia a Ramón los términos como *autoproyección*,⁵ *autopromoción*⁶ o *autorepresentación*⁷.

⁴ Ioana Zlotescu constata que *Ramón es en la literatura española poseedor del máximo espacio autobiográfico*. Cf. Zlotescu 1998: 16.

⁵ Cf. Hoyle 1996: 7.

⁶ Cf. Fernández 2013: 32.

⁷ Cf. *ibid.*: 59.

No obstante, hay que notar que el empleo de tales conceptos funciona generalmente a propósito de otros temas tratados, así que falta todavía un análisis preciso de este fenómeno, el cual en la tesis presente vamos a nombrar en primer lugar *autocreación*.⁸ Esta palabra nos parece la más adecuada, porque unifica el significado de los tres términos antes mencionados, poniendo a la vez el enfoque en la palabra *creación*, término que concuerda muy bien con un artista tan prolífico, creativo e innovador como Ramón Gómez de la Serna.

Para estudiar el fenómeno de la autocreación, se estructurará el análisis en tres etapas. Primero, se enfocarán las diferentes facetas de la imagen ramoniana, como por ejemplo se examinará el rasgo innovador en su obra y vida, el cual le da la faceta de un *trendsetter* (creador de una nueva tendencia en su tiempo). Segundo, se va a investigar las formas de la autoproyección del escritor, como por ejemplo su temprana actividad radiofónica. Finalmente se introducirá un modelo propio de los cuatro elementos de la autocreación ramoniana que en nuestra opinión son los más significativos, tratándose del amor, la muerte, el humor y la cosalogía (su interés profundo por los objetos inanimados), los cuales se investigarán basándose de nuevo en ejemplos de la vida y de los textos del autor.

La segunda pregunta de la investigación se refiere a la actitud rebelde de Gómez de la Serna, es decir su renuencia a las normas sociales y su tendencia a romper las reglas, tanto en su vida como en su obra. Merece la pena destacar, que Ramón valoraba en alto grado su independencia, considerándose a sí mismo miembro único de su propia generación. Al mismo tiempo despreciaba la política y las instituciones, sobre todo las académicas, mostrando a cada paso su rechazo al orden establecido. Se estudiará además una posible *antocreación* del autor, como también la cuestión de si se tratase en este caso de un fenómeno opuesto o complementario a la autocreación. Además, analizaremos los motivos por los cuales los protagonistas ramonianos y el mismo autor se presentaban como antihéroes, inconformes con las expectativas de la

⁸ Sin embargo, se va a usar como sinónimos las palabras *autoproyección*, *autopromoción* o *autorepresentación*.

sociedad. En este contexto se abordará también el fenómeno de la incompreensión de su obra, vinculado a un cierto rechazo del *público de masas* hacia él.

Finalmente, la tercera pregunta de la investigación se concentrará en la relación entre Gómez de la Serna y la obra de Sigmund Freud. Se analizará, como se relacionaba el escritor madrileño con el psicoanalista vienés y de qué modo influyó esta relación en su autocreación. Cabe destacar, que el autor se inspiró claramente por varios artistas, teorías e ideas, dado que era un artista muy abierto a lo nuevo. Sin embargo, se nota fácilmente, que en la obra ramoniana abundan los motivos freudianos, es decir conceptos característicos para el psicoanálisis, a los cuales el mismo Freud daba importancia como elementos literarios, por ejemplo las pulsiones de la vida y la muerte o lo siniestro. Además, se pueden observar muchas referencias directas que hace Ramón a Sigmund Freud. El vanguardista no solo jugaba con las ideas del psicoanálisis, por ejemplo escribiendo el libro *Las cosas y el ello* (1934), obviamente inspirado por la obra freudiana titulada *El yo y el ello* (*Das Ich und das Es*, 1923), pero a veces buscaba hasta una confrontación directa, como muestra la introducción a una nueva edición (1941) del libro *El Doctor Inverosímil*, publicado antes en 1914 y en 1921. En este texto Gómez de la Serna defiende su idea innovadora del psicoanálisis. En la obra se presentan los casos del doctor Vivar, un médico aficionado a métodos inusuales y extraordinarios, el cual suele buscar las soluciones de los problemas de sus pacientes en sus mentes.⁹ Aunque el libro fue alabado por ser la primera representación literaria del psicoanálisis en España,¹⁰ Ramón protegía vehementemente la originalidad de su obra hasta dar impresión de que se sentía amenazado en su creatividad por el propio Sigmund Freud. Este comportamiento es otro ejemplo del egotismo ramoniano (es decir, de la excesiva importancia concedida por él a sí mismo y todo lo que se refiere a él) y la importancia que tenía para él el autoprojectarse como un artista independiente, innovador e imaginativo. Considerando el intenso interés de Gómez de la Serna por el psicoanálisis, expresado

⁹Como dice José Camón Aznar: *Este doctor toma el pulso no solo a los enfermos, sino a las lecturas, a las miradas, a los objetos que rodean al enfermo*. En Camón Aznar 1972: 306.

¹⁰Soldevila afirma que *se habla por primera vez en la nuestra literatura de las enfermedades alérgicas y, según el prólogo de 1941, también de curaciones por el psicoanálisis*. Cf. Soldevila Durante 1988b: 42.

en el caso de *El Doctor Inverosímil*, pero también en otras publicaciones que se analizarán en este trabajo, se reflexionará sobre el por qué el autor madrileño se sentía amenazado por Freud, admirándolo y despreciándolo al mismo tiempo. Para aclarar esta paradoja se la observará desde la perspectiva de la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom.

Debido a la amplia dimensión del tema del presente trabajo, es necesario delimitar en lo que se refiere al material de investigación. Por este motivo, analizando los ejemplos de la obra y la vida del escritor, nos enfocaremos principalmente en el periodo comprendido entre 1914 y 1936. El año 1914 es una fecha importante por varias razones; fue el comienzo de la Primera Guerra Mundial, pero también fue el año en el que Ramón escribió su primera novela, *El Doctor Inverosímil*, que se publicaría en la versión más amplia en 1921, un libro muy importante desde el punto de vista del presente trabajo. Además, la tertulia de la *Sagrada Cripta de Pombo*, un aspecto sustancial en la vida y creación de Gómez de la Serna como veremos en los siguientes capítulos, fue dirigida por el escritor exactamente en los años 1914-1936, indicando la cesura de la maduración artística de Ramón hasta la época de su gran triunfo, la cual fue interrumpida por la guerra civil y su emigración a Argentina, donde residió hasta su muerte en 1963.

Así pues, para estudiar el fenómeno de la autocreación ramoniana, su posible faceta de la anticreación, como también la presencia e importancia de lo freudiano en su obra, se apoyará en fragmentos de los siguientes textos ramonianos publicados en el periodo mencionado: *El Doctor Inverosímil* (1914), *El Rastro* (1914), *Greguerías* (1917), *Senos* (1917), *Pombo* (1918), *La viuda blanca y negra* (1921), *El Gran Hotel* (1922), *El Incongruente* (1922), *El Chalet de las rosas* (1923), *El secreto del acueducto* (1923), *La sagrada cripta del Pombo* (1924), *La fúnebre* (1925), *El Novelista* (1925), *La quinta de Palmyra* (1925), *La mujer vestida de hombre* (1926), *El Hijo del millonario* (1927), *El defensor del cementerio* (1927), *La hiperestésica* (1928), *La Nardo* (1930), *Gravedad e importancia del humorismo* (1930), *El hijo surrealista* (1930), *Policéfalo y señora* (1931), *Las consignatarias* (1932), *El cólera azul* (1933), *Las cosas y el ello* (1934), *Los muertos, las muertas y otras*

fantasmagorías (1935). Además, se incorporarán en la investigación varios ejemplos de los libros publicados ya después de 1936: *¡Rebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947), los cuales, sin embargo, forman parte de las cuatro novelas de la nebulosa, iniciadas por *El incongruente* (1922) y *El novelista* (1923), constituyendo una etapa de alto significado en la obra de Gómez de la Serna. Tampoco se puede pasar por alto el libro autobiográfico más importante de Ramón, *Automoribundia* (1948), el cual ofrece varios detalles sobre la vida del escritor, sacando a la luz muchos aspectos interesantes para examinar su autocreación y su actitud hacia la sociedad.

El presente trabajo se estructura en tres partes principales. La primera consiste en ofrecer información general acerca de la situación sociocultural en España en la que nació Ramón, para poder situarle mejor en el contexto histórico. Se concederá un enfoque especial a la introducción y recepción de las obras freudianas por sus contemporáneos.

La segunda parte de la investigación se iniciará con una breve definición de lo que significa para un artista el autocrearse, basándose en la teoría de *Self-Fashioning* de Stephen Greenblatt. Más adelante se desarrollará el análisis del concepto de la autocreación ramoniana, concentrándose en sus facetas, formas y elementos claves, para poder reflexionar a continuación sobre el fenómeno de la anticreación y su relación a la autocreación.

Finalmente, en la tercera parte de la investigación se explicará el concepto de lo freudiano en la presente tesis, para poder analizar la presencia de los elementos freudianos en la obra ramoniana. Concluyendo, se examinará la actitud del autor hacia el psicoanalista vienés para constatar si existe o no algún tipo de influencia por parte de Freud en la autocreación de Gómez de la Serna.

2 Contexto sociocultural

2.1 España en tiempos de Ramón

La situación política en España a principios del siglo XX es un tema muy extenso y los límites de la tesis nos impiden desarrollarlo ampliamente. Sin embargo, el propósito del presente capítulo consiste en una breve presentación del país en el cual Ramón Gómez de la Serna nació y creció. Se esbozará el clima sociocultural para poder situar al escritor en el contexto histórico.

Primero merece la pena mencionar las fechas más importantes de la biografía del autor. Sin lugar a duda, a Gómez de la Serna le tocó una vida entre grandes cambios y catástrofes históricas. El escritor nació el 3 de julio de 1888 en Madrid, siendo su padre un empleado del Ministerio de Ultramar. En 1904 comenzó la carrera de Derecho, la que terminó en Oviedo cuatro años más tarde. Durante ese tiempo publicó continuamente artículos en periódicos locales. En 1905 editó en Segovia su primer libro titulado *Entrando en fuego*. Los años siguientes escribió en la revista *Prometeo* dirigida por su padre, publicó otros libros y además viajó a París, Londres, Italia y Suiza, lugares en los que, posteriormente, ubicaría a menudo la trama de sus obras. En 1931 tuvo lugar su primer viaje a América del Sur, donde participó en numerosas conferencias y también conoció a Luisa Sofovich, su futura esposa. En 1936, debido al estallido de la guerra civil en España, el escritor se exilió en Argentina, donde, aparte de escribir otros libros, colaboró con algunos periódicos. Con excepción de un breve viaje a España en 1949, Ramón Gómez de la Serna residió en Buenos Aires hasta el 12 de enero de 1963, día en que falleció. Está enterrado en el Panteón de Hombres Ilustres de la Sacramental de San Justo en Madrid.¹¹

El país en el que nació el escritor experimentó grandes cambios. Uno de los acontecimientos que tuvo una importancia particular para él fue seguramente la pérdida de las últimas colonias en 1898, durante la Guerra de Cuba, dado que su padre

¹¹ Los datos biográficos cf. Camón Aznar 1972: 76ff.

era empleado en el Ministerio de Ultramar. Vamos a mostrar este evento desde la perspectiva ramoniana en sus propias palabras:

Un día de aquel tiempo - eran las tres de la tarde - estaba al balcón de la sala, subido en sus zancos de hierro, obsesionado con la guerra de los yanquis, cuando bajé el escalón de hierro y, como si hubiese tenido un ataque de telepatía, le dije a mi padre con consternación: Han tomado Santiago... Hemos perdido la guerra. En efecto, unas horas más tarde apareció el extraordinario de El Imparcial con la noticia catastrófica, final del imperio colonial de España, que por último iba a respirar sola y tranquila. Desde el ángulo de aquel balcón, como niño delirante y suicida, miré con profunda pasión la España que quedaba, mal revocada, virolosa, y me pareció como si la fila de mendigos que a la caída del sol se formaba frente al Refugio de San Antonio, que estaba frente por frente de mi casa, llegase a ser una hilera interminable. La vida se estrechó. Mi padre, que además de su empleo en el Ministerio de Ultramar – allí ayudó a Maura en la Ley Hipotecaria para las colonias - tenía una colaboración en El Comercio, de Manila, recibió la carta de despedida al mismo tiempo que se hundía ese ministerio tan pomposamente llamado de Ultramar, y que no tenía razón de ser cuando se había desvanecido la azulosidad ultramarina del poder español. El Estado estaba obligado a reponerle, pero en su desconcierto tardaba en darle nueva opción, y se agotaban los recursos (...).¹²

Obviamente este acontecimiento no solo influyó en la familia de Gómez de la Serna, sino en la situación de todo el país. El *desastre colonial* despertó una sensación de inseguridad en los españoles e influyó en la posición de España ante el resto del mundo. Aunque el país pertenecía a Europa occidental desde el punto de vista geográfico, político y cultural, España contrastaba con los países más desarrollados. Es interesante mencionar, que en 1900 había 18.600.000 españoles.¹³ La agricultura era muy importante para la población, aunque el rendimiento por hectárea de la agricultura española era cinco o seis veces inferior al que se daba en países como Alemania o Gran Bretaña. Este efecto se basaba sobre todo en el retraso técnico, pero también en la persistencia de la trilogía mediterránea (el trigo, la vid y el olivo) y el latifundismo.

¹² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 156.

¹³ Cf. Tussel 2012: 7. Las informaciones sobre la historia, economía y cultura en España del siglo XX que se presentan en este capítulo se basan en la consultación de los libros *Historia de España en el siglo XX: Del 98 a la proclamación de la República* (2012) de Javier Tussel y *Las ciencias humanas. Psicología, sociología, pedagogía. En La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). Volumen II. Letras, ciencia, arte, sociedad y culturas.* (1993) de Mariano Yela.

La industrialización se había iniciado desde mediados del siglo XIX, pero su potencial no se pudo desarrollar en alto grado, sobre todo por la carencia de recursos, la limitación del mercado interno y el deseo de evitar la competencia con el exterior.¹⁴ Sin embargo, no se puede hablar de una crisis económica, sino de crecimiento lento pero constante. Hay que destacar, que el ferrocarril y la electricidad se difundían con el tiempo y el fin de siglo fue mucho más un punto de partida que la culminación de un declive.

Un aspecto negativo constituyó sin duda la alta tasa de analfabetismo: en 1900 al menos el 63% de la población española no sabía leer ni escribir, mientras en Francia solo era un 24%.¹⁵ A finales del siglo, no obstante, se manifestó una creciente preocupación por los temas educativos.

Igualmente, en este tiempo se popularizó la cuestión de la identidad nacional. Hay que notar, que la difusión de los símbolos nacionales destinados a crear el sentimiento de pertenencia a la nación fue relativamente tarde. La bandera española solo apareció definitivamente a mediados del siglo XIX. También destacaba el complejo de inferioridad de los españoles.

En lo que se refiere a la política, España era una monarquía liberal parlamentaria, pero no democrática. Una característica de la época era la importancia de los caciques en la política a principios del siglo XX. Los caciques eran por lo general nobles, grandes propietarios agrícolas o industriales. El cacique era el medio de contacto del ciudadano con la Administración, porque disponía de influencia y ofrecía protección y así se propagaba el clientelismo. Esto alimentaría la idea, de que los españoles seguían manteniendo la mentalidad de súbditos en vez de sentirse y actuar como ciudadanos. De hecho, la sociedad española se caracterizaba por una manifiesta pasividad y apatía respecto a la vida pública. Aunque había dos partidos políticos (conservadores y liberales) que se turnaban en el poder, no se diferenciaban tanto. Se puede hablar de un tipo de liberalismo oligárquico.¹⁶

¹⁴ Cf. Tussel 2012: 19.

¹⁵ Cf. *ibid.*: 23.

¹⁶ Cf. *ibid.*: 49.

El periodo tratado en este capítulo pertenece a la así llamada Edad de Plata (1876-1936). Término definido por Mariano Yela refiriéndose a un periodo:

(...) ciertamente contradictorio: paz y violencia; esplendor cultural y analfabetismo; desarrollo económico y miseria; derrota nacional humillante, pesimismo y aislamiento y, a la vez, recuperación de la conciencia histórica y apertura a Europa; intentos eminentes de concordia y exacerbación de antagonismos. El desenlace: una guerra civil. Desde luego y por de pronto, paz y egregia creación cultural. Después de casi un siglo de guerras, pronunciamientos y revoluciones, tras el sexenio de 1869 a 1874, se inicia, con la restauración de la monarquía y el final de la última guerra carlista – 1876 - una etapa histórica de paz, crecimiento demográfico, desarrollo económico, incipiente industrialización, equilibrio político formal, autoanálisis profundo y renovación educativa. Su logro más indiscutible es una creación artística, poética, literaria, filosófica y científica sin parangón en nuestra historia, como no sea con los años mejores de nuestro Siglo de Oro. Es lo que tantos historiadores han llamado el Medio Siglo de Oro, la Nueva Edad de Oro o, más modestamente, la Edad de Plata.¹⁷

Según Yela era precisamente el campo de la cultura el logro más impresionante y a continuación nos ocuparemos brevemente de mencionar la producción artística y científica de la Edad de Plata. Cabe destacar, que España estaba vinculada a una importante tradición intelectual del siglo XIX, es decir el liberalismo.¹⁸ El fin del siglo, desde luego, trajo en todos los ámbitos un cambio de actitud global, lo que se nota particularmente en el mundo de la cultura. Durante la década de los noventa desapareció el positivismo filosófico, vinculado a la profunda fascinación por las ciencias de la naturaleza. De nuevo, la intuición y la revelación parecieron formas de acceso al conocimiento tan legítimas como la ciencia. Cabe subrayar también, que el fin del siglo fue una época caracterizada por una profunda sensación de malestar, de crisis de valores aceptados y de incertidumbre acerca de los valores nuevos.

Para el presente trabajo es de particular interés subrayar la aparición de los intelectuales. Así se empezó a denominar a los escritores, quienes no solo se ocupaban de la creación literaria o del trabajo periodístico, sino también tenían, o buscaban tener, una influencia directa en los acontecimientos políticos y sociales. Seguramente

¹⁷ Cf. Yela 1993: 256.

¹⁸ Cf. Tussel 2012: 53.

la pérdida de las colonias y los problemas de la vida pública ya mencionados justificaban su intervención. Otras novedades importantes en la vida cultural fueron también la aparición del cinematógrafo, el cual apareció por primera vez en Madrid en torno a 1896 y las demostraciones del cine mudo, así como también la fotografía.¹⁹

No se puede pasar por alto las dos generaciones intelectuales de gran importancia: la del 98 y la del 1914. Aquí solo mencionaremos brevemente algunas de sus características. Los intelectuales del 98 se destacaron en los medios periodísticos y literarios del siglo XX. En su temática se referían a menudo a los críticos intelectuales regeneracionistas como Joaquín Costa. Propagaban la necesidad de la transformación económica del país y también expresaban preocupación histórica, al mismo tiempo representando una ruptura con respecto al pasado. Lo particular al respecto de la generación del 98 es que se trataba de la primera generación de la historia española que se sintió efectivamente como un grupo con una tarea colectiva a realizarse. En relación con la estética y temática de sus obras también se observa una ruptura. En la narrativa finisecular desaparecía el didactismo realista, al mismo tiempo apareciendo una afición por lo psicológico, lo emocional y lo íntimo. Estas nuevas tendencias se expresaban mejor con otro estilo, basado en fragmentos y sensaciones más que las descripciones detallistas, lo que constituyó otro cambio. Los noventayochistas tuvieron unos rasgos comunes de aprendizaje y procedencia. En principio eran de clase media provinciana y vinieron en su juventud a un Madrid bohemio. En sus libros y artículos manifestaban una actitud crítica respecto a la España actual. A pesar de su protesta contra el orden existente, parecían carecer de un propósito concreto o un programa de cambios. Tampoco estaban en condiciones de convencer a los demás ni tenían mucho influjo en política práctica.²⁰

Hay que subrayar, que en la primera década del siglo XX siguió creciendo el deseo de contacto con Europa, como también una voluntad paralela de adentrarse en la peculiar esencia de lo español o de sus variedades regionales.²¹ En consecuencia,

¹⁹ Cf. Tussel 2012: 209ff.

²⁰ Cf. *ibid.*: 367.

²¹ Cf. *ibid.*: 218.

estos años se caracterizaron por una modernización *europizadora*. En este nuevo ambiente apareció una nueva generación, llamada generación de 1914 o Novecentismo. A ella pertenecerían los intelectuales que nacieron cerca de 1880 y su obra ya estaba creada en el siglo XX. Su ideal, como dijo uno de sus representantes más apreciados, José Ortega y Gasset, era la competencia, profesoral o técnica, siempre europea.²² Se trataba de una competencia entre ensayistas, dedicados a interpretar la realidad para poder cambiarla luego, en la cual participaron narradores como Pérez de Ayala o poetas como Juan Ramón Jiménez. Lo que los diferenciaba de los intelectuales de fin de siglo era su voluntad de actuación en la vida pública con unos propósitos colectivos perfectamente definidos. Nacieron nuevos impulsos en el ámbito de la política y la ciencia. Un buen ejemplo de esto es la actividad de Ortega, quien fundó la Liga de Educación Política y en 1914 dio una conferencia bajo el título *Vieja y nueva política*.²³ El intelectual consiguió despertar la sensación de que se pueda optimizar el sistema político y no solo condenarlo.

La voluntad de europeización, modernidad y ciencia se popularizaban cada vez más. Se puede hablar de un auténtico regeneracionismo científico. Desde principios del siglo la ciencia fue objeto de un culto que permitió un importante avance en todos los terrenos. Este desarrollo de la ciencia española fue servido por la Junta de Ampliación de Estudios creada en 1907. Sus principales instituciones vertebradoras fueron el Centro de Estudios Históricos y el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales.²⁴

Considerando el deseo europeísta de los españoles, no parece extraño la aparición de las vanguardias en el terreno literario y artístico. El inicio del vanguardismo cabe fecharse en 1909 cuando Ramón Gómez de la Serna publicó en castellano el *Manifiesto futurista* de Marinetti, muy poco después de que apareciera el texto en París. Víctor García de la Concha subraya la atmosfera eufórica de ese año, cuando se cruzó por primera vez el Canal de la Mancha por el aire, los coches de Ford

²² Cf. Tussel 2012: 368.

²³ Cf. *ibid.*: 376.

²⁴ Cf. *ibid.*: 370.

fueron producidos por miles, se introdujeron la radiotelefonía y los grandes trasatlánticos.²⁵

Las sociedades europeas, entre ellas la española, enfrentaban varios cambios, siendo la cultura transformada por las vanguardias artísticas uno de ellos. Así pues, la fórmula inicial del vanguardismo literario español fue la greguería ramoniana, mezcla de metáfora y humorismo, pero sobre todo demostración subversiva de la incoherencia del mundo y de la necesidad sentida de destruir las categorías lógicas y estéticas.²⁶ En este contexto cabe mencionar también la generación de 1927, la cual se inició en el aniversario de los 300 años de la muerte de Luis de Góngora. No se trató de un grupo unificado, sino de varios grupos de artistas enfocados en diversas corrientes de las vanguardias. Aunque en este periodo era Ramón un artista ya maduro, independiente, concentrado en su propia generación unipersonal del *ramonismo*²⁷ y rechazando cada participación en un grupo integrado, hay investigadores quienes discuten su pertenencia al grupo poético de 1927, basándose en sus metáforas poéticas de la greguería.²⁸

De todos modos, la verdadera explosión con plena fuerza de la vanguardia fue posterior a la Primera Guerra Mundial, dando una importancia particular a dos movimientos poéticos: el ultraísmo y el creacionismo. El ultraísmo, comparable en cierto grado con el futurismo, tuvo sobre todo un efecto destructivo, mientras que al creacionismo cabe atribuirle una función más constructiva. Las vanguardias creaban un mundo propio y tenían muchas caras como las greguerías de Ramón, el teatro humorístico basado en el absurdo de Jardiel Poncela o también el esperpento de Valle-Inclán.²⁹

²⁵ Cf. García de la Concha 1977: 73.

²⁶ Cf. Tussel 2012: 376.

²⁷ El termino ramonismo se puede definir de siguiente modo: *Estilo estético en literatura, arte en general y comportamiento, galvanizado y encabezado en el siglo XX en España y América por el escritor español Ramón Gómez de la Serna, tomando como base el Apollinerismo y su influencia en las vanguardias europeas de entreguerras.* Cf. Flórez 1988: 21.

²⁸ Cf. Gutiérrez Carbajo 1997: 22.

²⁹ Cf. Tussel 2012: 377.

Vale la pena mencionar también la pintura, teniendo en cuenta que los artistas formados en París como Juan Gris, Miró y Dalí fueron los que contribuyeron en alto grado a modificar el panorama de las artes en España. En 1912 tuvo lugar en la barcelonesa Galería Dalmau la primera exposición cubista. Cabe destacar que Ramón Gómez de la Serna llevó a cabo una exposición similar en Madrid unos años después. Ya en 1928 aparecían en Barcelona los primeros manifiestos de tono surrealista, uno de cuyos inevitables firmantes era siempre Dalí.³⁰ Como se sabe, las corrientes vanguardistas se basaban en la interrelación entre varias disciplinas artísticas, incluidas las de la cultura comercial como por ejemplo el cine, el jazz, la pintura mural o la fotografía.³¹ La relación de Ramón con el movimiento de las vanguardias se discutirá más ampliamente en el capítulo 3.2.

Refiriéndose al clima cultural de las primeras décadas del siglo XX es importante mencionar el concepto de la deshumanización del arte. El término proviene del texto *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset de 1925 y caracteriza el arte nuevo, con carácter abstracto, distanciado a lo humano, a los sentimientos humanos y al patetismo.³² De acuerdo con esta teoría, el artista rompe con el concepto clásico de mimesis y en vez de reflejar la realidad en su obra, *se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla.*³³ Además, el arte nuevo se caracteriza por una comicidad fuerte, incluyendo tanto *la franca clownería* como *el leve guiño irónico*,³⁴ siendo no solo el contenido de la obra lo cómico, sino que el mismo arte parece una broma, una burla de sí mismo.

Hablando del contexto histórico y social nos interesa particularmente el entorno de Ramón, especialmente tomando en cuenta la gran importancia que tuvo la ciudad natal del artista para él, así que cabe presentar brevemente como se transformaba Madrid en la juventud del escritor. Eduardo Alaminos López indica, que

³⁰ Cf. Tussel 2012: 379.

³¹ Cf. Fernández Utrera 2011: 604.

³² Cf. Heuer 2004: 27.

³³ Cf. Ortega y Gasset 1925: 34.

³⁴ Cf. *ibid.*: 62.

el desarrollo de la capital española a lo largo del primer tercio del siglo XX coincide con el tiempo de alcanzar su cenit por la obra ramoniana. Como Baudelaire y París forman una inescindible unidad, también Gómez de la Serna parece estar profundamente influenciado por Madrid, ofreciéndole la ciudad varios estímulos, los cuales contribuyeron a la autocreación del escritor. Cabe mencionar algunos rasgos de la transformación de la ciudad, como la inauguración de la primera línea del metro en 1919 y del Museo Municipal en 1929, la extensión de la red de tranvías, la proyección de un aeropuerto, la apertura de nuevos hoteles como el Palace (1913) y el Ritz (1914) y edificios como la Telefónica (1929), símbolo de una nueva imagen arquitectónica de la ciudad. En el primer tercio del siglo XX se introdujeron varias reformas urbanas, elaboradas por higienistas, ingenieros, arquitectos y urbanistas. El Madrid de la juventud de Ramón se convertía de una ciudad decimonónica en una ciudad cosmopolita, moderna, con una vida cultural y social activa, semejante a otras capitales europeas.³⁵

Como señala Jacqueline Heuer, el mismo Gómez de la Serna dejó un testimonio grande al respecto, el cual ayuda a comprender mejor la vida en su época en Madrid, es decir su obra autobiográfica *Automoribundia*. En varios capítulos del libro, Ramón se convierte en cronista de su tiempo, describiendo y comentando la realidad sociocultural de la primera mitad del siglo XX.³⁶

Tampoco se puede pasar por alto el papel importante de Javier Gómez de la Serna, padre de Ramón, miembro del partido de Canalejas, apreciado parlamentario y publicista, quien seguramente contribuyó en la formación de su hijo: un joven intelectual. Sobre todo, el padre lo apoyó financiando y fundando la revista *Prometeo. Revista social y literaria* (1908-1912), en la cual el joven escritor podía publicar libremente sus textos.³⁷

A continuación, nos vamos a enfocar en el clima artístico de la época, para entender mejor las oportunidades que esperaban en Madrid a un artista tan particular

³⁵ Cf. Alaminos López 2014: 22f.

³⁶ Cf. Heuer 2004: 191.

³⁷ Cf. Ayuso 2012: 36.

y multifacético como Ramón. Cabe destacar que el tiempo más prolífico de la obra del autor coincidió con un periodo histórico muy especial. Como subraya Roberto Lumbreras Blanco, la Europa de entreguerras (1918-1939) era una época en la cual la obligatoria gravedad y seriedad del arte debió dar paso al ocio, paz, vitalismo, optimismo jovial, ausencia de prejuicios y renovación.³⁸ Esta circunstancia parece ser de una gran relevancia para un artista como Gómez de la Serna, cuya autocreación se basaba en el alto grado en su humorismo.

Naturalmente, las vanguardias contribuyeron a los cambios en el ambiente cultural madrileño. En su búsqueda de recibir y mostrar la realidad de una forma distinta y nueva, muchos de los artistas se enfocaron en tópicos como el muñeco, la moto, el espacio urbano, o la figura de la mujer. La figura de la mujer es especialmente interesante desde el punto de vista del presente trabajo, considerando la obsesión ramoniana por la mujer y el erotismo. De igual forma es importante el espacio urbano, concepto que se puede encontrar en varias obras del autor, como por ejemplo *La viuda blanca y negra* (1921) o *Chalet de las Rosas* (1923). En el caso de la imagen vanguardista de la mujer se trata de una deconstrucción del mito y del nacimiento de nuevos significados. Como subrayan Álvarez-Blanco y Rey-Montejo, también el nuevo espacio urbano contribuyó a esta transición: la ciudad se convirtió en un espacio de ocio, lleno de energía de la vida moderna, animando a las aventuras amorosas y sexuales. Así, la estructura burguesa del matrimonio pareció perder su importancia y sentido, cediendo el paso a la relación sentimental pasajera, privada de las convenciones socioculturales. De este modo cambió el papel de la mujer, la que se vio liberada de su destino tradicional de esposa y madre y pudo convertirse hasta en el personaje femenino favorito de vanguardia - *la femme fatal*.³⁹

Otro rasgo interesante de las primeras décadas del siglo XX en Madrid fue el crecimiento económico. Aunque lento e irregular, esta tendencia contribuyó a una

³⁸ Cf. Lumbreras Blanco 2005: 68.

³⁹ Cf. Álvarez-Blanco y Rey-Montejo 2003: 12.

cultura de consumo, cuyas reglas determinaban ciertas actividades y productos como deseados y populares.⁴⁰

Finalmente, merece la pena esbozar las inspiraciones intelectuales de Gómez de la Serna, las cuales tuvieron impacto en su trayectoria literaria. Ricardo Fernández indica, que en el caso de un lector animado como Ramón, criado en una familia de la burguesía ilustrada liberal, es difícil aislar todas las influencias, aunque muchas de las inspiraciones se reflejan en la revista *Prometeo*.⁴¹ Tampoco se debe ignorar los años universitarios del escritor (1904-1908), cuando el joven se interesó por los temas filosófico-sociales, leyendo entre otros a Fichte, Nietzsche, Kant, Schopenhauer, como también se sintió aficionado a la literatura de Poe, Baudelaire y Verlaine. También conoció a los intelectuales de la generación del 98, aunque estos le parecieron convencionales e inauténticos.⁴²

A estas inspiraciones se pueden añadir otras tres, aisladas por Ioana Zlotescu en su introducción a la obra ramoniana *El libro Mudo* (1911), es decir: Freud, Bergson y Barrès. Desde el punto de vista de la presente investigación, parece la más interesante la inspiración por las teorías freudianas, la cual se analizará más ampliamente en los capítulos 4.2 y 4.3 de la presente tesis.

Cabe mencionar también la etapa marxista de Ramón, quien como adolescente habría leído varios textos de Marx, entre ellos naturalmente *El manifiesto comunista*, sin embargo, después de 1910 el joven habría abandonado los ideales estrictamente revolucionarios y se dirigió al aislamiento e indiferencia política.⁴³

Finalmente, una fuerte inspiración ideológica de Gómez de la Serna constituiría, durante toda su vida, su amigo Ortega y Gasset. Este tuvo también una

⁴⁰ *Technological advances as well as the wholesale expansion of media outlets, shopping venues, and advertising and marketing discourses implicitly or explicitly spurred men and women to spend their time and money on the cultivation of a leisurely, hygienic, and urbane existence. As such, a mesmerizing panoply of goods and services were marketed as essential to the proper bourgeois experience of modernity (...).* Cf. Wolters 2015: 230.

⁴¹ Cf. Fernández 2013: 40.

⁴² Cf. García de la Concha 1977: 63.

⁴³ Cf. Soldevila 1988a: 27.

influencia directa en la carrera ramoniana, cuando le invitó a escribir en su prestigiosa *Revista de Occidente* (1923-1936).⁴⁴

2.2 Recepción de las teorías de Sigmund Freud en España

El propósito del presente capítulo es mostrar cómo fueron introducidas y recibidas las ideas freudianas en España en las primeras décadas del siglo XX. También se analizará brevemente su relación con una de las corrientes vanguardistas - el surrealismo.

Sigmund Freud es con toda seguridad uno de los personajes más relevantes del siglo XX. Aunque su teoría del psicoanálisis parece anticuada hoy, su pensamiento sigue marcando las ciencias humanas, la medicina, el arte y la cultura de masas; sus ideas también se evidencian en el lenguaje común. El científico nació el 6 de mayo de 1856 en Freiberg en Moravia, pero después de la mudanza de su familia a Austria continuó su educación en Viena, donde en 1881 terminó sus estudios de Medicina. En 1886, Freud abrió su consultorio y empezó su trabajo en las técnicas del psicoanálisis (en 1888 realizó el primer proto-psicoanálisis de una histérica). A lo largo de los años publicó numerosos libros, entre los cuales se destacan *Estudios sobre la histeria* de 1895, *La interpretación de los sueños* de 1900, *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* de 1905 y *El malestar en la cultura* de 1929. En 1938, debido a la anexión de Austria por Alemania, el científico de origen judío fue obligado a exiliarse en Londres por ser considerado enemigo de la ideología nazi (en 1933 sus libros fueron quemados públicamente en Berlín). *El padre del psicoanálisis*, como es frecuentemente llamado, falleció el 23 de septiembre de 1939, pocos días después de la publicación de su último libro.⁴⁵

⁴⁴ Cf. Heuer 2004: 88.

⁴⁵ Los datos biográficos cf. Landman 1999: 7f.

Uno de los legados más importantes de Freud es su teoría sobre el psicoanálisis. Por ello, es pertinente explicar brevemente lo que se suele entender por *psicoanálisis* como el término central de su teoría:

Es un método de investigación que consiste esencialmente en evidenciar la significación inconsciente de las palabras, actos, producciones imaginarias (sueños, fantasías, delirios) de un individuo. Este método se basa principalmente en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación. La interpretación psicoanalítica puede extenderse también a producciones humanas para las que no se dispone de asociaciones libres. También se refiere a un método psicoterápico basado en esta investigación y caracterizado por la interpretación controlada de la resistencia, de la transferencia y del deseo. En este sentido se utiliza la palabra psicoanálisis como sinónimo de cura psicoanalítica (...). Por fin el psicoanálisis es un conjunto de teorías psicológicas y psicopatológicas en las que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y de tratamiento.⁴⁶

El psicoanálisis de Sigmund Freud es un fenómeno cultural, filosófico y científico, con repercusiones en el arte, la religión, la neurología, la psiquiatría, las ciencias sociales y la educación infantil en todo el mundo.⁴⁷ A continuación vamos a enfocar la relación entre el psicoanálisis y la cultura española, lo que es un tema bastante complejo. Por un lado, España era el país que contaba con la traducción más completa de las obras de Freud previo a la Segunda Guerra Mundial.⁴⁸ Por otro lado, los españoles mostraban una resistencia especial por la investigación psicoanalítica. El rechazo inicial de la sociedad contra las nuevas teorías científicas es natural, particularmente si se trata de ideas controvertidas, amenazadoras del orden conocido y establecido. Así es comprensible, que no fue fácil para la sociedad española aceptar la idea, de que el hombre no es el amo de sí mismo y existe una lucha constante entre fuerzas que no puede controlar. En palabras de Ramón Sarró, *Freud es como Nietzsche y en cierto sentido Marx una reacción y un ataque a los fundamentos de la totalidad de la cultura occidental.*⁴⁹

En el capítulo anterior ya se ha reflexionado sobre la ampliación de los horizontes intelectuales y científicos que se produjeron al inicio del siglo XX en

⁴⁶ Cf. Laplanche/Pontalis 1996: 316ff.

⁴⁷ Cf. Mestre/Bermejo/Tortosa 2003: 274.

⁴⁸ Cf. Gutiérrez Terrazas 1984: 207.

⁴⁹ Cf. Sarró 1936: 411.

España. Gracias a las actividades de grupos progresivos se pudo eliminar el retraso en este ámbito, característico para el siglo XIX. Cuando las teorías psicoanalíticas de Freud llegaron a España, había ya en el país un clima favorable para la difusión de nuevas ideas científicas, tanto en el campo de la física o biología como las ciencias sociales. Consecuentemente, también el psicoanálisis podía contar en esa atmósfera con un ambiente relativamente más receptivo entre los españoles.⁵⁰

Cabe destacar, que las ideas de Freud fueron introducidas en España relativamente temprano gracias al gran apoyo de José Ortega y Gasset, quien ya en 1911 escribió numerosos artículos sobre el psicoanálisis. El filósofo patrocinó una mayor integración de España en Europa, para lo cual intentaba incorporar las nuevas corrientes de la ciencia europea en la consciencia de sus compatriotas, sobre todo cuando se trataba de una teoría tan innovadora e importante como (en su juicio) era la de Sigmund Freud.⁵¹

Además, merece la pena mencionar que fue precisamente José Ortega y Gasset quien impulsó la edición en castellano de las obras completas de Freud realizada por Biblioteca Nueva. Entre los años 1922 y 1934 aparecieron diecisiete volúmenes.⁵² Además, Ortega y Gasset es el autor de uno de los primeros trabajos a escala mundial sobre las teorías freudianas, con su artículo de carácter epistemológico, titulado *La Psicoanálisis, ciencia problemática* de 1911. Esta obra ofreció a los españoles, hasta entonces casi totalmente ignorantes de las ideas de Sigmund Freud, una descripción amplia de la teoría psicoanalítica. Como subraya Vicenta Maestre, el psicoanálisis freudiano despertó el interés de los científicos de diversos campos, tanto como de algunos artistas:

*Médicos, educadores, juristas y filósofos se interesaron por Psicoanálisis, porque es una doctrina que no era solo una técnica de diagnóstico y terapia, sino que incluía toda una compleja visión del hombre. Incluso algunos artistas de espíritu innovador vieron en la nueva doctrina posibilidades inéditas de ahondamiento en la capacidad creativa del ser humano.*⁵³

⁵⁰ Cf. Mestre/Bermejo/Tortosa 2003: 274f.

⁵¹ Cf. Knapp 2008: 25.

⁵² Cf. Mestre/Bermejo/Tortosa 2003: 275.

⁵³ Cf. *ibid.*: 276.

Antes de la traducción de las obras completas iniciada por Ortega y Gasset, en 1893 había ya sido publicado en España el primer texto traducido de Freud. Se trata del trabajo *Sobre el mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos: comunicación preliminar*, el que apareció en la *Gaceta Médica de Granada* y la *Revista de Ciencias Médicas* de Barcelona. El texto formó el primer capítulo de *Estudios sobre la histeria* y fue escrito conjuntamente por Breuer y Freud a finales de 1892 y publicado en una revista berlinesa a inicios de 1893. Aunque la traducción tan rápida del texto al castellano parece impresionante e indica un cierto interés por las obras freudianas, hay que constatar, que en España, no surgían estudios analíticos sobre las nuevas teorías psicoanalíticas. No fue antes del año 1919 que tuvo lugar el primer curso de psiquiatría en la Facultad de Medicina de Madrid.⁵⁴

No sorprende que, como la mayoría de las ideas nuevas y aparentemente revolucionarias, el psicoanálisis se encontró con mucha crítica, no necesariamente favorable, en el mundo científico español. A pesar del ambiente liberal, progresista y europeo que caracterizaba al período de los años veinte, uno de los aspectos más discutidos en lo concerniente a las teorías freudianas fue el aspecto sexual. Uno de los críticos más importantes era Gonzalo Rodríguez Lafora, un preciado neurólogo y psiquiatra, quien veía un defecto importante en la teoría psicoanalítica en *la excesiva hipervaloración que ha dado a lo sexual*.⁵⁵

El pansexualismo freudiano, tan obviamente asociado con el psicoanálisis, se convirtió pronto en su estandarte, un arquetipo que sigue existiendo en el lenguaje coloquial y la cultura de masas. Este tema pareció especialmente controvertido y discutido al llegar el psicoanálisis a España y así lo describió Gregorio Marañón, un médico que era gran comentarista de las obras y crítico de las ideas de Freud, quien además conocía personalmente al científico vienes:

*Freud ha sido quien ha defendido, con mayor acopio de razones concretas y humanas, la Teoría de que la influencia sexual no solo rige los actos sexuales mismos, sino que, como un duende se infiltra en las actividades humanas más alejadas del sexo.*⁵⁶

⁵⁴ Cf. Gutiérrez Terrazas 1984: 208f.

⁵⁵ Cf. Rodríguez Lafora 1923: 12.

⁵⁶ Cf. Marañón 1951: 43.

Hablando de los críticos del psicoanálisis, no se puede pasar por alto la importancia del neuropsiquiatra madrileño Enrique Fernández Sanz, a quien se debe posiblemente la primera presentación, en forma sistemática y documentada, de la teoría freudiana.⁵⁷ También Sanz, como otros tantos científicos españoles, culpaba las teorías de Freud por sexualizar los contenidos de la vida mental e incluso atribuía a las ideas psicoanalíticas un *germen nocivo*.⁵⁸ Aquí vale la pena notar, que no todos los comentaristas criticaban el aspecto sexual del psicoanálisis. Lo demuestra por ejemplo la polémica entre Sanz y otro científico, Sanchis Banús, el que en 1924 aclaró que Freud no había defendido nunca que el instinto sexual fuese la causa de la neurosis, sino que la neurosis es un efecto de la represión de este instinto. Además, en los años veinte Sanchis Banús, junto con Juarros y Jiménez Asúa, hicieron una campaña en favor de la reforma sexual.⁵⁹

A pesar de la comprensión esporádica y hasta fascinación de los españoles por el psicoanálisis, se difundió una imagen bastante tendencial de Freud, la que Antonio Abaúnza, médico del Hospital General de Madrid y discípulo de Sanchis Banús, comentó de la siguiente manera:

*Las diatribas tan feroces que salían de labios de todos me hacían figurarme a Freud con cuernos y cuerpo de cabra. Como uno de los sátiros, cuya significación simbólica es la negación de la inteligencia (...) la colaboración española a la obra de Freud puede decirse que es nula.*⁶⁰

Cabe destacar que en otros países como Francia o Italia también había un rechazo y una protesta inicial contra el psicoanálisis, pero poco después se despertó un gran interés por las nuevas teorías, lo que resultó por ejemplo en la fundación de varias revistas temáticas en campo del psicoanálisis, mientras que en España la atención por la nueva idea se quedó al margen.⁶¹ Parece que todo lo concerniente al

⁵⁷ Cf. Gutiérrez Terrazas 1984: 210.

⁵⁸ Cf. *ibid.*: 212.

⁵⁹ Cf. *ibid.*

⁶⁰ Cf. Abaúnza 1930: VII.

⁶¹ Por las teorías de Freud se interesaban seriamente solo los ámbitos reducidos de la revista *Archivos de Neurobiología*, fundada en 1920 por Ortega y Gasset, Rodríguez Lafora y Sacristán, en la que era Freud el autor más citado, como también la *Revista de Pedagogía* de la Institución Libre de Enseñanza. Cf. Gutiérrez Terrazas 1984: 214.

psicoanálisis freudiano se dividía entre los dos campos centrales: la polémica puramente científica por un lado y la imagen vulgar de Freud como un sátiro por el otro. Generalmente en ambos campos se consideraba la importancia concedida por Freud a lo sexual como exageradísima, lo que llevaba a veces a reducción de la nueva idea a unos símbolos fantásticos, como constata entre otros Johán Vicente Viqueira:

*El valor terapéutico del psicoanálisis se reduce (...) al efecto sugestivo (...) sus conceptos de inconsciente, represión, etc..., son de una inmensa vaguedad y al menor examen psicológico inutilizables. No pasan de figuras retóricas.*⁶²

En efecto se puede hablar de una dura resistencia en caso de la introducción del psicoanálisis en España. No obstante, parece interesante lo que resalta Vicenta Mestre, quien comenta la discusión sobre la potencial utilidad del psicoanálisis en los años veinte en España, es decir el interés más bien médico, psiquiátrico, terapéutico o social que filosófico respecto a la nueva idea.⁶³

Particularmente interesante es el papel del aspecto jurídico en el proceso de aclimatarse a las ideas freudianas en España. Como describe la misma autora, el psicoanálisis entró hasta en las Cortes Constituyentes de la República Española:

*La presencia de Freud en España antes de la Guerra Civil fue como un gran debate o un asunto que estuvo muy presente en los debates: muestra de ello es la Sesión de las Cortes Constituyentes de la República Española, celebrada el 15 de octubre de 1931 al abordar el asunto del divorcio, en los turnos de intervención destaca la del diputado doctor José Sanchis Banús y su discurso sigue la lógica de incorporar su conocimiento freudiano explicando el histerismo y sus males, tanto en mujeres como en varones, en las relaciones matrimoniales.*⁶⁴

José Sanchis Banús era un contribuyente relevante a la recepción seria de las teorías de Freud, también en el campo jurídico, pero no fue el único. Emilio Mira fue el primer profesor de psiquiatría del Estado Español. Durante un curso en la Facultad de Derecho sobre Psicología Jurídica en el año 1931 hizo una aplicación de la metodología psicoanalítica al mundo judicial y además escribió un *Manual de Psiquiatría* (1935), en el cual incluyó al psicoanálisis dentro de los conceptos de la

⁶² Cf. Viqueira 1930: 153f.

⁶³ Cf. Mestre/Bermejo/Tortosa 2003: 277.

⁶⁴ Cf. *ibid.*: 278.

psiquiatría.⁶⁵ En este contexto se debe mencionar también al jurista Luis Jiménez de Asúa, quien propagó la siguiente teoría penal:

*(...) si es el complejo de inferioridad el que está en la génesis del delito habría que cambiar la pena por apropiados influjos pedagógico-sociales. Así pues, el delito se planteaba como un hecho social, resultante de circunstancias ambientales determinantes y su solución no estaba en la aplicación de castigos, sino en un proceso de reeducación.*⁶⁶

Hay que subrayar, que a pesar de ser la corriente del psicoanálisis más reconocida en España la representada por Sigmund Freud, existen también otras corrientes que eran ya conocidas a principios del siglo XX. Un ejemplo puede ser el campo de la educación infantil, donde algunos pedagogos españoles recomendaban aplicar las indicaciones del psicoanálisis a la educación, sin embargo, se mostraban más próximos a Adler y Jung que a Freud.⁶⁷ Hablando de las diferentes interpretaciones del psicoanálisis no se puede pasar por alto la obra de Jacques Lacan, la cual constituye uno de los desarrollos significantes posteriores del psicoanálisis. Su revisión de la obra freudiana fue muy importante para su comprensión en el curso de los años. Sin embargo, hay que subrayar, que esta tesis se concentra en la primera recepción de las obras freudianas, es decir, en el contexto en el cual las pudieron comprender y evaluar Ramón Gómez de la Serna y sus contemporáneos.

Como ya se ha constatado, la introducción del psicoanálisis en España tuvo gran impacto y era fuente de discusión en diferentes campos científicos, pero lo que es especialmente interesante desde el punto de vista del presente trabajo es la recepción de las ideas freudianas en la cultura española. Una interesante imagen de ella resulta de las palabras del psicoanalista español Ángel Garma:

*En España debo decir también que me ayudó mucho el ambiente cultural de entonces, que era un ambiente cultural de modificación, de cambio, de encontrar cosas nuevas. (...) Y en ese ambiente cultural yo viví en lugares donde había personas muy interesantes. Yo viví en la misma residencia de estudiantes que García Lorca y Salvador Dalí. (...) Y esa convivencia me dio ideas muy interesantes que me sirvieron luego de mucho y que formaron mi espíritu.*⁶⁸

⁶⁵ Cf. Mestre/Bermejo/Tortosa 2003: 278.

⁶⁶ Cf. *ibid*: 279.

⁶⁷ Cf. *ibid*.

⁶⁸ Cf. Mom 1984: 908.

No cabe duda de que la lectura y comprensión de obras freudianas entre los estudiantes se diferenciaba de la de los científicos y las instituciones. Vicenta Maestre nomina unos ejemplos de artistas obviamente influenciados por las teorías de Sigmund Freud ya durante su estancia en dicha Residencia de Estudiantes:

Así, la obra escrita de Salvador Dalí muestra bien esta fuente intelectual freudiana plasmada en su obra artística. La obra filmográfica de Buñuel también deja ver lo que se recoge en su biografía, haber leído a Freud. El poema en el que se dice que hay una erotemática nueva, un arte de partear espíritus (Machado, 1928,12), para describir la técnica del psicoanálisis, forma parte de la obra teatral de Las Adelfas de Ignacio Sánchez Mejías, no tiene parangón en la literatura universal y muestra un buen conocimiento de Freud.⁶⁹

La relación entre Sigmund Freud y el arte de las vanguardias es un tema muy amplio y complejo. Así en el marco de la presente tesis solo se pueden trazar algunos aspectos claves. Para entender mejor la actitud del psicoanalista hacia el arte nuevo nos vamos a concentrar en las diferencias en comprender al arte entre los surrealistas y Freud, como también en su correspondencia con André Breton y el encuentro con Salvador Dalí en Londres. Sin embargo, es necesario recordar la importancia indiscutible del pensamiento freudiano para la historia del arte, filosofía y literatura. Los estudios al respecto tienen una larga y arraigada tradición, y, como nota Javier Cuevas del Barrio, la teoría freudiana ha sido contemplada también de varias otras perspectivas, como la política (Herbert Marcuse) o la sexual (Michel Foucault), siendo el psicoanálisis el centro de discusión intelectual del siglo XX.⁷⁰

Hay que subrayar que Sigmund Freud ha elaborado una categoría estética, es decir lo siniestro (explicado más ampliamente en el capítulo 4.1 de la presente tesis). Sirviéndose de su análisis de una obra literaria, *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, el científico vienés desarrolló un concepto, el cual tuvo un gran influjo en las vanguardias. Por ejemplo, la idea surrealista de la mujer como objeto se refleja bien en el motivo siniestro del maniquí femenino. Además, por su análisis de *Gradiva* de Wilhelm Jensen, Freud llegó a crear quizás uno de los más famosos símbolos de la mujer en las vanguardias – la figura femenina de Gradiva, que se convierte en la musa

⁶⁹ Cf. Mestre/Bermejo/Tortosa 2003: 281.

⁷⁰ Cf. Cuevas del Barrio 2012: 13.

principal de los artistas. Salvador Dalí incluso identificaba a su compañera Gala con ella.⁷¹

Además, como lo expresó acertadamente Jean Starobinski, el tema clave de los surrealistas era la libertad, en el sentido individual y social. Por eso, los dos personajes que más influyeron en el desarrollo del surrealismo fueron Marx, como teórico de la libertad social, y Freud, como teórico de la libertad individual. Aquí se nota también un dilema sufrido por André Breton, el precursor de la corriente, quien por un lado cuidaba la independencia de su movimiento, su rasgo anarquista, pero al mismo tiempo buscaba un apoyo científico, una autoridad inspiradora.⁷² De todos modos, los surrealistas, con André Breton al frente, expresaban una admiración continua hacia Freud y su obra, entre otros por la correspondencia. Hay que advertir, que el psicoanalista vienés, respondiendo a las cartas de Breton confiesa que no puede comprender al surrealismo por su carente conocimiento del arte en general, lo que también implícita que a los surrealistas la incompetencia en el campo de la psicología les impide entender el psicoanálisis.⁷³ No obstante, este carente apoyo no podía reducir el entusiasmo de los surrealistas por emplear los motivos freudianos en su obra.

Así pues, Susanne Klengel subraya la gran importancia de los sueños para los surrealistas, quienes entendían el mundo de las experiencias humanas como una totalidad de la realidad y sueños integrados.⁷⁴ Esa fascinación constituye el perfecto ejemplo de la inspiración del surrealismo por el psicoanálisis, considerando su frecuente uso del concepto de la censura, la cual en la teoría de Sigmund Freud constituye una instancia de control que guarda la admisión de los deseos latentes a la consciencia, también en los sueños (*Traumzensur*).⁷⁵ Además, esta teoría coincide con la idea de la *écriture automatique* del surrealismo y su objeto de la expresión de la incontrolada e impulsiva verdad.⁷⁶ Por consiguiente, los surrealistas se sirvieron con

⁷¹ Cf. Cuevas del Barrio 2012: 73.

⁷² Cf. Starobinski 1990: 149.

⁷³ Cf. *ibid.*: 143.

⁷⁴ Cf. Klengel 1992: 59.

⁷⁵ Cf. el libro de Sigmund Freud *La interpretación de los sueños* de 1900.

⁷⁶ Cf. Brockmeier/Kaiser 2001: 193.

mucho entusiasmo de la palabra *censura* (*Zensur*), sin tener en cuenta el sentido apropiado y original del concepto. Peter Brockmeier y Gerhard Kaiser ponen en claro esta dependencia:

*Zensur funktioniert als ein katalysatorisches Antonym: ein handfestes Wort für das Gegenteil von dem, was man will. (...) Er sagt mit einem Mal alles, was der Surrealismus nicht will. Was diesen Begriff vor allem dazu befähigt, ist die Analogie von sozialem Leben und psychischem Binnenleben, auf die Freud sein Zensurkonzept gründet. (...) In der Trias von Politik, Psychologie und philosophischer Ästhetik wird Zensur so zum Schlüsselantonym des Surrealismus.*⁷⁷

Como indican Brockmeier y Kaiser, el surrealismo es un difícil intento de vincular la vieja sabiduría poética con la ciencia moderna, a lo que le agregan el empeño sin éxito de André Breton para obtener el apoyo científico por el lado de Sigmund Freud. El fracaso se explica porque el racionalismo del psicoanálisis y el irracionalismo de los surrealistas no pueden convenir.⁷⁸

Esto no sorprende, cuando se tienen en cuenta las graves diferencias entre las teorías de Freud y las concepciones de los surrealistas. Mientras el primero se declaraba a favor de la separación de la vida, del sueño y del arte; la corriente de arte nuevo creía en una creativa mezcla entre los tres. Respecto al tratamiento del sueño, el psicoanalista apoyaba un procedimiento clínico y positivista, al contrario de la visión surrealista de los sueños, más enigmática y profética. Mientras Breton se interesaba por la liberación del deseo, Freud solo lo quería investigar e interpretar. Cuando el psicoanálisis adoptaba la visión del fetichismo como perversión patológica, para los surrealistas era un fenómeno positivo desde el punto de vista del arte y del placer erótico.⁷⁹ La mayoría de las teorías freudianas se basaban en el pasado de un individuo, lo que parece incompatible con la pasión de los surrealistas por todo lo nuevo, inesperado y extraño.⁸⁰ Por último, los surrealistas celebraban el inconsciente,

⁷⁷ Cf. Brockmeier/Kaiser 2001: 194.

⁷⁸ Cf. *ibid.*

⁷⁹ Cf. Cabañas Alamán 2002: 118.

⁸⁰ Cf. Spector 1973: 163.

mientras Freud quería combatir contra él con la razón; en consecuencia, los surrealistas con su obsesión por el inconsciente le parecían fetichistas.⁸¹

No obstante, se nota en estas relaciones una paradoja. Por un lado, Freud rechaza a las vanguardias artísticas, pero por otro lado la influencia de sus teorías en esta corriente lo convirtió en un precursor, aunque involuntario, de los motivos estéticos de la misma. La antipatía del psicoanalista hacia las vanguardias no se puede explicar ni entender de manera simple, pero hay unas interpretaciones interesantes al respecto. Se puede constatar, que el científico vienés analizaba con mucha afición las obras literarias o escultoras, porque creía, que sus autores siempre tenían intenciones para producir ciertos efectos en los individuos. Para Freud lo más importante respecto a una obra de arte era explicar el efecto que provocaría en el espectador o lector; en consecuencia, hay que analizar la obra para entender la intención del autor.

Sin embargo, los artistas de la vanguardia obviamente no compartían esos principios. Para ellos el arte no debía basarse en el concepto de la catarsis, función social o identificación, ni cumplir ningunas de las reglas *antiguas*, porque su única motivación era crear un arte completamente nuevo. Sigmund Freud, quien representaba la opinión de que la sublimación tiene fuente en una pulsión y que el autor intenta provocar ciertos efectos en los recipientes de su obra, no podía aceptar fácilmente los movimientos artísticos de las vanguardias, de un arte deshumanizado. Como lo resume Javier Cuevas del Barrio:

*(...) el arte nuevo no se ajustaba a los principios del arte sublimatorio, del arte concebido desde los principios de la catarsis y mimesis aristotélica, del arte con el que el público se puede identificar, con lo cual, en última instancia, es un arte que está atacando a una concepción cultural más amplia. Por ello, podemos pensar que el silencio (en su obra) y el rechazo (en la correspondencia) de Freud hacia las vanguardias no se debe a una mera actitud de burgués prudente, sino a que entendía que el arte de vanguardia, que supuestamente era expresión del inconsciente y que era en gran parte rechazado por lo social, no cumplía las condiciones de la sublimación.*⁸²

⁸¹ Cf. Starobinski 1990: 146.

⁸² Cf. *ibid.*: 242f.

Además de la idea general sobre el arte, una razón más personal por el rechazo de Freud hacia las vanguardias era la manera en la que los surrealistas intentaban interpretar el psicoanálisis. No se puede olvidar que para el científico vienes era muy relevante poner un límite claro entre la ciencia y el arte y también entre su teoría y el ocultismo. No obstante, los surrealistas tendían a combinar las teorías freudianas con las tradiciones ocultistas.⁸³

Concluyendo, cabe destacar que aunque Sigmund Freud preferiría separarse de las vanguardias, se convirtió sin querer en una inspiración profunda y continua de los artistas del arte nuevo. Concentrándose solo en la corriente del surrealismo, sus aficionados abiertamente usaban los elementos de las teorías freudianas para soportar sus obras y experimentos. Los conceptos fundamentales de referencia eran para ellos el descubrimiento del inconsciente, la categoría estética de lo siniestro, la interpretación de los sueños y la asociación libre de ideas, las cuales constituían para ellos unos métodos artísticos.⁸⁴ En cuanto a las imágenes producidas por el movimiento surrealista, no hay forma de no darse cuenta de la abundancia de la simbología freudiana, como por ejemplo del uso muy frecuente de los símbolos sexuales, del motivo del sueño o de la figura de Edipo rey.⁸⁵

Finalmente, parece interesante mencionar también un acontecimiento de la vida madura de Sigmund Freud. Poco tiempo antes de su muerte el psicoanalista pareció mitigar su posición muy desfavorable hacia el arte nuevo, influido por el encuentro con el joven surrealista Salvador Dalí. El pintor, impresionado por la lectura de los libros de Freud en el ambiente de la década de los años 20, en la que los discutía con Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes, quien incluso representó al propio Freud en una de sus obras, llamada *Los primeros días de la primavera* (1929).⁸⁶

⁸³ Por ejemplo analizando la escritura automática y la asociación libre, los surrealistas se referían tanto a las teorías freudianas como al ocultismo, lo que también ocurrió al respecto del sueño en el *Primer Manifiesto Surrealista*. Cf. Cuevas del Barrio 2012: 244.

⁸⁴ Así se lee en el *Primer Manifiesto Surrealista* de André Breton de 1924. También se habla en este texto del automatismo, liberado de la razón, el libre pensamiento sin respeto a la moral o estética.

⁸⁵ Cf. Spector 1973: 166.

⁸⁶ La crítica está de acuerdo en identificar a Freud con el personaje que aparece a la derecha del cuadro. Cf. Cuevas del Barrio 2012: 206.

Después de su encuentro con Dalí, Freud se mostraba impresionado de la técnica del pintor, lo que comentó él mismo de siguiente manera:

(...) hasta ahora yo me había inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer me han adoptado como su santo patrono, como locos absolutos (digamos en un 95%, como ocurre con el alcohol). Este joven, con sus cándidos ojos fanáticos y su innegable maestría técnica, ha cambiado mi valoración. Realmente sería muy interesante investigar analíticamente cómo llegó a crear ese cuadro.⁸⁷

⁸⁷ Cf. Cuevas del Barrio 2012: 211.

3 Autocreación de Ramón Gómez de la Serna

3.1 Fenómeno de autocreación artística

El aspecto clave de la presente tesis es la autocreación de Ramón Gómez de la Serna. Antes de analizar este fenómeno, en este capítulo se va a aclarar brevemente el concepto de formar una identidad propia por parte del artista y proyectarla hacia los demás.

En el prólogo del libro titulado *AutoBioFiktion: konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, Christian Moser y Jürgen Nelles constatan que cada individuo está obligado a una autorrealización, a encontrarse y vivir de acuerdo con sí mismo. Así la identidad del sujeto está vinculada a su yo auténtico, su visión de sí mismo.⁸⁸ Esta identidad está sometida a un proceso de formación continua, como lo explican los investigadores en palabras que merecen citarse completamente:

Man unterzieht seine Persönlichkeit einem styling, ohne sich ein für alle Mal auf ein bestimmtes Stil festzulegen; man betrachtet sein Leben als ein Kunstwerk, das nach ästhetischen Prinzipien beurteilt werden soll; man entwirft Selbstbilder, nach denen man seine Lebensführung einrichtet, um sie nach einiger Zeit gegen andere auszutauschen; oder man kombiniert gar gleichzeitig verschiedene kulturelle Identitätsmuster, um sich – nach Art eines bricolage – ein hybrides patchwork-Selbst zu verfertigen. Das Selbst erscheint unter diesen Umständen nicht als natürliche Gegebenheit, sondern als ein künstliches Konstrukt. Subjektive Identität bestimmt sich nicht mehr als Treue zu einem präexistenten Wesenskern, sie wird vielmehr als das Produkt einer kreativen Tätigkeit angesehen.⁸⁹

Así que cada persona, o en el caso que nos interesa particularmente, cada artista, está ocupado de crear su propia vida como una obra de arte, proyectándola consciente de que ésta va a ser juzgada, admirada o criticada por otros. Parece interesante preguntarse, qué importancia tienen, al respecto de esta imagen autoconstruida, las obras creadas por un individuo, siendo lo que le distingue en primer plano como un artista. En consecuencia, en caso de un escritor sí la escritura,

⁸⁸ Cf. Moser/Nelles 2006: 7. Se emplea la siguiente definición de la identidad: *Identität ist eine geschichtenförmige Konstruktion und wird als Selbst-Erzählung einer Person präsentiert*. Cf. Polkinghorne 1998: 33.

⁸⁹ Cf. Moser/Nelles 2006: 7.

sobre todo la de un modo autobiográfico,⁹⁰ produce una identidad, o mejor dicho la identidad está textualizada en este proceso. Como señalan Moser y Nelles, *das Selbst ist ein Produkt der literarischen Repräsentationstechniken - spezifischer Formen der Narrativierung und der Fiktionalisierung*.⁹¹

Sin embargo, la identidad creada por un autor sobrepasa su obra literaria e incorpora también su actividad social.⁹² Como constata Urs Meyer, los autores se sirven de varios medios para autocrearse y hasta autopromoverse, enumerando entre otros los diarios o actos y apariciones públicas. Además, el investigador distingue entre las diferentes maneras de autoproyectarse por artistas, como por ejemplo un provocador coqueto, una autoridad moral o un solitario reservado.⁹³ A estos tipos de autocreaciones se podrían añadir otros, basta mencionar la estilización del artista como un mártir, perseguido por la sociedad o sus propios demonios.⁹⁴

A continuación, merece la pena introducir la teoría de Stephen Greenblatt, el investigador norteamericano, fundador de la sección de los estudios literarios llamada *new historicism* o *cultural poetics*. El nuevo método de lectura se popularizó muy rápidamente en el mundo académico, especialmente en el área angloamericana.

⁹⁰ Christian Moser aboga por cambiar el término de lo *autobiográfico* por un género de la autoproyección literaria: *Ein offener, flexibler Gattungsbegriff der literarischen Selbstdarstellung, der der Tatsache die Rechnung trägt, dass die Verfasser autobiographischer Texte zu allen Zeiten auf eine Vielzahl unterschiedlicher Darstellungsformen zurückgegriffen haben*. Cf. Moser 2006: 10f.

⁹¹ Cf. Moser/Nelles 2006: 9. Cabe destacar, que Christian Moser explica el proceso de la autocreación de un autor, vinculando el acto de escribir al acto de leer. El lector debe absorber lo leído como una parte de su identidad, aplicándolo a su vida. Así pues el proceso de autoproyección por un artista está influido por el de otros artistas y contribuye a una compleja tradición de buscar identidad y de formar y proyectar su imagen. Cf. Moser 2006: 9.

⁹² Los investigadores indican que la autoproyección del artista tiene lugar también exteriormente de sus textos: *Die Forschung interessiert sich nicht mehr für die (Auto-)Biographie (als Genre), sondern für das (Auto-)Biographische (als kulturelle Praxis), das auch dort in Erscheinung tritt, wo noch nicht oder nicht mehr geschrieben wird*. Cf. Moser/Nelles 2006: 9.

⁹³ Cf. Meyer 2013: 10ff.

⁹⁴ Un ejemplo se puede encontrar en el ensayo de Simone Wichor sobre la autocreación de Annemarie Schwarzenbach. Wichor señala que Schwarzenbach *verarbeitet nicht nur intensiv autobiografisches Material, sie konstruiert vielmehr ein ganz bestimmtes Bild von sich, um als Künstlerin zu erscheinen. In allen Medien finden sich starke Spuren der Selbstvergewisserung (...) die Steigerung bis zum Absoluten, in der das Leben und Schreiben als Gesamtkunstwerk verstanden wird. (...) Die Stilisierung des Dichters als eines großen Leidenden, die Verbindung von Außenseitertum und Leiderfahrung, bildet für zahlreiche Autoren nach der Jahrhundertwende eine attraktive Projektionsfläche ihrer Künstlerexistenz*. Cf. Wichor 2013: 165.

El lema general de la idea de Greenblatt se basa en la necesidad de historizar, de analizar la contextualización histórica.⁹⁵

Desde el punto de vista de la presente tesis, el texto más interesante del autor es la introducción a su libro *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (1980), en la cual se explica la idea de la autocreación. Greenblatt desarrolla su teoría partiendo del concepto del *self* y sus formaciones en la Inglaterra del siglo XVI. Este *self*, entendido como un tipo de identidad, está definido como *a sense of personal order, a characteristic mode of address to the world, a structure of bounded desires*,⁹⁶ mientras sus formaciones se entienden como *deliberate shaping in the formation and expression of identity*.⁹⁷ El investigador habla de la fuerza para crear una forma de sí mismo, pero también de controlar las formas de los otros, por ejemplo la dependencia de las instituciones como la familia o la iglesia. La palabra clave *fashion* está aclarada como una designación de la formación de la identidad tanto en lo que se refiere a la apariencia física, como también a la personalidad, la actitud hacia el mundo, la percepción y el comportamiento.⁹⁸ Así pues, el *self-fashioning* se basa en la representación de la personalidad, de la identidad de un individuo por varios medios, siendo uno de ellos el arte. Greenblatt habla en este contexto de una autocreación *without regard for a sharp distinction between literature and social life*.⁹⁹ El investigador señala, que ambas formas de *self-fashioning* se realizan en un sistema social, que les da cierto significado e interpretación, así que el entorno siempre influye en el proceso de la autocreación.¹⁰⁰

⁹⁵ Cf. Pieters 1999: 12.

⁹⁶ Cf. Greenblatt 1989: 1.

⁹⁷ Cf. *ibid.*: 1.

⁹⁸ Cf. *ibid.*: 2.

⁹⁹ Cf. *ibid.*: 3.

¹⁰⁰ Cf. Greenblatt 1989: 5. Jan Veenstra subraya el focus de Greenblatt en el papel de la sociedad respecto a la formación del individuo: *His emphasis however, on the interactions between individuals and societies, which in his view are instrumental in the fashioning of identities, motivated him to develop a new theoretical approach to the concept of self-fashioning. Self-fashioning means for Greenblatt a dialectical and artful process whereby individuals are created by a cultural system of meaning. Selves come into existence in the interplay between texts and societies: a dynamic process fuelled by an oscillation between what he calls confirmation and subversion.* Cf. Veenstra 2003: 287f.

Concluyendo, en la presente tesis se va a entender la autocreación como formación de una identidad al mismo tiempo social y literaria, que se desarrolla en dependencia de las normas regulatorias de una sociedad determinada. De manera intercambiable se van a emplear también las palabras autoproyección y autorepresentación, siendo términos con un significado muy similar a la autocreación en el contexto explicado en este capítulo.

3.2 Facetas, formas y elementos autocreativos de Ramón

Ramón Gómez de la Serna constantemente hablaba de su autocreación, confesando que se creía solo una máscara de escritor, quien persistía en su propia farsa como si fuese la única sinceridad que se aceptaba de él.¹⁰¹ El propósito del presente capítulo es analizar el fenómeno de la autoproyección ramoniana. Para entenderlo mejor, se le examinará de manera estructurada: primero se discutirán las facetas autocreativas más importantes y características de Ramón, seguido de un estudio de las formas de su expresión para finalizar con una introducción de los cuatro motivos temáticos más significativos, en nuestra opinión, los cuales estarán analizados más profundamente en los subcapítulos siguientes.

De todos modos, antes de pasar a este proceso, merece la pena esbozar brevemente la trayectoria literaria de Gómez de la Serna, con una referencia inevitable a lo autobiográfico en su obra. Primero, hay que destacar la variedad y multidimensionalidad de la obra del autor madrileño, la cual resumió muy bien Domingo Ródenas diciendo sobre él que su genio de la literatura *se disparó en mil direcciones centrífugas que sigue siendo difícil apresar en una sinopsis plausible*.¹⁰² Teniendo en mente que Ramón cuenta en su haber con más de doscientos textos, entre los cuales se encuentran novelas, ensayos, biografías y obras de teatro, parece imposible poder abarcar, ni siquiera de manera limitada, una parte de su extenso camino literario ni de su importancia para la literatura española. Denominado *descubridor de la entereza de América* por Jorge Luis Borges¹⁰³ y *monarca mental* por Pablo Neruda,¹⁰⁴ como también *la figura más fuerte en el arte literario contemporáneo*¹⁰⁵ por Macedonio Fernández; se confirma su influencia sobre muchos escritores, como Jardiel Poncela o Julio Cortázar,¹⁰⁶ por mencionar algunos.

¹⁰¹ Cf. Gómez de la Serna 1955: 1452.

¹⁰² Cf. Ródenas 2005: 11.

¹⁰³ Cf. el artículo *Para el advenimiento de Ramón* de Jorge Luis Borges en la revista *Martín Fierro* n°19.

¹⁰⁴ Cf. *Oda a Ramón Gómez de la Serna* de Pablo Neruda de 1959.

¹⁰⁵ Cf. el artículo *Ramón Gómez de la Serna* de Macedonio Fernández en: *Martín Fierro* n°19.

¹⁰⁶ Cf. las palabras de Jardiel Poncela: *Sin Ramón Gómez de la Serna muchos de nosotros no seríamos nada* o de Andrés Trapiello: *Ramón nos ha influido a todos*. En: Lumbreras Blanco 2003: 7.

No sorprende, que describir brevemente una trayectoria literaria tan abundante y polifacética no sea una tarea fácil. Tampoco lo es dividirla en etapas cronológicas, así pues, existen varias opiniones al respecto. Luis Granjel, por ejemplo, señala tres periodos principales en la obra ramoniana: el primero, y más importante, se extiende de 1922 a 1924; el segundo se considera que ocurrió entre los años 1927 y 1931 y el tercero abarca desde 1932 hasta 1961, fecha de edición de su última novela.¹⁰⁷ Antonio del Rey Briones, en cambio, divide la trayectoria literaria de Gómez de la Serna aún más detalladamente, es decir en cinco fases: la de iniciación (1913-1917), la de formación artística (1921-1923), la del gran éxito (1924-1928), la fase del primer estancamiento (1929-1936) y la última fase, la de la decadencia del talento narrativo (1937-1961).¹⁰⁸ Jacqueline Heuer, de nuevo, establece tres periodos, siendo el primero el preramonismo (antes de 1914), seguido por la época de madurez y de mayor éxito (iniciando en 1914 con la publicación del libro *El Rastro* y terminando en 1936) y el periodo de exilo.¹⁰⁹

Aunque estas opiniones, y varias otras, sobre las etapas en la obra ramoniana son plausibles, nosotros compartimos la opinión de Carolyn Richmond, siendo ésta, que toda la obra del escritor madrileño está unida por su personalidad y parece resistir a cualquier tipo de segregación.¹¹⁰ Sin embargo, Richmond, como otros críticos, subraya la importancia de la década de 1920, la que constituye un apogeo en la narrativa ramoniana (y también la época de su gran éxito, incluso internacional), destacando los primeros años de dicha década. Como constata Ignacio Soldevila, eran los años de 1910 a 1923 los más prolíficos en su trayectoria,¹¹¹ cuando el autor jugaba con sus obsesiones y creaba los textos más originales y vitales. Las obras más

¹⁰⁷ Cf. Granjel 1963: 196-197.

¹⁰⁸ Cf. Del Rey Briones 1992: 110.

¹⁰⁹ Cf. Heuer 2004: 57.

¹¹⁰ Carolyn Richmond afirma: *Yo no creo que sea fácil – ni tampoco prudente – tratar de dividir en períodos la cuantiosa obra de este escritor, cuya personalidad se imprime con suma fuerza en cada una de sus novelas, uniéndola así con todas las otras. Existe, por supuesto, una línea de desarrollo que revela cierto aprendizaje artístico al comienzo, tras de lo cual Gómez de la Serna va desarrollando su ya impresionante talento narrativo; y por último una – digamos - falta de frescura en la fase final; pero me parece que su obra novelesca presenta una fuerte unidad que resiste a cualquier agrupación arbitraria.* En: Richmond 1982: 22.

¹¹¹ Cf. Soldevila 1997:55.

tempranas de Ramón, es decir *Morbideces*, *El libro mudo* y *Tapices* (escritas en el periodo entre 1908 y 1913), parecen estar lo menos estudiadas, sin embargo, no se puede pasar por alto su gran importancia para la formación del escritor.¹¹² Aunque estos textos juveniles no se enfocarán en el presente trabajo, merece la pena mencionar, que eran precisamente estas obras donde el escritor inició a jugar y a experimentar con su propia imagen, en búsqueda de su identidad. Como afirma Jacqueline Heuer, ya en *El libro mudo* se anuncia el característico egocentrismo ramoniano, el cual le acompañará durante su carrera. También la temática del libro, centrándose en la muerte y la mujer, se volverá siempre más obsesiva en el Ramón de las siguientes etapas.¹¹³

Lo que hace a Gómez de la Serna un escritor particularmente difícil de clasificar (su pertenencia al movimiento surrealista, por ejemplo, se discute hasta el día de hoy¹¹⁴) no es solo la originalidad de su obra sino también su propia convicción de no formar parte de ningún grupo literario, como él mismo llegó a confesar: *No tengo generación. No soy de ninguna generación. Tanto he luchado solo que tengo que hacer esta declaración.*¹¹⁵ No obstante, hay que reconocer como una obviedad su importancia como el precursor de las vanguardias en España, sobre todo por las cualidades mencionadas por Luis Granjel, como su sensibilidad fresca, su interés natural por todo lo nuevo e insólito o su amor a las metáforas.¹¹⁶ Ya sus contemporáneos lo apreciaban por sus méritos incuestionables para la introducción del arte nuevo en España, como Juan Manuel Bonet, quien señaló a Ramón como la figura central del vanguardismo español.¹¹⁷ Además, como ya se ha mencionado anteriormente, el escritor publicó el primer manifiesto futurista de Marinetti en su

¹¹² Cf. Zlotescu 1996: 381.

¹¹³ Cf. Heuer 2004: 99-105.

¹¹⁴ Como lo comenta Juan Francisco Rueda Garrote, Ramón *no se adscribe al movimiento, sino que su actitud – su praxis vital – y su obra convergen, en buena medida, con los postulados de los distintos surrealismos.* Cf. Rueda Garrote 2018: 314.

¹¹⁵ Cf. Gómez de la Serna 1986: 486.

¹¹⁶ Cf. Granjel 1963: 118f.

¹¹⁷ Cf. *En el Madrid vanguardista* en el catálogo de la exposición *Dalí joven (1918-1930)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp.111-126. Ramón decía sobre sí: *un hombre (...) que se salvó a todo ismo sin dejar de comprender todos y de admirar muchos de ellos.* Cf. Gómez de la Serna 1998: 61.

revista *Prometeo* ya en abril de 1909, mientras su ensayo titulado *El concepto de la nueva literatura* (1909) se puede considerar el primer manifiesto del vanguardismo literario en España.¹¹⁸ Seguramente merece la pena tomar conocimiento de la colección de ensayos de Gómez de la Serna titulada *Ismos* (1931), la cual constituyen entre otros los textos sobre el futurismo, el dadaísmo o el suprarrealismo. Como afirma Ioana Zlotescu, uno de estos ensayos, *El novelismo*, prueba de que su autor es un *precursor cosmopolita y rebelde a los clichés establecidos*¹¹⁹ e Isabel García llama a Ramón *eje central de la más temprana vanguardia madrileña*.¹²⁰ El mismo escritor se solía denominar vanguardista durante algún tiempo, sin embargo, a partir de un momento se empezó a titular *porvenirista*,¹²¹ subrayando su independencia de las generaciones y grupos literarios y manifestando el deseo de fundar su propio *ismo*, lo que de hecho logró con su movimiento unipersonal de *ramonismo*.¹²² Éste forma, más que solo una modalidad literaria nueva, todo un fenómeno particular. Como lo definió Miguel Molina Alarcón, es una creación, una *persona* hecha de varios ismos e incorporada en Ramón Gómez de la Serna.¹²³ Así que, a pesar de la formación de su propia corriente artística, el escritor acertadamente está considerado el precursor de las vanguardias en España, como también un embajador de su país, quien contribuyó a la integración cultural de éste en Europa (no se puede olvidar que sus obras eran traducidas a varios idiomas, el autor visitaba frecuentemente París y las tertulias parisinas y además mantenía contactos con representantes europeos y americanos del nuevo arte).¹²⁴

Una clave para entender la obra de Ramón Gómez de la Serna se halla en sus greguerías, las cuales son una breve forma literaria inventada por él y parecida al

¹¹⁸ Cf. Gutiérrez Carbajo 1997: 9.

¹¹⁹ Cf. Zlotescu 1997: 19.

¹²⁰ Según Isabel García, los inicios de la vanguardia artística en España se sitúan *en íntima conexión con la biografía de Ramón*. En: García García 2004: 43.

¹²¹ Cf. Granjel 1963: 127.

¹²² Cf. por ejemplo en: Granjel 1963: 126 y el texto de Gómez de la Serna titulado *Ramonismo* (1923). Como constata Ioana Zlotescu, la estética del ramonismo consiste en el descubrir de lo inusual en las cosas triviales y cotidianas. Cf. Zlotescu 1998: 27.

¹²³ Cf. Molina Alarcón 2006: 2.

¹²⁴ Cf. Heuer 2004: 40.

aforismo, definida por el autor como la suma del humorismo añadido a la metáfora.¹²⁵ La greguería es para él *la flor de todo, lo que queda, lo que vive, lo que surge entre el descreimiento, la acidez y la corrosión, lo que lo resiste todo*.¹²⁶ Además, el autor llega todavía más lejos cuando la considera un fenómeno profundamente vital y constata, que el alma humana está hecha de innumerables greguerías, las cuales viven, circulan y vibran en ella *como su única vida orgánica*.¹²⁷

Ahora bien, como el presente trabajo se fija en la obra épica, enfocándose sobre todo en las novelas de Gómez de la Serna, sin tomar en cuenta su producción lírica y dramática, como tampoco sus interesantes y numerosas biografías ni los artículos de prensa, merece la pena ocuparse del estilo y de su propia visión de su novela. Ignacio Soldevila subraya el sentido su novela, oposito a lo convencional del género, como también su *ímpetu innovador* con el que el escritor afronta las normas estéticas y morales incompatibles con su creatividad.¹²⁸ Aunque tal simplificación puede parecer injusta, algunos críticos consideran varias de las novelas de Gómez de la Serna como una recolección de greguerías, privada tanto de un argumento comprensible, como de la acción y con personajes bastante superficiales,¹²⁹ lo cual se debe a menudo al fenómeno de la incompreensión del autor que se explicará en los próximos capítulos. No obstante, el escribir una *novela grande* fue muy importante para el mismo artista,¹³⁰ lo cual alcanzó con *La viuda blanca y negra* en 1921.

¹²⁵ Cf. Gómez de la Serna 1955: 18. Merece destacar, que la greguería está de acuerdo con el concepto de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset. Como subraya Rueda Garrote, *en la forma final de la greguería no existe sentimentalismo y descripcionismo, rasgos prototípicos del arte anterior. La greguería (...) ha de (...) disolver lo humano para dar una nueva imagen, lo que en términos de Ortega vendría a significar deshumanizar*. Cf. Rueda Garrote 2018: 310.

¹²⁶ Cf. Gómez de la Serna 1955: 8.

¹²⁷ Además el escritor afirma que *no hay nada más sincero que la Greguería, y por eso vivimos más por las Greguerías que por las calorías. A más Greguerías, más vida; esta es la verdad profunda*. Cf. Gómez de la Serna 1955: 16. Sucede al respecto de hablar de su forma literaria más querida, cuando define unos rasgos característicos de su creación, refiriéndose a su pasión por el desorden, la descomposición y el barroquismo, con lo que él mismo se da cuenta de haberse adelantado a la época. Cf. *ibid.*: 14.

¹²⁸ Cf. Soldevila 1988b: 20f.

¹²⁹ Cf. *ibid.*: 16.

¹³⁰ *Lo primero que se me planteó es que había que escribir una novela larga, algo sostenido, con título novelesco. Hasta que no lograrse eso no sería escritor*. En Gómez de la Serna 2000: 361.

Ramón presentó su visión de la novela de forma extensa en el ensayo ya mencionado, *Novelismo* de 1931, el cual constituye su más importante declaración al respecto, hasta el prólogo de *El hombre perdido* en 1947. En este prólogo, el autor expuso su idea nueva, más madura y experimental de la novela, es decir, la novela de la nebulosa, tratada más abajo en el presente capítulo.

De todas maneras, en el *Novelismo* el escritor se ocupa de la relación entre la novela, la realidad y la libertad, lo que es un rasgo importante de su creación, expresando el deseo de crear novelas libres, fabricar mundos inalcanzables. El autor intenta ofrecer a sus lectores las situaciones y libertades con las que uno sueña y desea, pero que son imposibles en el ambiente de la vida cotidiana. La novela es para él un ambiente de impunidad, donde se pueden cumplir incluso los deseos irrealizables.

Para crear nuevos mundos ficticios es muy favorable ser un buen observador de la vida y de las cosas, lo que Ramón sin lugar a duda era. Él mismo se atribuía la característica de *un mirador*. Así se describe ya en el texto temprano *Tapices* (1912), separando esta actitud de la de un escritor o pensador (y por eso poniéndose a sí mismo en una condición especial y rara de un *vidente artístico*.)¹³¹ Indudablemente, el escritor madrileño era un acertado observador de la vida, quien reflejó sus observaciones en sus textos, entre los cuales se destacan las greguerías; resultado de una observación muy profunda de los objetos inanimados, otorgando al autor el título de *psicólogo de las cosas*.¹³²

Con toda seguridad resulta interesante, que algunos críticos consideran a Gómez de la Serna un poeta,¹³³ indicando su *novela lírica*,¹³⁴ o advirtiendo como lo más característico de su camino literario la visión pura y profunda de las cosas, una visión poética.¹³⁵ Por otra parte, se crítica la falta del desarrollo rítmico en las obras

¹³¹ Cf. Negro 2008: 57. Ioana Zlotescu lo llama *observador lúcido del absurdismo de la vida*. Cf. Zlotescu 1997: 24

¹³² Cf. Del Rey Briones 1986: 283.

¹³³ Antonio Espina lo llama *ante todo un poeta*, cf. Espina 1963: 69.

¹³⁴ Cf. Asenjo 1992: 61.

¹³⁵ Cf. Yndurain 1963: 38.

del escritor madrileño, o más se considera su ritmo como roto y anormal, que le hace, por ejemplo, cortar descripciones y diálogos de modo seco e imprevisible.¹³⁶

Por lo que concierne a la temática de su obra, aunque muy amplia,¹³⁷ se puede diferenciar unos motivos usados por el autor con una frecuencia especial, los que Ignacio Soldevila llama *eterno triángulo de la obsesión personal de Ramón*¹³⁸ que es sexo, eternidad y muerte. Una característica similar propone Jacqueline Heuer, indicando las siguientes obsesiones temáticas del artista: *la creación artística, las mujeres, la enfermedad, la muerte y el mundo de los objetos*.¹³⁹ De otra manera se puede denominar el tema central de la novela de Ramón Gómez de la Serna subrayando su resistencia a lo convencional y establecido por la sociedad, como lo hace Antonio del Rey Briones, hablando de una *relación inarmónica del hombre con el mundo, con los demás y consigo mismo*, inadaptación a las reglas sociales, y de la obsesión por la muerte y el amor, también afirmada por Soldevila.¹⁴⁰

Merece la pena resaltar, que lo particularmente interesante y característico para la obra ramoniana es su rasgo visionario. Entre muchísimos y muy diversos temas tratados por él se destacan las ciencias humanas y naturales. Así pues, el mismo escritor se cree inventor temprano del psicoanálisis y descubridor de la alergia,¹⁴¹ así como también se le considera el inventor literario de la bomba atómica hacia el año 1928. De hecho, en dicho año se publicó en la *Revista de Occidente* una novela breve de Ramón con el título *El dueño del átomo* en la que se describe detalladamente la

¹³⁶ Cf. Camón Aznar 1972: 47. Cf. también lo que dice Camón Aznar sobre el ritmo en su obra respecto a las cosas: *Ramón carece de una decisión rítmica preconcebida. El ritmo procede de las cosas. Ellas son las que exigen la marcha lenta o bailarina de la prosa. Lo que impone una adjetivación que hace flotar o hunde con su opacidad a un párrafo*. En Camón Aznar 1972: 47.

¹³⁷ Guillermo de Torre enumera muchos tipos diferentes de la novela que se encuentran en la creación del escritor y así menciona la novela del Cine, de América y los suramericanos, de diferentes lugares y atmósferas europeas (Portugal, Suiza, Nápoles, Segovia, París etc.), de muchas caras de Madrid, del donjuanismo, de la anticipación atómica, de la medicina psicosomática, de la fantasía histórica o superhistórica, la exótica o paródica internacional. Cf. De Torre 1967: 67.

¹³⁸ Cf. Soldevila 1997: 56.

¹³⁹ Cf. Heuer 2004: 185.

¹⁴⁰ Cf. Rey Briones 1992: 37.

¹⁴¹ Ignacio Soldevila afirma que, en caso de la novela *El Doctor Inverosímil*, se habla por primera vez en la nuestra literatura de las enfermedades alérgicas y, según el prólogo de 1941, también de curaciones por el psicoanálisis. Cf. Soldevila-Durante 1988b: 23.

técnica de laboratorio y experimentación del protagonista con los átomos, la que acaba con una explosión devastadora.

Otra idea visionaria de Gómez de la Serna era el *radiovisor*, un dispositivo de comunicación. El artista, fascinado por las posibilidades del nuevo medio de la radio, predice que el aparato radiofónico será desarrollado hasta poder emitir y recibir contenidos al mismo tiempo, siendo estos contenidos no solo sonidos, sino también imágenes transmitidas entre miles de kilómetros. Ramón hasta profetizó los sitios de citas de internet, cuando dijo: *El aparato radiovisor producirá enamoramiento a distancia y diálogos casuales entre radiovisores.*¹⁴²

Para completar esta breve presentación de la novela ramoniana pasamos a las novelas de la nebulosa, a las cuales el mismo autor incluye *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947), las que forman una etapa muy importante en la creación de Ramón Gómez de la Serna. Dichas obras constituyen pasos relevantes en su trayectoria con el objetivo de crear una novela nueva, que se opondría a la tradicional.

Como una forma de manifiesto de su idea de una obra nebulosa se puede considerar el prólogo al libro *El hombre perdido* de 1947, en el que el autor declara concretamente su visión de las novelas de la nebulosa y explica su aprehensión de la realidad. Concluyéndola en pocas palabras, todo lo real en el mundo le irrita mucho y le parece fatalmente irreal, solo *una máscara falsa de otra realidad*. Gómez de la Serna manifiesta su intención de escribir cosas aparentemente sin sentido, creyendo que se puede encontrar en ellas más sentido que en las consideradas tradicionalmente razonables y lógicas, lo que forma el punto de partida de las novelas de la nebulosa. A diferencia del sentido, el que según Ramón solo lo lleva a uno a la desorganización y locura, el caos (que para él es tanto una característica de la época como un fenómeno eterno de nuestro mundo) está elogiado por el escritor, como un medio de transmisión para encontrar un contacto más aproximado a la vida y a la muerte. La vida le parece merecer algo más que solamente estar reproducida exacta y lógicamente, siendo una

¹⁴² Cf. Ventín Pereira 1987: 199.

sorprende continua, la que siempre es *otra cosa* de lo que se piensa de ella. Mientras nada es lo que es o lo que parece ser, Gómez de la Serna ve su función como escritor en *plastificar lo que de sueño de la realidad hay en la realidad*. El autor describe al hombre perdido de su obra como a alguien perdido por su propia voluntad, quien no quiere creer en lo convencional, que evita la lógica y la regularidad de la vida. El escritor trata también el tema de la percepción de la novela, llamándola *la antología de lo imposible* y un manual para aprovechar la vida, incluso compara el cosmos con una novela escrita por Dios. Sus novelas nebulosas tienen una característica particular tanto en su función, que consiste en servir *para detener y calmar la muerte*; como también en su formación, porque estuvieron escritas en un estado que Gómez de la Serna llama *nebulítico*, distanciándolo del estado sonambólico y acentuando el imprescindible fervor del arte.¹⁴³

Tomando en consideración esta declaración del escritor, se puede comprender mejor la importancia del caos, la fragmentación, la estructura abierta y aparentemente dañada, llamada por José Camón Aznar como *la falta de arquitectura*, la que no es, sin embargo, un defecto de la escritura ramoniana, sino por el contrario es su cualidad, su estética característica.¹⁴⁴

Antes de continuar el análisis de la autocreación ramoniana, no se puede pasar por alto una breve discusión sobre el autobiografismo, tan presente en los textos del escritor madrileño. Se nota el empleo continuo de elementos autobiográficos en toda la producción literaria de Ramón, solo basta con mencionar las ciudades, paisajes, personas o cosas. Jacqueline Heuer lo explica desde la personalidad ególatra del artista, tendiente a confesión, como también por su pasión profunda por la literatura, siendo su vida y obra perpetuamente interdependientes, hasta confundirse.¹⁴⁵

¹⁴³ Todas las citas en este párrafo cf. *Prólogo a las novelas de la nebulosa* de Gómez de la Serna 1962: 7-17.

¹⁴⁴ Camón Aznar comenta el caos nebuloso en la obra de Gómez de la Serna de siguiente modo: *Falta de arquitectura, esa carencia de rígido organismo que no es un defecto, sino una cualidad muy deliberadamente buscada por Ramón y hasta podemos decir que la única congruente con su estética. Cada cosa, cada persona, cada pasión y aun cada idea no tienen una delimitación precisa. Se coordinan, se unifican, tienen planos contradictorios*. Cf. Camón Aznar 1972: 302.

¹⁴⁵ Cf. Heuer 2004: 99.

Para entender mejor el fenómeno de la autocreación de Ramón Gómez de la Serna hay que separarlo del autobiografismo, aceptando al mismo tiempo que lo autobiográfico, de todos modos, forma parte de la imagen del artista que el mismo proyectaba tanto en su obra, como en su vida. Como subraya Ioana Zlotescu, en los textos de Ramón es muy difícil separar lo autobiográfico de lo que no lo es,¹⁴⁶ y se trata aquí precisamente de una intención del autor, el que declara que toda obra debe ser principalmente biográfica. Dicha declaración se encuentra en el ya mencionado ensayo temprano del autor titulado *El concepto de la nueva literatura* (1909), donde el joven artista proclama su visión literaria de un personalismo creador. Este personalismo, como indica Pura Fernández, va a volverse su *seña de identidad artística*, siendo algo excepcional entre los escritores españoles de ese tiempo. Su personalismo creativo también construye la base del ramonismo, la escuela artística fundada por un artista solitario e innovador.¹⁴⁷

El escritor comparte con mucho gusto su historia personal y su visión de la realidad con los demás, lleva un dialogo continuo con sí mismo, está realizando una obsesiva autoinspección, nunca dejando de subrayar su independencia, su particularidad y el deseo de estar al margen. Mientras esta actitud parece natural para textos originalmente autobiográficos como *Automoribundia*, cabe resaltar que también se refiere a todas las obras ramonianas. Como constata Ioana Zlotescu, *en sus escritos los personajes son sus dobles transparentes (...) a Ramón le obsesiona mirarse en mil espejos y hablar de sí mismo como si de otro se tratara*.¹⁴⁸

Se puede hablar incluso de una obsesión autobiográfica del autor, al cual le importaba tanto subrayar la coherencia de su vida *real* y su vida en los libros, introduciendo siempre a nuevos protagonistas para presentar a través de ellos sus experiencias y opiniones. Estos personajes son una proyección del autor mismo, sus portavoces, los cuales, como indica Del Rey Briones, reproducen a menudo

¹⁴⁶ Cf. Zlotescu 1998: 13

¹⁴⁷ Cf. Fernández 2013: 36.

¹⁴⁸ Cf. Zlotescu 1998: 14. Además, Zlotescu cita a la opinión interesante de Enrique Díez-Canedo, quien ya en 1924 observa que *no hay más que un personaje: Ramón, en cuya retina los hombres y las cosas toman los más diversos y, con frecuencia, los más reveladores escorzos*. (*La vida literaria*, España, 5.01.1924) en Zlotescu 1997: 29.

exactamente lo vivido por su creador, sus experiencias personales, como por ejemplo Luis, protagonista de *¡Rebeca!*, buscando a su mujer ideal, o Andrés Castilla, de la obra *El Novelista*, escribiendo novelas.¹⁴⁹ Es un caso excepcional de la literatura española, como indica Ángel Martínez Blasco, de traslucirse de tal modo en sus textos como lo hizo Gómez de la Serna, incluyendo en toda su obra novelística sus deseos, afanes, pasiones, temores y la trayectoria de su vida.¹⁵⁰

El mismo Ramón afirma, que en todos sus libros hay algo autobiográfico, mientras algunos hasta reflejan *absoluta y declaradamente* etapas de su vida,¹⁵¹ lo que despierta la impresión, de que toda su obra no solo es una autobiografía, sino incluso una *autoconfesión*.¹⁵² Se debe notar que, mientras el autobiografismo se refiere a describir lo vivido, lo que practicaba el escritor madrileño era una clara ampliación de dicha actitud. Por eso hablamos en su caso de una autocreación completa, la que consiste en el vivir lo escrito al mismo tiempo que describir lo vivido. José Paulino Ayuso subraya que se trata en la visión ramoniana de plurales y abiertas relaciones entre la vida y la literatura y su propósito es la penetración de una en otra.¹⁵³ Es un hecho archisabido, de que la obra y la vida de Ramón están unidas inseparablemente¹⁵⁴ y es su unión especial la clave de la autocreación del artista. Pura Fernández subraya que Gómez de la Serna hasta fue considerado por algunos de sus

¹⁴⁹ Cf. Del Rey Briones 1992: 47. Antonio del Rey Briones nota, que los protagonistas ramonianos nunca están equipados de características originales y distintas. Toda su expresión es similar y parece coincidir con el lenguaje del narrador y del autor. La única voz en las novelas de Ramón es la suya, la que prohíbe a sus héroes cualquier desarrollo autónomo. Cf. Del Rey Briones 1992: 40.

¹⁵⁰ Cf. Martínez Blasco 2002: 34.

¹⁵¹ Ramón dice en el prólogo a *Automoribundia* lo siguiente: *Autobiografía hay en Pombo, en mi retrato de Azorín, de Silverio Lanza y de don Ramon de Valle-Inclán, en mis dos tomos de Retratos Contemporáneos, en la historia sobre Gutiérrez Solana, en el prólogo a mis Greguerías, en El Rastro, en Ismos, en El novelista, en El secreto del acueducto, en La mujer del ámbar, en La viuda blanca y negra, en La nardo, en La quinta de Palmyra, en El Gran Hotel, en El circo. En todos esos libros está absoluta y declaradamente reflejado mi vivir en Madrid, en Segovia, en Suiza, en Portugal o en Nápoles, pero en todos los otros de mi largo catálogo también hay algo autobiográfico. (...) y por eso remito al lector a todos esos libros de mi pasado para que completan esta autobiografía.* Cf. Gómez de la Serna 1998a: 61f.

¹⁵² Así la denomina Camón Aznar. Cf. Camón Aznar 1972: 107.

¹⁵³ Cf. Ayuso 2012: 41. En caso de Ramón se puede hablar de una unión arte-vida, un artista de tipo nuevo, en cual caso no se dejan aislar la obra y la vida, porque componen ambas una imagen coherente. Cf. Rueda Garrote 2018: 291.

¹⁵⁴ Luis Granjel señala que la novela ramoniana *sólo podrá entenderse refiriéndola a la existencia de su autor, tanto a concretos episodios por él vividos como a su mundo ideológico.* Cf. Granjel 1963: 225.

contemporáneos como un fenómeno sociocultural, siendo su personalidad tan interesante como su obra.¹⁵⁵

Tomando en cuenta esta y tantas otras opiniones sobre Ramón (el poeta Alberto Hidalgo describió al escritor como un *espectáculo estupendo* y hasta *un invento del siglo, como el fonógrafo o el aeroplano*¹⁵⁶), no se puede negar, que el autor madrileño, o más bien la fusión perfecta de su obra y vida, constituía verdaderamente un fenómeno. Al mismo Gómez de la Serna le encantaba ser observado, actuar frente al público y presentar su imagen precisamente creada. Jacqueline Heuer habla incluso de una obsesión por la mirada exterior, indicando, que Ramón hasta pidió a un contertuliano ciego, Antonio de la Heras, que lo describiera físicamente, sin haberlo visto, ni haberlo tocado jamás. También con gusto se dejaba hacer numerosos retratos, desde pintura, fotografía y dibujo, hasta caricatura, seleccionando varios de ellos para ilustrar sus obras.¹⁵⁷

A continuación, se analizará el fenómeno de la autocreación ramoniana. Para entenderlo mejor, se distinguirán tres facetas, que son en nuestra opinión las más relevantes para su autorepresentación. Se trata aquí de los aspectos autocreativos del innovador (*trendsetter*), del mánager de autopromoción y del mártir perseguido. Naturalmente no se puede pasar por alto la tendencia y afinidad a romper el orden establecido, muy manifestada en Gómez de la Serna; la faceta del antihéroe que acompañaba toda su vida y obra. De verdad, consideramos este aspecto tan importante, que le vamos a dedicar un capítulo separado (cf. el capítulo 3.3 de esta investigación).

Volviendo a la primera faceta de la autocreación ramoniana, la del innovador, merece la pena connotarla con la palabra de origen inglés, *trendsetter*. Por este

¹⁵⁵ Pura Fernández cita el artículo *El autor* de José María de Salaverría, publicado en ABC, 17 de noviembre de 1917, donde se llama a Ramón, entre otros, *un caso interesantísimo en nuestra vida literaria (...) que terminará, incluso, por fagocitar con su poderoso sello personal el interés que despierta su propia obra*. Cf. Fernández 2013: 16.

¹⁵⁶ Cf. Fernández 2013: 32.

¹⁵⁷ Cf. Heuer 2004: 149. Heuer confirma, que Ramón *nunca se cansó de dar vueltas alrededor de su persona, describiendo y afrontando las imágenes que le habían devuelto los espejos a lo largo de su existencia, imágenes que aparecieron, bien deformadas a través del prisma del tiempo, bien como reproducciones fieles de la suya propia*. Cf. *ibid.*: 344.

término se entiende la persona que marca las tendencias respecto al estilo de vida o consumo e influye con sus opiniones, ideas y hábitos a la sociedad. Sin lugar a duda Ramón era un trendsetter de su época, considerando aquí, en términos generales, su papel como el precursor de las vanguardias en España y en la formación de su propio *ismo*, pero también es de interés mencionar sus innovaciones de micronivel, sobre todo la greguería. Incluso el nombre de su nueva fórmula literaria obtuvo éxito, pasando al lenguaje común y volviéndose incluso una palabra de moda, una palabra de *trend*.¹⁵⁸ Ya hemos hablado en los párrafos anteriores del personalismo ramoniano, una de las claves para entender su obra, y no parece equivocado identificar a ese personalismo con el greguerismo, su *patente literaria reconocible*, como lo llama Pura Fernández, porque era precisamente esto la greguería para su creador: su fórmula artística propia, su *patente* de innovador.¹⁵⁹ Abstrayéndose de las greguerías, de modo similar el artista predice la invención de la bomba atómica en el texto *El dueño del átomo* o descubre la alergia y propone una manera de su tratamiento en *El Doctor Inverosímil*.

Su papel de trendsetter era muy importante para Gómez de la Serna, lo que se expresa por su paranoico miedo a los copiadore de sus invenciones. Puede leerse ya en el primer prólogo de sus greguerías en 1917 de que Ramón se quejaba de los imitadores y de los hipócritas quienes parodiaban su nuevo género literario.¹⁶⁰ La greguería era un producto ramoniano, patentado por él en el mercado internacional,¹⁶¹ y el escritor luchaba hasta la exageración contra todo tipo de copiadore, falsificadore y plagiarior sobre todo por el más grande temor de Gómez de la Serna, de que ellos lo iban a *anonimar*, quitarle su patente, su condición de trendsetter. Esta era una amenaza gravísima para el innovador quien trabajaba toda su vida por su marca infalsificable como *Ramón*.

¹⁵⁸ Cf. Fernández 2013: 14.

¹⁵⁹ Cf. *ibid.*: 54.

¹⁶⁰ Cf. *ibid.*: 55. Lo significativo que era su rasgo innovador para Ramón se nota también en el título de un capítulo de su primera autobiografía de 1924, *Mis invenciones y anticipaciones*. Cf. Gómez de la Serna 1924: 484.

¹⁶¹ Cf. Fernández 2013: 56.

No obstante, también se cuentan ejemplos positivos de *copiadores*, como el caso de la imitación, o se podría decir difusión de la tertulia ramoniana, como un *Café de Pombo* fundado en Cuba por un poeta vanguardista inspirado por Ramón.¹⁶²

Merece la pena observar la evidente afición de Ramón por los títulos, y aunque no le interesaban los títulos académicos, coleccionaba con pasión títulos peculiares, insólitos, compatibles con su autocreación. Así se llamaba al mismo tiempo cronista del circo como cronista de los cementerios, lo que indica una interesante relación que reconocía el autor madrileño entre el humor y la muerte, una de las claves de su autoproyección, la cual discutiremos más ampliamente en los capítulos 3.2.3 y 3.2.4 de esta tesis. En este contexto no debe sorprender, que el escritor disponía de tarjetas de presentación de dos tipos, con la leyenda tanto como de cronista de los muertos, como también cronista circense.¹⁶³

Además, fue Gómez de la Serna un cronista urbano autodesignado – ya se ha mencionado su talento de reflejar la vida ciudadana y el protagonismo de las ciudades en sus novelas.¹⁶⁴ Muy característicos para Ramón son también otros dos títulos, los cuales se autoadjudicó; como el de fundador de la liga de la protección de los minerales¹⁶⁵ y como el de protector de las cosas,¹⁶⁶ ambos relacionados a su obsesiva fascinación por objetos inanimados, la que vamos a analizar en el capítulo 3.2.1. Como un verdadero trendsetter, el artista creía influir hasta la moda, y así cuenta Gómez de la Serna de la campaña a favor del *sinsombrerismo* iniciada por él, la cual, según él, se encontró con mucha resistencia de los sombrereros, los cuales hasta le amenazaban con la muerte. Después de todo, era el sombrero un símbolo de lo tradicional, de lo antiguo y así rechazándolo era muy en estilo ramoniano. Abstrayéndose de todo el absurdo de esta y parecidas historias ramonianas, no se

¹⁶² Cf. Fernández 2013: 30f.

¹⁶³ Cf. Begoña Rueda 1980: 94.

¹⁶⁴ Cf. Fernández 2013: 25.

¹⁶⁵ Cf. Gómez de la Serna: 1998a: 904

¹⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1111.

puede pasar por alto un dejo verdadero de la aspiración de pasar a la Historia, aunque sea como descubridor del sinsombrerismo.¹⁶⁷

Ramón, por su obra y su imagen, era una inspiración para varios artistas jóvenes, siendo uno de ellos Luis Buñuel (1900-1983), un representante importante de la vanguardia española y un director de cine de fama internacional. El cineasta era miembro de la tertulia ramoniana y conocía muy bien el arte de Gómez de la Serna, volviéndose también su amigo. Buñuel toda su vida admiró a Ramón, considerándolo el hombre con la mayor influencia de toda su generación. Un motivo particular de la autocreación ramoniana, su fascinación por las cosas y su relación con el observador humano se refleja muy claramente en la obra de Luis Buñuel y así se observan muchos objetos, a veces en circunstancias descritas anteriormente por Gómez de la Serna, en los textos y películas del cineasta. Se trata de cosas con emociones, actitud, una vida completa; de cosas antropomorfizadas. Ramón era el trendsetter en el campo del arte deshumanizado, quien traspasó la pura humanización de los objetos, otorgándoles las características humanas, y creó un nuevo universo literario, donde tales características están no solo reconocidas, sino también aceptadas y admiradas en las cosas. Así no sorprende, que los objetos inanimados pueden ser buenos o malos de carácter, y a veces son los hombres quienes sufren o hasta mueren como efecto de su relación con una cosa. La misma idea de objetos antropomorfizados y autónomos se refleja después también en la obra de Luis Buñuel, a quien especialmente le fascinaba la mala actitud de los objetos y su influjo negativo en los humanos.¹⁶⁸

Otro motivo típico para la obra ramoniana reflejado más tarde en las películas de Buñuel es seguramente la mutilación del ojo (el más famoso ejemplo es *Un perro andaluz* de 1929). Un tema frecuente en textos ramonianos, está incluso vinculado

¹⁶⁷ Ramón lo cuenta con su típica bravura cómica: *En ese año comienza mi sinsombrerismo y mi campaña a favor de esa actitud que tan natural resultó después, recibiendo los peores anónimos de los sombrereros, algunos embadurnados con ese engrudo con que pegan forros y badanas y amenazándome con la muerte. (...) Muchos años después en algún lugar de América me señalaran como descubridor del sinsombrerismo, y no sé si pasaré a la Historia solo por eso.* Cf. Gómez de la Serna 1998a: 544.

¹⁶⁸ Gayle Roof habla del modelo ramoniano, el cual pudo influir a Buñuel, sobre todo en su visión de la ruptura de la jerarquía tradicional entre el hombre y la cosa. Cf. Roof 1994: 359.

directamente con la navaja Gillette y el cine en su libro *Cinelandia* (1925), donde se produce el siguiente diálogo:

– ¿Qué relación hay entre el cinematógrafo y la Gillette?

– Ya he pensado yo en eso muchas veces.

– No cabe duda de que el afeitarse con Gillette tiene algo cinematográfico.

– Sí, quizás a través de los días se forme la película... Cada hoja de Gillette con sus ranuras es como una vista afilada.¹⁶⁹

Así se puede notar, que muchas de las ideas innovadoras de Gómez de la Serna, aunque recibidas a veces como escandalosas o insignificantes por una gran parte de sus contemporáneos, al mismo tiempo inspiraban a otros artistas, sea la invención de la greguería, el motivo macabro de mutilación con una navaja de afeitar o el tratamiento especial y nuevo, típicamente ramoniano, de las cosas.

Sin embargo, Ramón no solo influía en sus contemporáneos; se lo puede llamar un trendsetter visionario. Sus greguerías podrían considerarse precursores de los *tweets* de hoy en día, mensajes breves publicados por los usuarios de la red social popular llamada Twitter. De hecho, ya se han publicado varios trabajos que tratan de la similitud entre las greguerías y los tweets, y como nota Álvaro Llosa Sanz, Ramón es un personaje bastante famoso en el internet, considerando que cada 2 o 3 horas alguien se refiere a él en una página de Twitter.¹⁷⁰ Todos ellos admiran el rasgo innovador ramoniano, lo que se ve en las descripciones de los usuarios, por ejemplo: *Página en homenaje a Ramón Gómez de la Serna, que inventó el Tweet y lo llamó greguería.*¹⁷¹ Como se ve en otro perfil, el Ramón digital cuenta con casi 10 mil *followers* (usuarios que siguen sus mensajes), y ha publicado casi 60 mil mensajes breves, ya sean en la mayoría de ellos las greguerías originales del artista madrileño o nuevas, inspiradas por su obra.¹⁷² Además, buscando en Twitter por el *hashtag* (la

¹⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna 1923: 134. Merece la pena notar, que navajas de afeitar estaban fuertemente atadas al crimen en la opinión del autor, quien constata que *las navajas de afeitar siempre recuerdan los crímenes más atroces y más matadores*. Cf. Gómez de la Serna 2002c: 35.

¹⁷⁰ Cf. Llosa Sanz 2014: 280. Daniel Escandell Montiel los llama a esos fans *comunidad ramoniana en Twitter*. Cf. Escandell Montiel 2016: 100.

¹⁷¹ Cf. online en: <https://twitter.com/nuevasgregueria?lang=en> (consultado el 02.08.2018).

¹⁷² Cf. online en: <https://twitter.com/gmezdelaserna?lang=en> (consultado el 02.08.2018). Daniel Escandell Montiel habla de un juego estético de la *identidad simulada en la red social*. Cf. Escandell Montiel 2016: 99.

palabra clave) *greguería*, se ofrecen muchos tweets con, más o menos logradas, greguerías inventadas por los usuarios contemporáneos.

Pasando a la segunda faceta de la autoproyección ramoniana, la del mánager de autopromoción, merece destacar, que sin lugar a duda ser reconocible era una de las ambiciosas más profundas de Ramón Gómez de la Serna, hasta ser su obsesión.¹⁷³ El mito de Ramón como un autor excepcional, inclasificable, único miembro de su propia generación fue iniciado por Melchor Fernández Almagro en los primeros años de la década de 1920,¹⁷⁴ y estuvo editado y recreado, ampliado y profundizado por el propio artista durante toda su vida. Hay que admirar su determinación, con la que logró pasar de publicar en los pequeños periódicos a la gran prensa y al gran público, invadiendo fuertemente, a partir de los años veinte, la esfera pública con su autocreación fresca y fascinante. Lo que creaba el escritor era en primer lugar él mismo, una imagen unida de su vida y obra compenetradas, pero al mismo tiempo fundaba su propia marca. Por el término *marca*, sinónimo de la palabra de origen inglés *brand*, se entiende el *distintivo o señal que el fabricante pone a los productos de su industria, y cuyo uso le pertenece exclusivamente*.¹⁷⁵ Lógicamente, la autocreación ramoniana se parece al proceso del *branding*, el que consiste en crear una marca y consecuentemente generar valor asociado a ella, (re-)construyéndola y expandiéndola.¹⁷⁶ Ahora, puede parecer un poco inadecuado emplear las palabras del ambiente del marketing moderno en el caso del escritor nacido en el siglo XIX. Sin embargo, vamos a ver que no solo en su literatura, sino también en su autopromoción Gómez de la Serna se adelantó a su época. José Miguel Marinas constata, que Ramón era una verdadera factoría e indica su excepcional *merchandising avant la lettre*, con el cual el escritor *refuerza su presencia en el mundo del mercado editorial*.¹⁷⁷ La marca de Ramón, como acertadamente constata Pura Fernández, estuvo fundada por el mismo autor basándose en la codificación de su nombre rotundo, de la imagen de

¹⁷³ Cf. Fernández 2013: 59.

¹⁷⁴ Cf. Fernández Almagro 1980: 74.

¹⁷⁵ Definición de la Real Academia Española. Para ver definiciones más amplias cf. online en la página de la agencia Summa Branding: <https://summa.es/blog/diferencia-marca-branding/>.

¹⁷⁶ Cf. online en la página de la agencia *Summa Branding*: <https://summa.es/blog/diferencia-marca-branding/>.

¹⁷⁷ Cf. Marinas 2001: 249.

su cara (rotunda como su nombre) y con pipa, y por último de su seña literaria, la greguería, la que en su forma se parece un poco a la publicidad contemporánea, también breve y apoyada en imágenes de los objetos y la suposición del poder magnético aplicado por las cosas materiales en el público.¹⁷⁸ Su brand se podría llamar también RAMÓN, con mayúsculas, como el mismo escritor sugiere en la siguiente declaración:

*Yo estoy contento con llamarme Ramón, y hasta lo escribo con letras mayúsculas, y muchas veces estoy por dejarme olvidados encima de un banco de la calle mis apellidos y quedarme para siempre sólo con ese Ramón sencillote, bonachón, orgulloso de su sencillez. Yo nací para llamarme Ramón, y hasta podría decir que tengo la cara redonda y casi llena de Ramón, digna de esa gran O sobre la que carga el nombre (...).*¹⁷⁹

Gómez de la Serna, el *incansable propagandista de sí mismo*,¹⁸⁰ practicaba su branding personal con mucha pasión, publicando a gusto sus imágenes, siempre estudiadas y coherentes con su visión de sí mismo y también, ya desde su adolescencia,¹⁸¹ buscando continuamente nuevos medios de edición, intentando alcanzar a públicos (y mercados) nuevos. Así el escritor madrileño construyó y mantuvo varias redes sociales con autores de América Latina y con su ayuda expandía su marca, convirtiéndose con el tiempo en un escritor conocido internacionalmente. Estas redes se pueden explicar entre otros por los literatos latinoamericanos visitantes del Café de Pombo, quienes se convertían en un tipo de embajadores culturales de Ramón en sus respectivos países. El mismo autor viajó a Argentina en 1931 y 1933 y además su popularidad se difundió por los grandes medios de comunicación y nuevas industrias culturales como la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP).¹⁸²

Hay que subrayar que Gómez de la Serna era un literato de nuevo tipo, el que se creaba como figura pública¹⁸³ y el que aprovechaba todas las oportunidades

¹⁷⁸ Cf. Fernández 2013: 34.

¹⁷⁹ Cf. Gómez de la Serna 1924: 478.

¹⁸⁰ Así lo llama Ricardo Fernández Romero. Cf. Fernández Romero 2014: 551.

¹⁸¹ Una de las oportunidades tempranas era la revista *Prometeo* (1908-1912) financiada por su padre.

¹⁸² Pura Fernández llama a la tertulia ramoniana *todo un entramado de relaciones culturales trasatlánticas, así como una privilegiada atalaya para ver y ser visto en el efervescente campo cultural madrileño* y resalta la fundación de tertulias-imitaciones de Pombo en algunos países latinoamericanos. Cf. Fernández 2013: 30-31.

¹⁸³ Nigel Dennis indica que Ramón *encarna el paradigma del artista moderno que se construye como figura pública, con un desarrollado sentido de la autopromoción y la autopublicidad*, mientras

posibles para la autopublicidad.¹⁸⁴ Los medios de prensa detectaron su propio interés económico en la autocreación del *showman* de talento natural que era Ramón y le ayudaron acompañando el proceso de su autopromoción, por ejemplo sus giras europeas y americanas entre 1920 y 1936.¹⁸⁵ Aunque con la edad el artista subrayaba varias veces de que se evitase como fuera actuar ante público, en los años de su mayor éxito, en la década de los 20 sobre todo, *creación hablada* era su elemento, y sus actuaciones en vivo o por la radio prueban su talento improvisador, así como su afición por la expresión emocional de palabras libremente articuladas.¹⁸⁶

Además, se debe tomar en cuenta el concepto del juego, el que no solo se puede referir a la autopromoción ramoniana en sentido de autopublicidad, sino también a su autocreación en toda su complejidad. Como indica María José Flores, la vida de Gómez de la Serna, en la época anterior a la guerra civil, se parecía mucho a un juego o espectáculo, en el cual el artista convertía sus conferencias y su tertulia famosa, proyectándose a veces hasta como una caricatura de sí mismo.¹⁸⁷ Dicha fascinación por el juego y el espectáculo se refleja entre otros en su interés por el mundo de los toros, el origen de la fascinación sincera de Ramón por el circo, considerado por él muy cerca del arte puro y nuevo, lo cual muy bien explica en su libro *El Circo* (1917).

No se puede pasar por alto que la implicación ramoniana por su autocreación rebasaba a veces la pura autopromoción y se parecía incluso a una forma de megalomanía, aunque siempre escondida bajo de una capa inocente del humorismo.

Alaminos López lo titula *antecedente, sin duda, de artistas como Salvador Dalí o Andy Warhol, o incluso, de la corriente actual denominada arte performativo*. Cf. Alaminos López 2014: 152.

¹⁸⁴ Pura Fernández sugiere, que la habilidad de autopublicidad ramoniana podría tener su origen en la actividad de su padre: *Desde los inicios de su carrera literaria Ramon actuó como un astuto publicista de sí mismo. Había recibido una buena enseñanza a través de su padre, Javier Gómez de la Serna, diestro en la tarea de labrarse una reputación como político e intelectual que lo distinguiera frente a otros candidatos del partido liberal. (...) Gracias a la ayuda paterna, el joven autor se había fogueado en las prácticas socializadoras del campo cultural a partir de su experiencia en la revista Prometeo (1908-1912), plataforma desde la que se impulsaron ágapes conmemorativos, y tertulias y actividades varias que sirvieron de banderín de enganche de numerosos jóvenes con intereses culturales*. Cf. Fernández 2013: 33.

¹⁸⁵ Cf. Fernández 2013: 32.

¹⁸⁶ Cf. Fernández 2013: 25.

¹⁸⁷ Cf. Flores 2000: 11f.

Un fenómeno interesante en este contexto forman las numerosas biografías escritas por Ramón, las cuales, como señala Francisco Umbral, más que el propósito estrictamente biográfico, sirven para fotografiarse al mismo Gómez de la Serna a través de la persona biografiada.¹⁸⁸ Así, leyendo estos textos, se puede conocer mucho del mismo autor, a quien le encantaba por ejemplo subrayar los parecidos entre sí y los protagonistas de sus biografías, como también expresar al respecto sus opiniones en varios campos.

El escritor estaba profundamente convencido de la particularidad de su obra y su persona, lo que subrayaba entre otros desarrollando el mito de su generación propia y unipersonal. Así, durante un banquete organizado en su honor, contaba sobre su generación que se anuló, siendo él el único sobreviviente: *Parece que en mi año no nació nadie al mismo tiempo que yo, que fui el único aparecido en una laguna de las generaciones.*¹⁸⁹

Pasando a la tercera faceta de su autoproyección cabe destacar que naturalmente es una exageración llamar a Ramón un mártir, pero es una exageración intencional, tan al estilo ramoniano, y vamos a usar esta palabra, empleándola en el contexto de un aspecto de la autocreación del escritor, quien se creía siempre perseguido, ya sea por la crítica, otros autores o las circunstancias. Como lo apunta Pura Fernández, Gómez de la Serna, muy sensible a todo tipo de crítica, *construía su retrato de artista innovador a golpe de polémica.*¹⁹⁰ Como indica Ricardo Fernández Romero, el escritor madrileño comparte esta actitud particular abiertamente en sus textos autobiográficos, como en la *Mi autobiografía* (1924), donde se nota su *casi patológico sentido de ser objeto de persecución.*¹⁹¹

¹⁸⁸ Cf. Umbral 1996: 82.

¹⁸⁹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 446.

¹⁹⁰ Cf. Fernández 2013: 14. La autora habla hasta de una *obsesión persecutoria del autor*. Cf. *ibid.*: 66. También María José Flores llama a Gómez de la Serna *mártir de sí mismo*. Cf. Flores 2000: 11.

¹⁹¹ En este libro Ramón declara que se dirigen contra él muchas hostilidades y que la vida es injusta y *necesita las grandes víctimas para sus injusticias*, no dejando lugar a duda de que se trata aquí de su persona. Cf. Gómez de la Serna 1924: 507. Esta obsesión ramoniana se volverá todavía más fuerte con la edad, y en 1957, en *Nuevas páginas de mi vida* se definirá incluso como *un superviviente*. Cf. Fernández Romero 2013: 276.

Vale la pena citar un fragmento del libro *Pombo* (1918), en el cual Ramón confiesa su impresión bastante histórica de ser un artista perseguido, empleando una retórica de guerra:

*Todos quieren vengarse del escritor. Con el político logran ponerse de acuerdo, porque tienen ambos un lado despreciable por el que se unen. Con el escritor, no. Estamos metidos en la casamata ideal, bajo los zeplines, los aeroplanos y los cañones de gran alcance. Aunque a veces no notamos el bombardeo, estamos bombardeados. Estamos bajo un bombardeo que no pasa nunca. Hombres como nosotros estarán siempre bombardeados, si no es que han sido al fin apresados y están en los grandes campos de concentración.*¹⁹²

En el libro *El Circo* (1917) Ramón cuenta como artistas circenses se deben sentir amenazados por varios factores, siendo uno de ellos incluso el propio público, comparándolo con un mar lleno de tiburones.¹⁹³ Además, a los peligros cuentan también la precariedad, la explotación y la desolación, la cual acompañaría a cada artista después de abandonar la arena. Antonio Rivas Bonillo indica, que esta dualidad de estar en la arena y estar afuera del espectáculo como persona privada, es muy característica para Gómez de la Serna, quien la considera difícil y grave. Así, un *clown* afuera del circo no puede fácilmente liberarse de su profesión.¹⁹⁴ Seguramente Ramón mismo se sentía amenazado por todos estos factores, empezando con la precariedad y terminando con la incompreensión respecto a su persona, recibida por tantos como un eterno payaso.

El artista cultivaba su leyenda de mártir con mucha convicción y así, según él mismo, empezó a mostrar su actitud ya durante su tiempo en el colegio, cuando despertó su *vocación de mártir* que había de formar su vida literaria. Como cuenta en la *Automoribundia: Ya estaba mi suerte echada, mi ejercicio de vigilia y ayuno, mi nocturnismo, mi fe en el explorar el pensamiento sobre cualquier sacrificio o incomodidad.*¹⁹⁵ Una parte de esta condición formaba también la fidelidad a sus principios y su lealtad, de la cual estaba particularmente orgulloso. Se lo nota, por

¹⁹² Cf. Gómez de la Serna 1918: 229. En consecuencia, el autor se ve como un refugiado, recibido por Pombo como un asilo seguro.

¹⁹³ Cf. Gómez de la Serna 1918: 444.

¹⁹⁴ Cf. Rivas Bonillo 2012: 516.

¹⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 169.

ejemplo, en la historia contada por él mismo sobre su rechazo de la oferta de cooperación muy beneficiosa con el periódico *La Voz*, solo para mostrar su lealtad al diario en crisis *El Liberal*, y sobre todo a Miguel Moya, quien había hecho posible que Gómez de la Serna cooperara con dicho diario. Ramón, con visible satisfacción, cuenta de modo bastante melodramático y pomposo sobre su visita al muriente Miguel Moya, a quien quiso leer la carta con la generosa oferta del periódico de competencia:

Ya don Miguel Moya no veía ni oía. Pálido, con los ojos turbios, aún recibía a los que le quedaron. En aquella última visita con orgullo y emoción le leí la carta de Tomás Borrás y le hice holocausto de mi lealtad. Apretujó mi mano con su mano sudorosa y a los dos días moría. No sé si consolaría como una lágrima de un joven desinteresado aquella opción desechada que tanto suponía para mí y que mi mismo padre me había aconsejado no desechar, pero yo cumplí con mi conciencia revelándole que podía existir el que no traiciona por fuerte que sea la tentación que se la ofrezca. Siempre seré insobornable por lo que no corresponda a mi ideal y mi fe.¹⁹⁶

Una parte de la autocreación de Ramón Gómez de la Serna estaba formada por su concepción heroica del escritor, como indica María José Flores, *abocado a los mayores sacrificios*,¹⁹⁷ lo que se expresaba no solo en su lealtad a sus propios principios, sino también hasta los aspectos más físicos y materiales. El escritor consideraba su autocreación, incluso la escritura, como *un estado de cuerpo*, como la clave de su identidad, no solo espiritual, sino también orgánica y compulsiva.¹⁹⁸

En este contexto no sorprende el hecho conocido de que Ramón escribía con la tinta roja para visualizar el desangrarse y sacrificarse por su obra y su vida.¹⁹⁹ Su vocación a la escritura se profundizaba más y más con el tiempo y el mismo en la etapa más avanzada de su vida decía a Arturo Soria y Espinosa: *No quiero ver a nadie, no veo a nadie, no veré a nadie. Dígale a todo mundo que piense venir que a mí no se*

¹⁹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 400. Merece la pena destacar, que el mismo Ramón se consideraba consecuente y leal, subrayando que su vida carece de intriga o conspiración. Cf. Gómez de la Serna 1924: 495.

¹⁹⁷ Cf. Flores 2000: 11.

¹⁹⁸ Cf. Fernández 2013: 35.

¹⁹⁹ Ramón declara en Automoribundia: *Escribo siempre con tinta roja para que el acto de encarnación y de transfusión que debe ser el acto de escribir sea más efectivo*. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 341.

*me ve ya. Escribo y escribo, pienso en escribir más y para eso no me llegan las 24 horas del día.*²⁰⁰

Concluyendo, no debe sorprender que la autopromoción agresiva practicada por el autor madrileño despertaba el interés de sus contemporáneos. Lógicamente, mientras unos de ellos admiraban el talento ramoniano de autoproyectarse de modo tan natural, otros lo criticaban o se burlaban de él. La reacción del artista ante esta crítica, el discurso continuo y a veces desfavorable al respecto de su obra y su persona, forma una de las claves de su autocreación, siendo la *persecución* una fuente profunda de motivación para Ramón, quien seguía creyendo en su fuerza innovadora.²⁰¹

Aunque tal atmósfera tuvo que ser desagradable para él y formaba parte del problema de la incompreensión de la (auto)creación ramoniana, al mismo tiempo era fundamental para su actitud de antihéroe, lo que se discutirá en el capítulo 3.3 del presente trabajo.

Asimismo, hemos presentado las tres facetas de la autocreación ramoniana, indicando el talento de autopromoción y autopublicidad manifestados por Ramón Gómez de la Serna, quien empleaba las estrategias de branding adelantadas a su época. A continuación, se van a analizar las seis formas por las cuales se realizaban varios aspectos autocreativos del autor madrileño. En este trabajo, como los ejemplos más representativos para él se han elegido sus famosas conferencias, el proyecto ramoniano de la tertulia del café de Pombo, su afición a los nuevos medios como la radio, la fotografía y el cine, pero también la moda.²⁰²

²⁰⁰ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 648.

²⁰¹ Pura Fernández denomina unas posibles razones para la recepción desfavorable y opiniones prejuiciosas sobre Ramón: *Ya estén motivadas por su afán de protagonismo literario, por su condición de showman, por su facundia y grafomanía incansables, por su afán de reconocimiento creador, por cuestiones personales como sus amores y desamores con la conocida escritora Carmen de Burgos, Colombine, por las veladas acusaciones de pertenencia a la masonería lanzadas por el padre Tusquets, por sus violentes diatribas contra los maricas (en Muestrario), por las desavenencias derivadas por la lucha por la primacía intelectual del ultraísmo o por el solipsismo político practicado desde su torre de marfil, lo cierto es que Ramon encabezará toda su vida un quejoso discurso sobre las asechanzas del campo literario profesional contra su obra y su persona, un discurso que fundamenta su imagen de escritor perseguido, construido a golpe de adversidad y fuerza innovadora bajo la bandera de la greguería.* Cf. Fernández 2013: 68.

²⁰² Eduardo Alaminos López enumera las actividades (auto-)creativas de Ramon, hablando de su condición como fundador de la tertulia del Café del Pombo, conferenciante innovador, radiofonista

Antes de que Gómez de la Serna contribuyera a cambiarlas, las conferencias eran actos públicos de los académicos, que ofrecían unos discursos tradicionales. Con su talento de orador y humorista, era Ramón el personaje adecuado para revolucionarlo.²⁰³ Las conferencias eran una manera ramoniana de expresarse, de acentuar lo que lo distinguía entre otros, siendo hasta, en palabras de Nigel Dennis, una *escenificación del ramonismo*.²⁰⁴ El mismo autor madrileño subrayaba que sus conferencias eran creaciones espontáneas, honestas, nacidas en el alma, lo contrario a *la mentira de la conferencia común*.²⁰⁵ Las conferencias eran un instrumento apropiado para autocrearse del escritor, lo que se puede apreciar bien en el siguiente ejemplo. En 1923 en Gijón, Ramón Gómez de la Serna presentó una conferencia sobre *Los faroles*. Se sabe que el autor tenía un verdadero farol en su despacho y hablaba de los faroles con pasión digna del creador de la cosalogía, un fenómeno, en el cual nos enfocaremos en el capítulo 3.2.1 del presente trabajo.²⁰⁶ Ramón estaba orgulloso del hecho, que hasta un oyente ciego de nacimiento quien participaba en su conferencia confesó, que nadie le había dado tanta impresión de las cosas como Gómez de la Serna. El escritor citó al visitante ciego en su *Automoribundia: Yo que nunca vi los faroles, los estaba viendo. (...) Y es que el conferenciante no hablaba de las cosas, las presentaba tal como eran para que hablasen solas*.²⁰⁷ Vistas desde esta perspectiva, se entiende que el artista creía que sus conferencias eran insólitas de verdad, y que rebasaban las normas habituales.

Cabe destacar, que para Gómez de la Serna era siempre él mismo el tema central de sus conferencias. La personalidad, la creatividad inagotable y el humor tan característico de este showman; todo esto tapaba el tema original del evento. El escritor, formando su imagen, multiplicaba las impresiones hablando y escribiendo de

desde su domicilio, dibujante prolífico, *recolector de objetos cotidianos e imágenes recortadas de libros y revistas, que le permitieron construir y reconstruir (...) un ámbito tan personal y peculiar como sus despachos*. Cf. Alaminos López 2014: 8.

²⁰³ Cf. Heuer 2004: 64.

²⁰⁴ Cf. Dennis 2012: 51.

²⁰⁵ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 455.

²⁰⁶ Hay que notar, que atención ramoniana durante sus conferencias se enfoca a menudo en los objetos humildes de la vida cotidiana. Ramón aplica su visión y su curiosidad a los motivos más humildes, a los *matices más insignificantes de la vida cotidiana*. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 458.

²⁰⁷ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 460.

ellas, y así se puede ver que su estilo auténtico²⁰⁸ como conferenciante era un elemento relevante de su autocreación. Gómez de la Serna no ocultaba su desprecio por la *grotesca seriedad humana de los actos públicos* y le contraponía su actitud extravagante y natural a la vez, descomponiendo las estructuras tradicionales de las conferencias a su propia manera.²⁰⁹ Otro ejemplo que comparte Ramón con los lectores de su *Automoribundia* es una sesión en la Academia de Jurisprudencia, en la que él mismo leyó la carta disculpándose de asistir al acto por estar enfermo, confrontándose con audacia al público consternado.²¹⁰ Otro ejemplo es la conferencia sobre jazz, ofrecida en Madrid en 1929, en la cual Gómez de la Serna se presentó pintado de negro y explicó su comportamiento extravagante del siguiente modo: *Esos amigos que se acercan a uno y le dicen: ¡Qué pálido estaba usted durante las conferencias!, no pudieron agredirme con esa exclamación después de aquella perorata.*²¹¹ En efecto, Ramón realizó una serie de conferencias disfrazado, como *Conferencia Napoleón*, *Conferencia torero* o *Conferencia medio ser* (donde se presentó pintado una mitad de negro y la otra mitad de blanco).

El artista innovador se involucraba profundamente en sus actuaciones y disfrutaba las controversias y escándalos que se provocaban. Eran estos una reacción del público que subrayaba su individualidad, su originalidad de la que estaba tan orgulloso. Así no puede sorprender la conferencia en París en 1928 que dio sentado encima de un elefante, *disfrutando* el escándalo, como confesó en la *Automoribundia*.²¹²

Durante sus conferencias sobre humorismo Ramón se presentaba a sí mismo como una autoridad, aconsejando al público hasta como un humorista debería decorar

²⁰⁸ Esta autenticidad tenía una importancia especial para Ramón, quien dijo: *Después siguen muchas más conferencias presentándome al público tal como soy, riendo y llorando, temiendo lo que no sucede y viendo lo que va a suceder.* Cf. Gómez de la Serna 1998a: 465.

²⁰⁹ Cf. *ibid.*: 456.

²¹⁰ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 456

²¹¹ Cf. *ibid.*: 463.

²¹² El autor confiesa lo siguiente: *Yo preparaba sonriendo mi escándalo, mi manera de derrumbar los naipes del homenaje.* Cf. Gómez de la Serna 1998a: 558f.

su despacho.²¹³ No evitaba tampoco el humorismo práctico, como cuando comió una vela frente al público.²¹⁴

Una exponente particular de este fenómeno de conferencia del alma de Gómez de la Serna eran indudablemente sus conferencias-maleta,²¹⁵ las que contribuían aún más a la imagen de Ramón como un innovador. Como el mismo autor explicó, eran la fuente principal de su éxito y se basaban en sacar diversos objetos de su gran valija e improvisar sobre ellos, variando las cosas y forma de su presentación de una conferencia a otra.²¹⁶

Resumiendo, se puede indicar que las conferencias ramonianas eran una forma muy destacada de autoproyectarse. Esos eventos se enfocaban en la personalidad radiante de Gómez de la Serna y su cara de showman innovador. No se puede pasar por alto su talento de improvisador, el cual se asimila hasta a un automatismo improvisador, el que dejó a Ramón responder incluso a las preguntas más absurdas de los espectadores durante sus actos públicos.²¹⁷

Otra forma de expresarse, quizás la más conocida, que contribuyó en alto grado a la leyenda ramoniana, era su fundación y actividad acerca de la tertulia del café de Pombo. Se han publicado numerosos estudios sobre el fenómeno de los cafés entendidos como establecimientos públicos, como también sobre su función cultural y social,²¹⁸ entonces solo vamos a recordar, que su popularidad tuvo relación con la

²¹³ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 457.

²¹⁴ Cf. *ibid.*: 457.

²¹⁵ Eduardo Alaminos López indica que las conferencias-maleta *rompen los límites habituales*. Cf. Alaminos López 2014: 22.

²¹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 634.

²¹⁷ Cf. Fernández 2013: 28. El artista improvisaba durante sus conferencias sin ninguna dificultad y así en las fotos que muestran a Ramón preparado para dar una conferencia se ve solamente una pequeña tabla en la que apenas caben unas notas. El autor solía escribir sus ideas al vuelo en este tipo de pizarras, y también lo hacía durante sus actuaciones públicas. Cf. Fernández 2013: 26. La autora menciona también otra prueba de improvisación ramoniana, la cual se documentó en la revista ABC, 30 de enero de 1929. En el artículo correspondiente se describe a Ramón, caracterizado de negro para la conferencia, quien improvisaba greguerías ante el público encantado, el que lo celebró con aplausos unánimes. Cf. *ibid.*

²¹⁸ Entre las numerosas publicaciones cf. por ejemplo *La poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea* de Antoni Martí Monterde (Barcelona, 2007, Editorial Anagrama), *Los cafés históricos* de Antonio Bonet Correa (Madrid, 2012, Ediciones Catedra) o *Kaffee und Kaffeehaus. Eine Bohne macht Kulturgeschichte* de Ulla Heise (Berlin, 1996, Ed. Insel.). Además, la tesis doctoral *La actuación del café histórico en la cultura occidental. Análisis de la comunidad artística en el Café y el*

transformación de la sociedad preindustrial en una sociedad urbana en el siglo XIX. Aunque los cafés literarios ya existían desde el siglo XVII, es la época de la revolución industrial, en la cual los cafés ganaron una importancia especial en el paisaje de la metrópolis moderna, pareciéndose en cierto modo al ágora griega o al foro romano, volviéndose un símbolo de la vida urbana, espacio de discusión e intercambio de ideas nuevas.²¹⁹ Aunque parecidos a veces a los salones aristocráticos, sea por la decoración o la atmósfera intelectual, los cafés literarios se oponían a dichos salones por ser un producto burgués y democrático y por poder participar en ellos cada uno gracias a las propias cualidades en vez de la posición social.²²⁰ En la primera mitad del siglo XX, las tertulias de artistas, fundadas en los cafés, fueron muy activas en Madrid, siendo influidas sobre todo por las ideas vanguardistas. Esta tendencia está en relación con los artistas extranjeros, exiliados en España durante la primera guerra mundial. Así se volvió siempre más popular para los intelectuales madrileños discutir sobre el arte nuevo en los espacios acogedores de los cafés, llenos del aroma de la bebida homónima.

No puede sorprender que Gómez de la Serna, tan aficionado a todo lo nuevo, especialmente después de sus viajes a París en los inicios del siglo veinte, se sentía de todos modos inspirado para fundar su propia tertulia. Asimismo, después de una cuidadosa búsqueda de ubicación apropiada, eligió en 1912 el *Antiguo Café y Botillería de Pombo*, situado en la calle de Carreta, cercano a la Puerta del Sol, llamándolo *La Sagrada Cripta del Pombo*. El local, entre los años 1914 y 1937, sería el lugar de reunión de artistas e intelectuales tanto españoles como extranjeros y formaría una parte importante de la autocreación de Ramón Gómez de la Serna, fundador, anfitrión y el alma verdadera de Pombo. Las tertulias tomaron parte en el sótano del Café cada sábado desde las diez y media de la noche hasta las tres de la madrugada en una atmósfera acogedora y estilizada: la discreta luz de gas, las paredes

Cabaret de Milagros Angelini Vega (2013) presenta un análisis interesante del tema. No se puede tampoco pasar por alto una amplia parte del libro *La sagrada cripta de Pombo* (1924), en la cual Gómez de la Serna se ocupa de la historia de los cafés y tertulias, describiendo tanto los lugares antiguos y tradicionales, como los de moda actual en su tiempo.

²¹⁹ Cf. Angelini Vega 2013: 39.

²²⁰ Cf. Angelini Vega 2013: 36.

decoradas con espejos con marcos dorados, divanes rojos, banquetas de terciopelo y cortinillas en la puerta. Los participantes tomaban asiento sobre una larga mesa.²²¹ Lo particular al respecto de la tertulia ramoniana es también el hecho que el escritor publicó dos libros sobre ella, titulados *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1920), los cuales permiten al lector formarse una idea sobre el desarrollo de las reuniones, la atmósfera en el Café, como también de la importancia que tenía para Gómez de la Serna.

En el primero de estos libros se puede leer una leyenda interesante sobre la elección de Pombo para el lugar de las tertulias. Así, Ramón cuenta que ya estuvo en Pombo por primera vez antes de nacer, cuando su madre, estando embarazada, visitaba el Café para tomar helados de arroz. El escritor jura recordar ese sentimiento de estar en el Café en el vientre materno y por eso, después de muchos años, al entrar en Pombo podría intuir inmediatamente que era un lugar especial, el lugar de su primera memoria prenatal.²²² Esta historia es un buen ejemplo de la creación de su propio mito por Gómez de la Serna, así como de acentuar su relación particular con su tertulia.

El escritor no creía en jerarquías y trataba a todos los participantes y huéspedes de igual manera, independientemente de su origen o popularidad (hay que mencionar que entre ellos se encontraban personajes tan conocidos como Picasso, Diego Rivera o Luís Buñuel). A pesar de la atmósfera democrática de la tertulia, no se puede pasar por alto el papel del mismo Ramón, quien se comportaba como un tipo de sacerdote, dirigente de una secta. Esta referencia religiosa no debe sorprender, puesto que era algo muy característico para las vanguardias de cultivar un tipo de religión nueva. Así, también la tertulia ramoniana se oponía a lo establecido y desarrolló un culto propio, nuevo, basado en alto grado en el humor particular de su fundador.²²³ Él mismo

²²¹ Cf. Angelini Vega 2013: 118.

²²² Cf. Gómez de la Serna 1918: 29.

²²³ Cf. Hoyle 1996: 7. Varios investigadores enfocan el religioso aspecto de la autoridad ramoniana en su tertulia, por ejemplo Enrique Díez-Canedo lo llama *manager* y *sumo sacerdote de Pombo*. Cf. Fernández 2013: 34. También en *La sagrada cripta de Pombo* se puede leer sobre *la sagrada cripta donde oficia de pontifical, y muchos años le dure la tiara, don Ramón Gómez de la Serna*. Cf. Gómez de la Serna 1924: LVII.

cuidaba la imagen de su tertulia y del Café como un sitio secreto, un refugio, como lo explica en las siguientes palabras:

*Dan miedo las calles, y además se siente como el peligro que se barrunta en esas ciudades en que la mar entró ya una vez y las barrió. El mar indignado puede inundarlas de nuevo. Solo en los Cafés se sale de ese peligro, pues sus puertas son como esas de las presas que cierran el río y lo detienen.*²²⁴

Esta atmósfera, creada por Gómez de la Serna, transmitía a él mismo y a sus tertulianos el sentimiento de estar resguardados de todos los potenciales peligros urbanos, los disturbios de afuera, al mismo tiempo proyectando y cuidando la impresión de tomar parte en un ritual secreto y especial, de visitar a un templo moderno, el que ofrecía asilo a todos los necesitados. La analogía a un templo o un culto aparentemente encantaba a Ramón, quien comparaba a su Café con una *verdadera Cripta*, una cripta profana y civil, y a los participantes de tertulias con beatas que *al entrar en la gran iglesia o en la catedral buscan despavoridas la capilla de su Santo*.²²⁵ Los tertulianos del Café de Pombo formaban una verdadera comunidad, hermética en la obsesión ramoniana de destacarse, de expresar su individualismo, con una estética propia, pombiana, digna de estar guardada en secreto.²²⁶

A pesar de la relevancia de la atmósfera secreta y espiritual, creada por Ramón en el Pombo, no se puede pasar por alto el otro lado de la tertulia – el modo divertido de que animaba Gómez de la Serna su Café literario-artístico. Siendo un showman exquisito, el escritor supo muy bien cómo convertir a su tertulia en un evento cultural del cual todos hablaran. Una de las maneras preferidas de expresarse por el artista eran

²²⁴ Cf. Gómez de la Serna 1999g: 236. Ramón ve una fuerte oposición entre el *pánico de la calle* y la *noble casa* reconfortante que es el Café protector: *Después la noble casa nos abraza y nos reconforta. El que entra ha llegado. Está al final de un límite. Pombo está en el verdadero extremo, y cuando se llega a él, se llega a la llegada final y absoluta. (...) Que emocionante estar metidos en Pombo cuando todo es pánico en la calle. Que dicha que un momento de esos nos cogiese en el Café protector.* Cf. *ibid.*: 22.

²²⁵ Cf. Gómez de la Serna 1999g: 17. Además, Ramón publicó en *Pombo* una lista de mandamientos pombianos, siendo el primero *amar a Pombo sobre todas las cosas*. Cf. Gómez de la Serna 1918: 197.

²²⁶ Milagros Angelini Vela habla del hermetismo y del deseo de separarse de otras tertulias, lo que expresaba numerosas veces Gómez de la Serna, diciendo entre otros: *Queridos camaradas en Pombo: Poco a poco parece que representamos un grupo literario con su estética determinada, la estética Pombiana (...) Nuestra estética es un secreto, debe ser un secreto y no salir de eso, de Pombiana* (Gómez de la Serna 1999g: 225). Cf. Angelini Vega 2013: 200.

banquetes, llamándose él mismo un *especialista en banquetes*.²²⁷ Así, el autor madrileño invitaba y celebraba a varios personajes importantes de la época, como por ejemplo Ortega y Gasset o Picasso. Durante muchos de tales eventos, Ramón manifestaba su rasgo de innovador y excéntrico, por ejemplo restituyendo a un homenajeado ausente por un maniquí u organizando un banquete solemne a Don Nadie. Además, en el proceso de la autopromoción, relataba todas estas celebraciones con detalle en sus libros *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924), subrayando así otra vez que su autocreación se formaba por ambas, su obra y su vida.

Además, el artista solía organizar unos juegos creativos, como *diálogos triviales*, *kleksografías* (transformación de las manchas de tinta) o *el juego del cerdo ciego* (un juego de dibujar, con ojos vendados, un ojo a un cerdo dibujado previamente). A Ramón le encantaba provocar el *azar pintoresco*, el que en su opinión quemaba la monotonía y aburrimiento de la vida.²²⁸

Su posición del sacerdote máximo de su culto, de su tertulia, nunca pudo ser sometida en ninguna discusión, a lo que seguramente contribuía su rasgo personal del líder carismático. No obstante, Milagros Angelini Vega nota una dependencia al respecto: la mayoría de los contertulios ramonianos fueron autores mediocres, los cuales nunca ofrecieran verdadera competencia al inventor de la greguería. Naturalmente podría este hecho ser una casualidad, sin embargo tampoco sorprendería si el mismo Gómez de la Serna eligiera los miembros de su tertulia, asegurándose de que ninguno le superará ni le cuestionará su posición del maestro absoluto de Pombo.²²⁹ En este contexto no se puede pasar por alto la influencia que el escritor tuvo en los jóvenes españoles, quienes se interesaban por el nuevo arte, y quienes se dejaban inspirar por las ideas y obras revolucionarias, hasta extravagantes de Ramón, sobre todo en la década de los años veinte.²³⁰

²²⁷ Cf. Gómez de la Serna 1924: 305.

²²⁸ Cf. Molina Alarcón 2008: 5. La descripción de los juegos pombianos se puede leer en el libro *La sagrada cripta de Pombo* (1924).

²²⁹ Cf. Angelini Vega 2013: 201.

²³⁰ Cf. Angelini Vega 2013: 352. Ya hemos aclarado, que una de las facetas de la autocreación ramoniana era la del trendsetter y la inspiración y el influjo que tuvo en jóvenes contertulianos y

Hablando de la Sagrada Cripta de Pombo merece la pena mencionar el cuadro de gran dimensión (el lienzo mide 162x210 cm) realizado por José Gutiérrez Solana en 1920, titulado *La tertulia del café de Pombo*.

Esta obra, pintada a instancias de Gómez de la Serna por su amigo y contertuliano, documenta una noche en el Café, poniendo, naturalmente, en el centro de la discusión al mismo Ramón. Además del fundador de la tertulia, en el cuadro aparecen también otros participantes, como Tomás Borrás (1891-1976), periodista, comediógrafo, novelista y autor de cuentos; Manuel Abril (1884-1943), escritor, periodista y crítico de arte; José Bergamín (1895 - 1983), poeta, crítico, ensayista y autor teatral; José Cabrero, pintor santanderino; Mauricio Bacarisse (1895-1931), poeta, novelista y ensayista; el propio autor de la obra, José Gutiérrez Solana (1886-1945); Pedro Emilio Coll (1872 - 1947), escritor venezolano y Salvador Bartolozzi (1882–1950), pintor y dibujante. La atmósfera es bastante densa y todos los personajes parecen autómatas, no muestran ninguna emoción, menos Ramón Gómez de la Serna y Solana, quienes parecen sonreír. El efecto misterioso está reforzado por el presunto espejo situado sobre el grupo y el efecto ambiguo que este provoca, la incertidumbre si se trata de verdad de un reflejo o de cuadro de una pareja desconocida. La obra de Solana acompañaba la tertulia en el Café de Pombo desde la pared, subrayando la relación fuerte entre Ramón y su tertulia, hasta el fin de la Sagrada Cripta de Pombo en 1937, poco después de la emigración del escritor. En 1947 el cuadro ingresó en la colección del antiguo Museo de Arte Moderno, donado al Estado Español por parte de Ramón Gómez de la Serna.²³¹

afiliados es un buen ejemplo para la importancia de Pombo para crear su propia imagen por el artista madrileño.

²³¹ Todas las informaciones sobre el cuadro de Solana se encuentran en el informe de prensa del Museo Reina Sofía, titulado *La tertulia del café de Pombo: proceso de investigación y restauración*. (2011). Durante la restauración del cuadro en 2009 se realizó un sorprendente descubrimiento: bajo la ilustración de la tertulia se encuentra en el lienzo una pintura de carácter religioso; un altar barroco con una virgen y una penitente delante de él. Cabe mencionar también unos amplios capítulos del libro *La sagrada cripta de Pombo*, donde Ramón alaba e interpreta el cuadro de su amigo, comentando por ejemplo la misteriosa pareja de modo siguiente: *Pero el día de la revelación fue aquel en que en el espejo aparecieron esas dos figuras que hay en él, y que son como nuestros abuelos ideales, los más simpáticos de nuestros abuelos. Esa idea del espejo entre el ventilador – gran moscarda de alas violentas – y la lámpara de la luz de gas, fue la genialidad del gran pintor, que elevó la idea de la*

Concluyendo, hay que notar, que la tertulia cumplía más funciones que solamente ofrecer discusiones para los interesados en el arte. El Pombo era lugar de juegos, banquetes, pero sobre todo, el Café estaba lleno de Ramón, de su abundante personalidad, de sus ideas y su arte, siendo el Pombo una plataforma tanto para contribuir a la literatura moderna, como para presentar su imagen en toda su plenitud.²³²

Pasando a las siguientes formas de la autocreación ramoniana merece la pena recordar el hecho sabido, de que el artista se apasionaba por todo lo nuevo y así no debe sorprender, que los medios nuevos, como la radio, la fotografía o el cine formaban para él un instrumento perfecto para autorepresentarse. A continuación, discutiremos este proceso, iniciando con la autoproyección radiofónica del escritor.

La implantación radiofónica en España se realizó en 1924, cuando las emisoras *Radio Barcelona* y *Radio Ibérica* iniciaron sus transmisiones. Poco después, ya en 1925, Ramón comenzó a contribuir al arte de la radio sobre todo de dos maneras. Primero, como un reportero de la *Unión Radio* y segundo, publicando entre los años 1927 y 1932 varios cuentos y relatos en la sección *Radio Humor* en la revista *Ondas*, una publicación vanguardista de dicha emisora.²³³ Su actividad como reportero incluía la función del corresponsal radiofónico que transmitía desde la Puerta del Sol en 1929. Gómez de la Serna, quien creía en la fuerza democrática de la radio, caminaba por las calles para hablar con la gente de la clase trabajadora, emitiendo por la radio las voces de los vendedores callejeros o choferes, trasmitiendo con mucha pasión el dinamismo urbano. Trabajar como un reportero parecía encantar a este showman, quien usaba las transmisiones para realizar unos espontáneos eventos, los cuales nombraríamos ahora como *happening* radiofónico o *performance* artístico. Un ejemplo puede ser la inauguración de los faroles nuevos de la Puerta de Sol, llevada a cabo por Ramón, aficionado como se sabe de los objetos inanimados y triviales. El artista madrileño les dedicó un habla digna de verdaderos monumentos públicos, transmitiéndola

tertulia a una concepción más novelesca, sin necesitar salirse de sus atribuciones como pintor. Cf. Gómez de la Serna 1924: 192.

²³² Cf. Bonet Correa 2012: 255ff.

²³³ Cf. Fernández-Medina 2012: 302.

naturalmente por la radio. Los pasantes parecían estar encantados del acto y aplaudieron a ese poco convencional reportero.²³⁴

Gómez de la Serna estaba cautivado totalmente por la nueva tecnología y sus posibilidades y siendo un maestro de autopromoción, sabía muy bien cómo utilizarla. Además de la actividad del reportero, era el primer vanguardista español quien tuvo un emisor de radio instalado en su casa, de donde transmitía sus propios programas emitidos todos los días.²³⁵ Esta instalación se realizó el 2 de noviembre de 1930 y era muestra de una *particular relación de confidencialidad entre el autor, el micrófono, y el radioyente*.²³⁶

A Ramón le encantaba compartir sus opiniones y su imagen con un público amplio y así le parecía totalmente natural invitar a oyentes anónimos en un escenario íntimo de su casa, de su propio despacho. Jesús y Juan Antonio Zaplana Cerezueta discuten al respecto una cuestión interesante del cuarto conectado. Lo que ahora parece natural, teniendo la mayoría de los españoles acceso a Internet y la posibilidad de compartir todo el tipo del contenido con un potencial público por *Live Streaming* (transmisión en directo), era Ramón probablemente el primer español en hacerlo.²³⁷ El artista fue un innovador al crear una esfera pública en su propio despacho, conectado por la transmisión de ondas de la radio. Las emisiones ramonianas incluían noticias de última hora, necrológicas de personas fallecidas, pero también monólogos espontáneos del artista, inspirados por cartas recibidas por él, sus visitantes o temas actuales que encontraba interesantes. A veces el autor incluso leía unas páginas de libros escogidos o lanzaría música de sus discos.²³⁸

Las ondas radiofónicas fascinaban a Ramón, cuya reacción típica era humanizarlas en sus greguerías: *Muchas veces, en horas sin posibilidad, dejo abierto mi aparato sólo para saber cómo respira eléctricamente el aire, cómo bulle su sistema*

²³⁴ Cf. Molina Alarcón 2006: 3

²³⁵ Cf. Fernández-Medina 2012: 301.

²³⁶ Cf. Zaplana Cerezueta 2014: 143.

²³⁷ Cf. *ibid.*: 149ff.

²³⁸ Cf. Angelini Vega 2013: 143.

nervioso.²³⁹ Además, el autor vanguardista dedicó varias otras greguerías al arte nuevo de la radio, enfocando tanto su aspecto tecnológico, como también el comunicativo.²⁴⁰

A pesar de la profunda fascinación ramoniana por la radio, Nicolás Fernández-Medina señala un aspecto interesante al respecto de las dudas, para no decir temor, del artista madrileño. Hay que notar, que de la misma manera que a otros vanguardistas, el terror de la primera guerra mundial enfrió en un grado la pasión de Gómez de la Serna por el progreso técnico y mecánico. Desde la década de los veinte, el autor reflexionó más críticamente sobre la innovación tecnológica y se mostró consciente de las amenazas del nuevo medio de la radio. Como constata Fernández-Medina, la novela breve *¡Hay que matar el Morse!* (1925) es un reflejo de las preocupaciones ramonianas al respecto. El protagonista del texto, Don Rafael, paga su exagerada afición por la radio y el refugio que este le ofrece con su salud mental.²⁴¹ Esta observación del escritor vanguardista, la advertencia de huir de los problemas reales en mundos simples y agradables de nuevas tecnologías parece sorprendentemente actual hasta el día de hoy.

Otro medio de expresión con que se realizaba la autoproyección ramoniana fue la fotografía. Los padres del invento fotográfico, Nicephore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre, llegaron a obtener sus primeras fotografías, respectivamente, en 1826 y 1837. Ya el 10 de noviembre de 1839 se hizo hacer un daguerrotipo en Barcelona y ocho días después otro en Madrid, lo que originó el conocimiento y, en años siguientes, una rápida y creciente popularidad del invento en España.²⁴² En el primer tercio del siglo XX, la fotografía iba a tener siempre más importancia no solo en la vida cotidiana, sino también en el arte y la literatura. Como indica Antonio Ansón, de todos los escritores españoles era precisamente Ramón Gómez de la Serna el que ha dedicado más páginas a la fotografía.²⁴³ El escritor

²³⁹ Ramón publicaba varias greguerías al respecto de la radio en la revista *Onda*. Una colección de ellas se ofrece en el libro *Greguerías onduladas*, éd. Nigel Dennis, Séville, Renacimiento, 2012. Ramón personificaba también el micrófono, llamándole un *ser aparte de una naturaleza sobrehumana*. Cf. Ventín Pereira 2005: 246.

²⁴⁰ Cf. Molina Alarcón 2006: 4.

²⁴¹ Cf. Fernández-Medina 2012: 302ff.

²⁴² Cf. Lara López/Martínez Hernández 2003: 3

²⁴³ Cf. Ansón 2010: 155.

madrileño se mostraba fascinado por las imágenes, lo que confesó en su libro *El Rastro* (1914):

*Los cuadros y las fotografías son en el Rastro algo espectral, desconceptuado, engañoso y verdadero. Mueven en uno sentimientos encontrados, crédulos e incrédulos, encendidos y apagados de pronto. Nos desaniman y nos defraudan, aunque nos penetran de reminiscencias, de elementos de una realidad inolvidable. Así, yo que he olvidado algunos de mis muertos, no olvidaré alguno de estos seres vistos en cuadros desaparecidos; así, yo que he olvidado paisajes que en el momento de cruzar por ellos me parecieron invariables para siempre en mí, recordaré siempre aquel apunte de una ciudad blanquecina por no sé qué falso efecto de luz.*²⁴⁴

Merece la pena mencionar también un ejemplo que muestra una sensibilidad excepcional de Gómez de la Serna, que otra vez traspasa su época. En el breve texto *La fotografía en traje de baño* (1923), el escritor cuenta la historia de una bella bañista, la cual está fotografiada por sorpresa. La mujer resulta ser una marquesita y la imagen de ella en traje de baño imposibilitaría su planeado matrimonio con el conde Espín. Ramón señala en este caso un problema muy actual de los derechos de la fotografía y del respeto a la intimidad, especialmente cuando se trata de personas prominentes,²⁴⁵ pero al mismo tiempo parece admirar la fuerza de una cosa tan pequeña como una imagen, que sin embargo está en condiciones de cambiar o hasta destruir la vida de una persona.

El escritor usaba la fotografía para autocrearse no solo compartiendo sus ideas al respecto de este medio, sino también jugando con él. Como creía Gómez de la Serna, la fotografía suele ser una idealización y el fotógrafo tiene el don adivinatorio, para hacer al cliente en su retrato parecer como este quisiera ser.²⁴⁶ Así, Ramón se hizo varias fotografías, posando para ellas de manera creativa y hasta provocativa: en su despacho llenado de objetos e, irónicamente, imágenes y fotografías recolectadas por él; hablando con su muñeca de cera o escribiendo en el Pombo en frente de un espejo. Una de sus imágenes más interesantes es sin embargo el retrato multigráfico,

²⁴⁴ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 117.

²⁴⁵ Cf. Ansón 2010: 156.

²⁴⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 805. Respecto a sí mismo, Ramón constataba que no tenga parecido y que quienes menos le representan son los retratos, los espejos o los ojos de otros. Cf. Gómez de la Serna 1918: 63. Sin embargo el artista se daba cuenta de la importancia de los retratos para su autocreación y se dejaba retratar a menudo, jugando con su imagen.

que se refirió a la edición simultánea de sus cinco libros, siendo por eso una parte de la campaña de autopromoción ramoniana.

Esta fotografía, publicada en la revista *Buen Humor* en 1922, fue realizada a través de una técnica desarrollada a partir de 1893, usando el reflejo del sujeto ante dos espejos situados en un cierto ángulo²⁴⁷ y muestra a cinco Ramones aparentemente absortos en una discusión. Esta imagen puede verse como un símbolo del personalismo del artista y del proceso de autocrearse, consistente en varias facetas ramonianas interactuando entre sí.

Otro caso del empleo extravagante del nuevo medio fue hacerse por el artista un retrato radiográfico, mostrando lo que tenía dentro de la cabeza, lo que llamaba *fotografía macabra*.²⁴⁸ También se nota que la fascinación ramoniana por la fotografía abarcaba una superstición de dejar una parte de sí en los retratos. Lo ilustra muy bien la siguiente greguería:

*Cuando en la madrugada vemos esos escaparates de fotógrafo que se exhiben muy iluminados, vemos con asombro a esa señorita, ese oficial y ese señorito con bigotes a lo Káiser, que están como en vela en sus grandes ampliaciones. Están todos dentro de una noche anodina, sin poderse hablar, cayéndose de sueño, y, sin embargo, en posturas estatuarias... Parece como si sufriesen cierto insomnio pertinaz, cierto insomnio como el que se sufre cuando se duerme con la alcoba iluminada... Todos darán vueltas en la cama sin saber por qué y sonaran con rostros que son como los de los transeúntes que los miran en su ampliación al pasar por esa calle en la noche.*²⁴⁹

Asimismo, la fotografía era según el escritor algo más que solo un objeto para mostrar a la familia o amigos. La veía como un archivo de la vida o una manera de salvación frente al paso del tiempo.²⁵⁰ De un modo era el autor mismo un fotógrafo, pareciéndose sus greguerías a unas imágenes realizadas espontáneamente en frente de cosas o personas, siendo los breves textos solo presentaciones de un contexto, como fotografías, concentrándose en un aspecto pequeño pero interesante. Ricardo Fernández Romero habla incluso de descomposición de la obra ramoniana por el

²⁴⁷ Cf. Fernández Romero 2013: 285.

²⁴⁸ Cf. Gómez de la Serna 1924: 492.

²⁴⁹ Cf. Gómez de la Serna 1955: 128.

²⁵⁰ Cf. Ansón 2010: 156

invento de la greguería, la cual al parecer ha atomizado dicha obra en una *colección casi interminable, diríase, de imágenes*.²⁵¹ Lo subraya también Jacqueline Heuer, constatando que la palabra clave para la obra ramoniana es la fragmentación. La greguería forma una respuesta ramoniana a la nueva situación sociopolítica, la modernidad, la realidad posguerra, cuando el mundo ya no se ve como entidad sino como una acumulación de fragmentos atomizados.²⁵² En este contexto se puede mirar a Ramón como un fotógrafo, quien memoriza y reproduce fragmentos de la realidad, como fue percibida por él, en su obra.

Además de la fotografía y de la radio, no se puede pasar por alto el arte nuevo del cinematógrafo, siendo los tres de igual importancia en el proceso de proyectar su imagen por Gómez de la Serna. Como se sabe, la primera exhibición cinematográfica de los hermanos Lumière tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en París y un año después el cine llegó también a España, siendo Ramón todavía un adolescente en aquel momento. Merece la pena mencionar, que al inicio el cine no era considerado un arte, sino un espectáculo, o medio de comunicación innovador, hasta el *Manifiesto de las Siete Artes* (1914) de Ricciotto Canudo, quien inició la discusión sobre el cine como un arte.²⁵³

A pesar de los orígenes europeos del cinematógrafo, la Primera Guerra Mundial contribuyó a establecer a Hollywood, un suburbio de Los Ángeles, como la capital mundial del cine.²⁵⁴ En esa época, unos años después de la Guerra, fue publicada la novela de Gómez de la Serna titulada *Cinelandia* (1923). El libro con el título tan sugestivo fue interpretado como un homenaje al cine; en efecto contiene parodias y homenajes respecto a actores contemporáneos al escritor.²⁵⁵ A través de un

²⁵¹ El investigador habla hasta de la *condición fotográfica de la estética ramoniana*, consistente en ver la realidad como fotografía de la realidad. Cf. Fernández Romero 2013: 277f.

²⁵² Cf. Heuer 2004: 51ff.

²⁵³ Cf. Illescas 2013: 226.

²⁵⁴ Raúl Illescas indica que como consecuencia de la guerra una serie de empresarios se concentró en California y así Hollywood se convirtió en la sede exclusiva de la industria cinematográfica. Cf. Illescas 2013: 228.

²⁵⁵ Cf. Illescas 2013: 230.

poco más de cuarenta capítulos se observan los personajes, residentes de Cinelandia, y su vida lujosa, llena de tecnologías modernas, como automóviles.

Como señala Raúl Illescas, el autor madrileño muestra en *Cinelandia* una comprensión de la *lógica industrial hollywoodense de manera precursora*.²⁵⁶ Así, se trata de un manifiesto, no siendo este el primero publicado por Gómez de la Serna, quien anuncia en este caso su manera de entender la revolución cultural en marcha, como siempre impresionando con su intuición excelente.²⁵⁷ Así, Ramón se adelanta otra vez a otros intelectuales y artistas, volviéndose uno de los primeros cinéfilos españoles y dándose cuenta de la importancia y potencial del nuevo medio.²⁵⁸ El escritor sabía muy bien que la llegada del cine iba a cambiar la percepción del mundo para sus receptores. En su texto *El hijo surrealista* (1930) contrapuso el medio nuevo y dinámico de la película al medio *antiguo* del libro estampado y declaró que los jóvenes que crecieran en el tiempo del cinematógrafo serían individuos diferentes a los hombres madurados antes de la inauguración del cine.

Seguramente, lo que debía interesar al escritor en particular respecto al cine era la relación entre la ficción y la realidad. Como se sabe, Ramón creía en *otra* realidad, paralela a la *nuestra*, así que la pseudo-realidad de las películas le fascinaba al igual que las diferencias que esto representaba: las diferencias entre la ficción representada por los actores y su vida real, las diferencias entre la realidad cotidiana y la realidad ficticia representada por el cine y la diferencia entre la ficción literaria y la de la película. Un reflejo de esta fascinación se nota en *Cinelandia*, donde, sin embargo, Gómez de la Serna no intenta poner estas ideas en orden, sino que disfruta el desorden y el caos, reflejando el medio nuevo.²⁵⁹

Además de *Cinelandia*, se nota un fuerte influjo de Ramón-cinéfilo en su novela *El incongruente* (1922), en la cual se confunde fácilmente realidad y ficción²⁶⁰ y cuya trama culmina en un final extraño durante una visita del protagonista, Gustavo,

²⁵⁶ Cf. Illescas 2013: 232.

²⁵⁷ Cf. *ibid.*: 225

²⁵⁸ Raúl Illescas le llama *cinéfilo prematuro*, entendiendo por cinefilia *la condición de enamoramiento, de auto-identificación y como un sistema de creencias*. Cf. Illescas 2013: 225.

²⁵⁹ Cf. Pini 2012: 4f.

²⁶⁰ Cf. Illescas 2013: 228.

al cine. El hombre descubre que en la pantalla está proyectado él mismo, y que la bella protagonista que acompaña a su doble en la película es una proyección de la mujer sentada a su lado en el cine.²⁶¹

Como se ha mostrado, Ramón Gómez de la Serna era aficionado de todo lo nuevo y usaba los medios como la radio, la fotografía y el cine para autoproyectarse, tanto poniéndolos en sus textos, como también directamente, en sus sesiones radiofónicas o publicando sus fotografías estilizadas. El último ejemplo que vamos a presentar en este contexto es su papel en una película, más conocida como *El Orador*. Su monólogo de tres minutos y medio fue filmado en 1928 por Feliciano Vitores y así lo describe Román Gubern:

*Ramón, en un sólo plano medio frontal y estático y al aire libre, tiene el aspecto de una tardía experiencia paradadaísta. En ella Ramón, como un gran prestidigitador de la palabra, manipula un par de monóculos y una gran mano postiza, prótesis grotesca que utilizó también en varias conferencias pronunciadas en aquella época.*²⁶²

Después de analizar cómo se creaba Ramón Gómez de la Serna por los medios más obvios como la radio o la fotografía, vamos a discutir la importancia de un medio menos evidente, el cual sin embargo tuvo bastante importancia en la imagen de sí mismo creada por el artista. Se trata de la moda, por la que entendemos aquí el *gusto colectivo y cambiante en lo relativo a prendas de vestir y complementos*,²⁶³ pero también el interés general por la apariencia en la época del escritor. Especialmente durante los años entre las dos guerras mundiales, la sociedad española estaba marcada por el consumismo, el cual se expresaba entre otros por el intenso interés en la moda y apariencia tanto entre las mujeres, como los hombres, soportado por la publicidad.

Contemplando atentamente las numerosas fotografías de Ramón, se nota fácilmente que el escritor representa en ellas un estilo en acuerdo con la moda de su

²⁶¹ Se va a discutir este texto más ampliamente en el capítulo 4.2 del presente trabajo.

²⁶² Cf. Gubern 2006: 350. Miguel Molina Alarcón ofrece otra interesante descripción del monólogo: *Ramón staged a monologue-performance in the manner of his famous suitcase-lectures in which he produced objects from a suitcase and improvised his unusual discoveries from the trivial, in this case featuring a nouveau riche glassless monocle, a giant hand that parodies the demagogical political speeches, as well as his extraordinary phonetic imitations of a hen-house on warm afternoons.* Cf. Molina Alarcón 2006: 9.

²⁶³ Cf. la definición de la Real Academia Española en <http://dle.rae.es/?id=PTFxq8T>. (10.09.2018).

época. Como lo comenta Nicholas Wolters, el autor del artículo interesante *Outfitting the Avant-Garde: Men's Fashion and Ramón Gómez de la Serna*, el escritor madrileño:

(...) is depicted in the pan-European fashions of an early twentieth-century sartorialist: sport coats, checkered suits, starched collars, pocket squares, patterned neckties, bowties, and pipes.²⁶⁴

Sin embargo, el inventor de la greguería veía en la moda mucho más que solamente un estilo de vestirse. Le gustaba jugar con el concepto y lo hacía de varios modos. Uno de los más característicos para él era disfrazarse. Ya se ha discutido en este capítulo las conferencias ramonianas, siendo los disfraces la parte clave de algunas de ellas. Pero Gómez de la Serna se disfrazaba también durante otros de sus muchos performances, como por ejemplo el *Banquete de fisonomías y trajes de época*, celebrado en Pombo en 1923.²⁶⁵ Otro happening realizó Ramón en 1921, esta vez incluyendo desnudar más que disfrazar, es decir el desvestir la estatua de bronce de Carlos V, creada por el escultor León Leoni y presentada en el Museo del Prado.²⁶⁶ Un ejemplo interesante es también el salir de la sastrería vestido con el traje de prueba, para darse el *aire de humorista* típicamente ramoniano.²⁶⁷ No se puede pasar por alto tampoco el monóculo falso, sin cristal, el cual solía ponerse el escritor, también en la antes mencionada película breve *El Orador*. Este requisito, parte de su imagen, hasta fue declarado por Gómez de la Serna su invención patentizada.²⁶⁸ Otro atributo muy característico para la imagen ramoniana era la pipa, un requisito visible en muchísimos retratos del artista, como el famoso retrato de él hecho por Diego Rivera. El mismo escritor subrayaba su afición por las pipas, afirmando entre otros, que se las debería enterrar con sus propietarios muertos, porque son como perros fieles.²⁶⁹

Además de usarla para varios tipos de actos performativos, el autor consideraba la moda como un medio posible para transmitir el texto, literalmente. Era

²⁶⁴ Cf. Wolters 2015: 232.

²⁶⁵ Cf. Gómez de la Serna 1986: 465. Además, durante las tertulias Ramon solía llevar una gran corbata roja.

²⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 1924: 532.

²⁶⁷ Cf. Hoyle 1996: 15.

²⁶⁸ Cf. Gómez de la Serna 1924: 491.

²⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 34.

entusiasta de la moda futurista, de poesía visual, y es posible su influjo en los vestidos-poemas de Sonia Delaunay, a la que regaló su *Abanico de palabras*.²⁷⁰

La importancia de la imagen superficial en la autocreación del artista madrileño la comenta muy acertadamente Francisco Rivas, señalando que su imagen era particularmente excesiva y estudiada, incluso entre los *dandy* de su época, basándose sobre todo en multiplicación. Ramón disponía de varias facetas, intensificadas por su enorme iconografía: estampas, objetos, retratos, fotografías, caricaturas y otras diversas imágenes de él, las cuales con gusto coleccionaba y compartía con su público.²⁷¹

No debe sorprender, que Ramón usaba el motivo de la moda o de los particulares elementos del vestido también en su obra escrita. En la temática de la fascinación ramoniana por la moda y su influencia en la vida e identidad del individuo, Nicholas Wolters indica que hay tres textos del escritor madrileño, los cuales ayudan a comprenderlas. El primero, *La mujer vestida de hombre* (1926), presenta la historia de Marien, una joven alemana quien se decide por cortar su pelo y llevar únicamente los vestidos destinados a hombres, lo que es su manera de sentirse libre y de acuerdo consigo misma. El segundo texto, *El caballero del hongo gris* (1928), muestra una relación estrecha entre el protagonista llamado Leonardo y su sombrero de tipo hongo. Cuando el hombre muere en un duelo, causado absurdamente por el propio accesorio, su asistente se lleva el sombrero, garantizando así la continuidad de su aventura. En el último de los tres textos, *Aventura y desgracia de un sinsombrerista* (1932), se realiza un satírico comentario del movimiento sinsombrerista, popular en los años veinte y al inicio de los años treinta.²⁷²

Se pueden sacar conclusiones de que, en efecto, a veces son los elementos de la confección los verdaderos protagonistas de algunos textos ramonianos y de todos modos tienen una influencia grave en la vida del hombre, y hasta en su muerte, como el hongo gris que contribuyó a la muerte de su caballero o, en el caso de Marien, la

²⁷⁰ Cf. Wolters 2015: 234.

²⁷¹ Cf. Rivas 1980: 49ff.

²⁷² Cf. Wolters 2015: 234ff.

ropa de hombre que cambió su vida y le abrió posibilidades antes inalcanzables. En la obra de Gómez de la Serna se acepta el hecho, de que la moda pone los límites entre clases sociales, tanto entre las mujeres y los hombres como entre la gente de diversa edad. Con esta consciencia Ramón crea su imagen de un hombre elegante, un intelectual de la época de acuerdo con la moda. No obstante, su autocreación consiste al mismo tiempo en romper esta convención; el artista se disfraza para sus conferencias, lleva al cabo los performance al respecto y representa a menudo a la moda y la ropa en sus textos, hasta personalizando y animarlo a unos objetos de vestir, como se verá en el capítulo 3.2.1 de la presente investigación.

Por fin, no se puede omitir el indicar que un aspecto común entre todas las formas de la autocreación ramoniana es el performance, es decir arte de acción o happening artístico, y también en este campo hay que subrayar la contribución pionera de Ramón Gómez de la Serna. Ya se ha mencionado en el presente capítulo que varios de los banquetes ramonianos se pueden llamar performances artísticos, como la celebración de Don Nadie o de un maniquí en vez del homenajado, como también los parecidos eventos situados en lugares poco convencionales, como en un vagón. Similarmente se trata de un happening en el caso de sus reportajes radiofónicos o sus conferencias, durante las cuales, por ejemplo, llegaba acompañado por un caricaturista, quien ilustraba en vivo lo que contaba Ramón.²⁷³ Como indica Miguel Molina Alarcón, el escritor madrileño se adelantó con sus muchos happenings artísticos de ramonismo a las manifestaciones artísticas posteriores.²⁷⁴

Hablando del arte performativo de Gómez de la Serna merece la pena tomar en cuenta una advertencia de Alan Hoyle, quien indica, que los espectáculos de Ramón eran a menudo, para cierto público y críticos, entendidos superficialmente como un intento taimado *para buscar cínicamente la publicidad*.²⁷⁵ Aunque ya se ha discutido que el escritor era un maestro de autopromoción, no se puede reducir su rica

²⁷³ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 551.

²⁷⁴ Cf. Molina Alarcón 2008: 2. Además, Ramón era también precursor del arte confesional, propio de la estética de la posmodernidad, sobre todo en referencia a su continuo juego entre lo público y lo privado, como por ejemplo sus diarias sesiones radiofónicas, emitidas por el artista madrileño desde su despacho. Cf. Molina Alarcón 2008: 5.

²⁷⁵ Cf. Hoyle 1996: 16.

autocreación solo por razones económicas, porque ni estas, ni la popularidad eran el propósito ramoniano. Gómez de la Serna compartía su arte multidimensional con sus contemporáneos, porque verdaderamente creía en él. Ramón vivía su obra, su autoproyección era honesta y, como comentó Corpus Barga, *Ramón tiene imagen, y se parece a sí mismo*.²⁷⁶

Hasta este punto hemos retratado las facetas y las formas de la autocreación ramoniana, basándonos sobre todo en los ejemplos de su vida y su arte performativo. A continuación, vamos a estudiar los más importantes motivos temáticos de su autoproyección. De todos modos, primero hay que explicar cuáles motivos se han elegido y clarificar las razones para tal decisión.

No cabe duda, que la problemática de los temas centrales de la obra ramoniana ha sido ya analizada por muchos investigadores, como ya se ha mencionado anteriormente en el presente capítulo al respecto de la temática de la novela ramoniana. Como lo explica Antonio del Rey Briones:

*Por tema de una obra entendemos la idea general a que puede reducirse el mundo reflejado en su argumento, y por tema general, la reducción a una idea central de las diferentes realizaciones temáticas concretas y particulares, es decir, su denominador común, el rasgo esencial que las une y que confiere unidad a la totalidad de la obra.*²⁷⁷

Según Rey Briones, en el universo complejo de lo escrito por Gómez de la Serna, se distinguen unas ideas-obsesiones, es decir erotismo, muerte, enfermedad e inadaptación.²⁷⁸ José-Carlos Mainer, en cambio, habla de motivos ideológicos en la novela del autor madrileño, los cuales consisten en *angustia íntima ante la muerte, la lancinante inmadurez ante el hecho sexual, la inquietud ingenua ante el misterio de lo inanimado*.²⁷⁹ Otro investigador, José Begoña Rueda, enumera tres temas esenciales que se reflejan como trasfondo literario de Ramón y se tratan de muerte, amor y Dios.²⁸⁰ Por último, Ángel Martínez Blasco habla de la *eterna trilogía sobre*

²⁷⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 550.

²⁷⁷ Cf. Rey Briones 1992: 32.

²⁷⁸ Cf. *ibid.*: 33.

²⁷⁹ Cf. Mainer 1975: 210.

²⁸⁰ Cf. Begoña Rueda 1980: 94.

la que llenó páginas y páginas como un torrente, formando esta trilogía el amor, la vida y la muerte.²⁸¹

Es posible observar una misma opinión entre los investigadores de la obra de Ramón con respecto a ciertos motivos temáticos de la obra ramoniana, como por ejemplo las ideas obsesivas de la muerte y del amor (entendido también como sexo o erotismo). Sin embargo, no es el propósito de esta investigación analizar los motivos ideológicos de la novela ramoniana, porque nuestro enfoque se concentra en los elementos temáticos claves de la autocreación del artista en toda su plenitud. Así pues, vamos a ocuparnos de la temática de la muerte, siendo esta indudablemente una de las más grandes *fascinaciones ramonianas*,²⁸² traspasando su literatura y desempeñando un papel significativo en su autoproyección. Como se verá en el capítulo 3.2.3, Gómez de la Serna se rodeaba con gusto con los objetos relacionados a la muerte, siendo este un tema, el que tocaba también a menudo en sus discursos, independiente de la temática original.

Otro motivo temático del cual discutiremos a continuación es el amor, entendido como *sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser, pero al mismo tiempo se entiende como tendencia a la unión sexual*.²⁸³

El amor era claramente una obsesión de Gómez de la Serna, quien confesó en su *Automoribundia* que el único norte de su vida es la proximidad de la mujer.²⁸⁴ Como indica Fidel López-Criado, el erotismo constituye *la fuerza motriz de la trama en todas las novelas de Ramón Gómez de la Serna*.²⁸⁵ Pero las aventuras eróticas en la autoproyección del escritor no se limitan a la ficción, siendo sus novelas un reflejo de las relaciones personales ramonianas con las mujeres. Ramón usa su vida amorosa para formar su imagen y como señala José Camón Aznar, *como Ramón es un extrovertido clamoroso, por las páginas de sus libros vemos desfilar sus amores y*

²⁸¹ Cf. Martínez Blasco 2002: 34.

²⁸² Cf. Begoña Rueda 1980: 94.

²⁸³ Definiciones de la Real Academia Española, cf. en <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=2PGmlay> (13.09.2018).

²⁸⁴ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 108.

²⁸⁵ Cf. López Criado 1988: 195.

*amoríos hasta con sus detalles físicos.*²⁸⁶ Pero el amor ramoniano siempre se ve acompañado por la sombra de la muerte. En los subcapítulos posteriores se va a analizar esta grave relación. Esta conexión también se expresa en la fascinación profunda de Ramón por los objetos inanimados, inafectados por la muerte. Ya en 1909, en *El concepto de la nueva literatura*, el autor declara que *el universo está cosificado* y así serán su obra y su vida. Ramón en efecto llevaba una vida rodeado por los objetos, con los cuales tuvo una relación especial, como comenta María José Flores, *no intelectual sino íntima, sentimental, vital.*²⁸⁷

De este modo, vamos a analizar tres motivos temáticos de la autocreación ramoniana, es decir el amor, la muerte y la cosalogía. Esos motivos se entrecruzan y complementan unos a otros, formando una imagen interesante y compleja de la persona y del artista quien era, o quería y creía ser, Ramón. Sin embargo, hay otro elemento importante, el que completa imprescindiblemente, en nuestra opinión, la autoproyección del escritor, y se trata de su humor. Como ya se ha podido notar en los numerosos ejemplos mostrados anteriormente en este capítulo, Gómez de la Serna hacía constantemente uso de su humorismo tan característico, ya sea durante las conferencias y los performances artísticos o en sus textos. De verdad, el humor está considerado por *la clave de su postura artística*,²⁸⁸ una actitud vital ramoniana con una buena razón. Él mismo se llamaba un humorista, como se va a explicar en el capítulo 3.2.4, y la risa era su defensa tanto contra la monotonía y aburrimiento de la vida, como contra las convenciones sociales y hasta contra la muerte.

Concluyendo, en la obra y en la vida de Gómez de la Serna se pueden distinguir varios motivos interesantes. Desde nuestro punto de vista, los cuatro elementos más significantes de la autocreación del escritor madrileño son la temática de la cosalogía, del amor, de la muerte y del humorismo. Estos cuatro aspectos esenciales construyen una idea del artista y de la persona de Ramón, formando parte

²⁸⁶ Cf. Camón Aznar 1972: 80.

²⁸⁷ La investigadora habla de la necesidad de amar ramoniana, quien generará en la base de su amor por las cosas una nueva estética y una nueva moral. Cf. Flores 1998: 80f.

²⁸⁸ Cf. Hoyle 1996: 4. María José Flores indica, que el humorismo ramoniano *no es un simple recurso formal o narrativo, sino la línea creadora de toda obra artística*. Cf. Flores 2000: 15.

de su vida y su obra de manera indispensable. Todos estos elementos están interrelacionados entre sí y se pueden ver como cuatro eslabones de conexión continua. En los siguientes subcapítulos se discutirán y se esbozarán las relaciones entre ellos, en un intento de analizar su importancia para la imagen autocreada por Gómez de la Serna.

3.2.1 Cosalogía

El propósito del presente capítulo es aclarar la obsesión ramoniana por las cosas, presente tanto en su obra como en su vida; su interés profundo por los objetos inanimados, conocido como cosalogía. Además, vamos también a analizar el papel de los despachos en el proceso de la autocreación del artista.

Merece la pena destacar, que el término cosalogía con respecto a Gómez de la Serna fue usado por primera vez por Rodolfo Cardona en su libro *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and His Works* de 1957, el que contiene un capítulo titulado *Ramón and the world of things*. La fascinación ramoniana por las cosas se volvió un aspecto muy ampliamente analizado y alabado por los críticos. Ya en 1963, el año de la muerte del escritor madrileño, José Camón Aznar elogió el descubrimiento de los objetos por Gómez de la Serna; llamándolo *uno de los mayores logros de esa cabeza genial e independiente*.²⁸⁹

Se debe notar que, como indica Harald Wentzlaff-Eggebert, muchos vanguardistas españoles se dejaron inspirar por la idea de las cosas desligadas del hombre, independientes y difíciles de dominar,²⁹⁰ lo que parece comprensible teniendo en cuenta el manifiesto de Ortega y Gasset de 1925 que trató de la deshumanización del arte. No obstante, Ramón Gómez de la Serna despierta la impresión de llegar más allá de eso, de tener una vocación profunda de ser el verdadero tutor de los objetos inanimados, como se designó a sí mismo: *Lo que me caracteriza es la ternura por las cosas que hay en lo más recóndito de mí. Así como hay el protector de animales, yo soy el protector de las cosas*.²⁹¹

Esta actitud del autor se destacó en muchas ocasiones, como por ejemplo cuando durante una entrevista contaba sus experiencias con los objetos inanimados, dotados, en su opinión, de alma:

²⁸⁹ Cf. Camón Aznar 1963: 9

²⁹⁰ Cf. el ensayo *La cosa primero, el hombre después. Sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica* de Harald Wentzlaff-Eggebert de 2003.

²⁹¹ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1111.

(...) conozco desde hace años pobres grifos de latón que, obligados al contacto perpetuo con el agua, tosen y gimen de un modo que mueve a piedad. Podría citarle mil ejemplos de sufrimiento de los metales. Nosotros nos servimos de ellos con un egoísmo espantoso. Fundaré uno de estos días la liga para los derechos de los Minerales. Así como hay sociedades para la protección de los animales y de las plantas es justo que haya una para la protección de los minerales.²⁹²

Ernesto Giménez Caballero constata que en la obra de Ramón *las cosas*, no solo recobraron su puesto, sino que fueron acariciadas con una ternura no conocida ni soñada hasta entonces.²⁹³ De hecho, lo que iba a ser un elemento esencial de la autocreación ramoniana, se empezó a formar ya en la infancia del escritor. Como se puede leer en la *Automoribundia*, a la edad temprana de seis años Gómez de la Serna mostraba un gran interés por los maniqués de las sastrerías, a los cuales contaba sus problemas ignorados por sus padres y las niñeras, confiando en la comprensión de los maniqués.²⁹⁴ Escribiendo sobre su adolescencia, el artista menciona también otra ocasión, en la cual un lavabo en la tienda de objetos sanitarios le hizo un guiño por primera vez, como si fuera una iniciación del joven en el mundo de las cosas.²⁹⁵

El empeño ramoniano de ser el protector de las cosas forma una parte relevante de su autocreación y se observan al respecto muchas declaraciones por parte del autor, quien solía tematizar los objetos con una gran sensibilidad y profunda comprensión, expresando la preocupación por su estado de ánimo o destino, admirándolos o personificándolos de modo perspicaz y consciente.²⁹⁶ Además, observando el modo en que el autor tematiza y describe los objetos, se enfrenta con un gran potencial

²⁹² Cf. Gómez de la Serna: 1998a: 904. Lo cuenta Giovanni Papini quien conoció a Ramón en el Pombo, y según su relato Ramón hasta le preguntó de soportar a la Liga económicamente.

²⁹³ Cf. *ibid.*: 874.

²⁹⁴ Cf. *ibid.*: 90. Como nota Rafael Cabañas Alamán, las muñecas de cera tomaron cierto protagonismo en la infancia de Ramón Gómez de la Serna, quien se recuerda de jugar con ellas como niño. Cf. Cabañas Alamán 2002: 152.

²⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 227.

²⁹⁶ Cf. numerosos ejemplos en sus novelas, por ejemplo en el capítulo *El farol* en *El Novelista* (1925): *Los faroles de París están tan altos, tienen tal orgullo, son tan grandes hombres, que solo se les puede admirar. Son sobrehumanos (...)*. Otro ejemplo puede ser la siguiente greguería: *Hay un señor que pide permiso para llevarse una de las sillas que hacen tertulia alrededor de nuestra mesa... Accedemos siempre con amabilidad, pero otra cosa nos queda dentro... Aquella silla de más era de nuestra familia... Se había sentado allí con nosotros... No tomaba nada, porque no había querido, pero era como nuestra sobrina y nos da pena que nos la quiten.* Cf. Gómez de la Serna 1955: 75.

poético.²⁹⁷ Se nota que mientras otros escritores vanguardistas tratan las cosas desde una perspectiva bastante simple y previsible, Gómez de la Serna adopta una actitud especial hacia ellas, como indica José Camón Aznar:

*(...) aísla cosas y sentimientos y los considera por sí mismos, en su simple plástica, como temas literarios. Y al dejarlos exentos, como criaturas vivas, es claro que cada uno de ellos es capaz de todas las peripecias dramáticas que se albergan en una existencia. Y estos destellos y expansiones vivas, es lo que constituye la inagotable creación ramoniana.*²⁹⁸

El punto culminante de la fascinación del escritor por los objetos constituye el ensayo *Las cosas y el ello*, publicado en 1934, en el que se presenta un cierto tipo de manifiesto, asemejado curiosamente a la obra de Sigmund Freud titulada *El yo y el ello* (1923). Análogamente al psicoanalista, el autor vanguardista introduce y explica los conceptos de lo subconsciente y de lo inconsciente, del yo, del superyó y del ello. Claramente, todo esto sucede en referencia a las cosas, las cuales *caen en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano.*²⁹⁹ Además, Gómez de la Serna llega a ecualizar los objetos inanimados con los hombres, diciendo que son como nosotros, incluso dotados de mayor supervivencia, porque, aunque no saben actuar y hablar, no se desgastan nunca.³⁰⁰ El escritor indica que *somos cosa, cosa blanda, con circulación asesinante, con digestión apurada para poder vivir como seres además de como conjunto de átomos.*³⁰¹

En este punto se evidencia otra coincidencia con la teoría freudiana, porque el autor vanguardista, al igual que el psicoanálisis, convierte el sujeto en objeto, declarando, que a través de la muerte el hombre pasa a ser un objeto, como lo es por ejemplo un mueble roto y caído.³⁰² Por consiguiente, Gómez de la Serna aconseja tratar las cosas de manera más respetuosa, con la consciencia de que los seres humanos

²⁹⁷ Cf. por ejemplo la siguiente declaración ramoniana: *El repaso de las cosas en el fondo de un alma es como la limpieza de objetos en el fondo de un pozo, en el que muchas más gentes de las que se supone tiraron una piedra para oír un chasquido.* Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1124.

²⁹⁸ Cf. Camón Aznar 1972: 39.

²⁹⁹ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1117.

³⁰⁰ Cf. *ibid.*: 1120.

³⁰¹ Cf. *ibid.*: 1121.

³⁰² Cf. Gómez de la Serna 2001a: 664.

también son objetos, siendo a la vez una cosa final y materia *esquirlada*.³⁰³ Evidentemente, lo que más le concierne al escritor es que los hombres comprendan las cosas en su plena importancia, aceptando también su propio destino de convertirse una vez en objetos rotos. Además, el autor subraya la función salvadora de las cosas respecto a sus propietarios. Esa protección esperada de los objetos por el individuo se manifiesta por ejemplo cuando uno, supersticiosamente, toca madera buscando lo que Ramón llama *la persistencia de la materia neutralizadora en contacto idolátrico*.³⁰⁴ Aparte de eso, las cosas salvan de la nebulosa, lo que quiere decir que ayudan a los hombres a salir de la perdición y anclar la vida, ordenarla,³⁰⁵ e incluso rescatan de la muerte, porque para salvarse de la muerte hay que fijarse mucho en los objetos inanimados, ya que gracias a ellos el individuo se puede reconstruir.³⁰⁶ De qué modo entiende el escritor dicha salvación, lo aclaran sus propias palabras:

*Yo me siento morir alegremente, y así me preocupo y me fijo en las cosas. Este sentirme morir sin temores ni ideales de lucro inmortal, este sencillo sentirme morir es lo que da esa desvergüenza, esa corrupción y ese plante a mis cosas, eso es lo que las desenlaza y les quita gravedad.*³⁰⁷

Hay que resaltar, que Gómez de la Serna tematizó copiosamente dichas cualidades salvadoras de los objetos en su novela *El Doctor inverosímil* (1914). El libro, basado en numerosos, aunque muy breves, capítulos, muestra los casos del doctor Vivar, un médico aficionado a métodos inusuales y extraordinarios. El texto pertenece seguramente a las obras ramonianas más originales y es en alto grado dedicado al influjo, tanto positivo como negativo, de los objetos inanimados en la salud y la vida humana, un concepto indudablemente muy importante para el escritor. Por consiguiente, es interesante evocar en pocas palabras la opinión de Ramón Gómez de la Serna respecto a la relación ideal entre el hombre y las cosas, lo que el autor problematiza diciendo que *solo ahora se va a encarar el hombre con las cosas, ya sin el fetichismo que las encubría o el desdén que las dejaba sin sentido*.³⁰⁸ Sin embargo,

³⁰³ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1111.

³⁰⁴ Cf. *ibid.*: 1115.

³⁰⁵ Cf. Asenjo 1992: 136.

³⁰⁶ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 740.

³⁰⁷ Cf. Gómez de la Serna 1955: 13.

³⁰⁸ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1112.

analizando la autocreación del artista, no se puede resistir la impresión que tanto su obra como su vida llevan ciertas huellas del fetichismo de los objetos, lo que tematiza entre otros Rafael Cabañas Alamán en su libro titulado *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna* de 2002.³⁰⁹ Merece la pena mencionar el deseo ramoniano de no solo ecualizar al hombre y al objeto, sino de la aceptación de la superioridad de las cosas, las cuales el escritor llama poéticamente *elementos filosóficos* y *claves de universo*.³¹⁰ Los objetos también superan al arte, porque según Ramón ninguna escultura puede compensar el desmoronamiento de mármoles y metales usados para construirla.³¹¹ Su filosofía de los objetos culmina en la siguiente declaración: *Todo el universo es superposición de cosas. Lo que en realidad maravilla al hombre es ver las cosas superpuestas*.³¹²

Volviendo a la relación específica entre hombres y objetos en la creación de Gómez de la Serna, se podrían enumerar incontables ejemplos de diversas formas de interacciones. Sin lugar a duda, se destacan entre ellas tres tipos característicos: la amistad entre el hombre y el objeto; el papel protector del objeto respecto a su propietario y la actitud hostil de las cosas hacia las personas. Además, hay que reparar en que en todos estos casos se trata de la personificación de los objetos, así como de su animación. A continuación, vamos a discutir brevemente las tres formas de interacción entre una cosa y un humano.

Un buen ejemplo de la amistad entre hombre y objeto se halla en la novela ya mencionada *El Caballero del hongo gris* de 1928, descrita por José Asenjo como un encuentro entre dos auténticos amigos, hombre y cosa.³¹³ El protagonista, Leonardo, cree profundamente estar protegido por su sombrero de hongo y no es capaz de renunciar a él ni siquiera cuando la situación lo exige, porque, como declara, por haber perdido la fe en muchas cosas, debe de creer en algo y por eso cree en su hongo. Esta amistad, por la que al final el hombre sacrifica su vida, parece ser a juicio del autor

³⁰⁹ José Asenjo habla del *fetichismo sombrero* del protagonista de la novela *El caballero del hongo gris*, cf. Asenjo 1992: 137.

³¹⁰ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1113.

³¹¹ Cf. *ibid.*

³¹² Cf. *ibid.* 1116.

³¹³ Cf. Asenjo 1992: 135.

una relación más noble que las relaciones entre hombres. Leonardo, involucrado en un duelo, provocado y realizado absurdamente en defensa del honor de su sombrero, al final no toma la oportunidad de marcharse, porque está dispuesto a luchar por lo único en lo que cree y lo único que le importa.³¹⁴

Una muestra de la actitud protectora de la cosa hacia el hombre es el microcuento titulado *El reloj en la caseta* (1935). En el texto se narra la historia de un hombre que deja su reloj en la playa para bañarse y cuando inesperadamente empieza a ahogarse, piensa en su reloj y su reloj aparentemente también piensa en él y lo salva de milagro de la muerte por la imantación del tiempo.³¹⁵

Sin embargo, en la mayoría de los casos en la obra ramoniana la influencia de los objetos en el hombre resulta negativa. Muchos ejemplos se encuentran en la novela *El Doctor inverosímil*, donde los objetos inanimados disponen de un gran y complejo influjo sobre la salud y la vida humana. Un aspecto tratado a menudo por Gómez de la Serna es la capacidad de las cosas para acumular en sí las características, los problemas y las enfermedades de sus dueños y transferirlos a los próximos propietarios, lo que tematiza en algunos capítulos de *El Doctor inverosímil*, como por ejemplo el caso de la enfermedad causada por llevar una sortija encontrada en la calle, llena de energía negativa acumulada antes por el objeto.³¹⁶ Debido a este peligro, el doctor inverosímil prohíbe categóricamente a sus pacientes comprar cosas en las casas de préstamos, porque objetos de proveniencia desconocida pueden contener muchas enfermedades misteriosas y deleznable. Como se sabe, el mismo Ramón compartía la opinión del médico particular al respecto, confesando que las antiguas sortijas en

³¹⁴ Cf. Asenjo 1992: 137. También el cuento breve titulado *El del hongo de siempre* presenta una similar afición profunda del hombre para su hongo: *Se veía que la única satisfacción de aquel hombre era estar con su hongo, llevar su hongo de paseo, sentirle gravitar sobre sus ideas, como hermosa bóveda de su cabeza pelada*. En Gómez de la Serna 2001b: 352.

³¹⁵ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 755.

³¹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997b: 214f. Un influjo especialmente fuerte parece tener según el autor el pelo de otras personas en forma de una trenza postiza, cf. por ejemplo el capítulo *La trenza postiza* de *El Doctor inverosímil*. Cf. *ibid.*: 144f. También en una fantasmagoría Ramón compara besar al pelo de una trenza postiza a besar a una muerta. Cf. Gómez de la Serna 2001a: 781.

venta siempre le parecen haber pertenecido a las manos secas de las momias, manos negras y quemadas.³¹⁷

Sin embargo, en el mundo del doctor inverosímil, también las cosas propias y bien conocidas pueden ser el origen de los problemas de salud para sus propietarios. Así lo refleja el caso de un amigo del médico, quien desmejora sin una razón lógica. La causa de su enfermedad resultan ser sus guantes viejos. Ellos cargan su pasado hipócrita, por lo que el paciente se siente cada vez peor.³¹⁸

Se puede afirmar que en la creación del escritor madrileño los objetos poseen una gran influencia sobre la vida de los hombres, participando con mucho gusto incluso en el crimen, como en la novela *¡Rebeca!* (1937), donde, como advierte José Asenjo, las cosas y el crimen se unen con asiduidad.³¹⁹

Hablando de la cosalogía ramoniana no se puede pasar por alto el mercadillo madrileño llamado el Rastro, visitado frecuentemente por el artista, quien ha adquirido ahí numerosos objetos de varios tipos. Este mercado era un lugar muy importante para Ramón, era para él un mundo en sí, con toda su flora y fauna, sus reglas y curiosidades.³²⁰ Todo este universo está descrito, con visible fascinación, en el libro *El Rastro* (1914). Sobre todo, el Rastro era un verdadero reino de cosas, como el despacho propio de Gómez de la Serna, pero en escala más grande. El libro sobre el mercadillo contiene una historia interesante de la vida del autor, la cual deja entender otra vez qué fuerte era la importancia de los objetos en la vida del autor. Así en su infancia, Ramón se volvió el heredero de un amigo de su padre, un tal Señor Andreu.

³¹⁷ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 36. En el libro *El Rastro* (1914) llama la atención el caso de las cunas usadas y vendidas en el mercado del Rastro, respecto a las cuales Ramón habla abiertamente de una careciente resistencia de los niños para *dormir sobre el estigma de la muerte*. Las cunas se sospecha que *malograrán a niño que las use de nuevo, pues aunque algunas sean de niños que se hicieron mayores y les estorbó en casa la cuna, todas parecen de niños muertos de meningitis, de difteria o de enfermedades mortales cuyo microbio fatal es carcoma viva dentro del hierro o la madera de estas cunas de engañosa ingenuidad*. Cf. Gómez de la Serna 2002c: 115.

³¹⁸ Cf. Gómez de la Serna 1997b: 145.

³¹⁹ Cf. Asenjo 1992: 204.

³²⁰ Con pasión cuenta Ramón que el Rastro es mucho más que un lugar, o incluso lugar simbólico, pero que es *ese sitio ameno y dramático, irrisible y grave que hay en los suburbios de toda ciudad, y en el que se aglomeran los trastos viejos e inservibles, pues si no son comparables las ciudades por sus monumentos, por sus torres o por su riqueza, lo son por esos trastos filiales*. Cf. Gómez de la Serna 2002c: 3.

Después de que el hombre muriera de cáncer, el niño se decidió a inspeccionar las cosas heredadas y subió a la buhardilla, donde estaban guardadas, con una idea de ver cosas *admirables e insospechables*. Sin duda los baúles del Señor Andreu le impresionaron mucho, pero no como el niño se lo había imaginado. El autor confiesa, que nunca se podría olvidar de lo encontrado, siendo en primer lugar un baúl largo, que le parecía un ataúd, y después *las cosas crueles y antipáticas: un ros, una espada, y sobre todo una dentadura postiza y una manecita de marfil*.³²¹ Este descubrimiento espantó al pequeño Ramón, quien corrió a lavarse las manos y empezó a temer haberse contagiado con el cáncer, por el contacto con las cosas terríficas del hombre muerto. Esta característica de las cosas, la posibilidad espantosa de quedarse en ellas las enfermedades de sus antiguos propietarios y poder contagiar a los nuevos, sería en el futuro un motivo regular en su obra. No obstante, muchos años después, Gómez de la Serna podía ver los objetos en el Rastro como un reflejo de las cosas de Señor Andreu. Se podría constatar, que el joven Ramón tuvo su primer Rastro privado en su buhardilla, o, mejor dicho, su primer contacto con el Rastro verdadero, el Rastro como idea más que lugar. Merece la pena observar, que lo mismo que le parecía horrible al niño - los objetos macabros -, iba a fascinar al Ramón adulto unos años después.

Se puede observar, que Gómez de la Serna se autocreaba con mucho gusto por la cosalogía, tanto declarándose públicamente un apasionado protector de las cosas, como dándoles a los objetos papeles diversos en sus obras. También en su despacho el escritor se rodeaba de cosas, las coleccionaba y admiraba, llenando su cuarto con numerosos objetos, lo que se discutirá detalladamente más abajo en el presente capítulo. Una de las razones para este comportamiento podría ser, como señala Jacqueline Heuer, la necesidad ramoniana de vivir rodeado, de ser siempre el centro de atención, aunque los presentes sean solo las cosas, carentes de cualquier utilidad práctica.³²² Sin embargo, en el caso del escritor no se puede realmente hablar de cosas como inferiores a la compañía humana, sabiendo que valor tenían para él, así que se

³²¹ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 53.

³²² Cf. Heuer 2004: 198.

podría concluir, que como sus contertulianos le rodeaban en Pombo, eran los objetos sus compañeros en su despacho, dejándole sentirse el centro de ambos ámbitos.

Entre estos objetos con los cuales se rodeaba Ramón, uno de los más característicos era la muñeca de cera,³²³ un símbolo de la cosificación de la mujer y también de la fascinación por la muerte, siendo la muñeca, según el artista, una representación de la *hermosura inmortal de todas las muertas*.³²⁴ La muñeca se volvió un aspecto famoso relacionado a la figura del escritor y los críticos de su obra le dedicaron muchos comentarios,³²⁵ así como el escritor también la tematizó detalladamente en sus escritos autobiográficos elogiándola, como en el siguiente ejemplo:

*Con su voz de silencio aconseja siempre optimismo y calma y es como un ancla segura del modesto refugio. Si no me mudaron las circunstancias, si la vida no me jugó la jugarreta del vagabundaje irreparable, fue porque ella está sentada para siempre en su puesto de reposadora.*³²⁶

En cierto modo Ramón Gómez de la Serna personificaba a su muñeca; la vistió bien, le compró joyas y la hizo eternizar a su lado en varias fotografías, pero sobre todo hablaba de ella como de su esposa.³²⁷

Amor cosificado en forma de una mujer perfecta y artificial forma parte de la autocreación ramoniana. El escritor cuidaba su imagen, subrayando su relación con la muñeca, como por ejemplo poniendo una fotografía titulada *Yo, leyendo una cosa a*

³²³ Como señala Alan Hoyle, la muñeca y la moto son dos objetos que se volvieron tópicos del arte moderno. No obstante merece la pena notar que el interés ramoniano por la muñeca es más ingenuo o caprichoso que perverso o violento. Cf. Hoyle 1996: 17.

³²⁴ Cf. Gómez de la Serna 1924: 500.

³²⁵ José Asenjo subraya que (...) *es perfectamente conocida la anécdota de la muñeca de cera, que sustituye con su presencia a la mujer real, siempre hipócrita, en el sentir del misógino Ramón*. Cf. Asenjo 1992: 198. El rasgo misógino de Ramón se muestra sobre todo en la cosificación de la mujer. Así el escritor explica su idea de la superioridad de la muñeca de cera sobre la mujer real: (...) *No queda de la mujer para la adoración más que su maniquí de cera (...) Gana en superioridad cada día que pasa y cuando vuelvo de un viaje encuentro en ella la mujer ideal que no pregunta dónde he estado y así consigue la gracia transigente y suprema*. Cf. Gómez de la Serna 1998: 409f.

³²⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 410.

³²⁷ Cf. *ibid.*: 412. Ramón le compra *unos pendientes de lágrima negra sobre los que se destaca una interrogación de brillantes* y cuando sus visitantes preguntan por el nombre de la muñeca, el los señala y dice que no lo sabe, llamándola su *admiradora desconocida*. También sus amigos intentan hablar con ella: (...) *y río de tener la mujer bella, con la que intentarían en vano pegármela todos los amigos. ¡Los amigos! ¡Hasta orientan las conversaciones hacia ella y hacen los chistecitos no para el marido, sino para la esposa!* Cf. *ibid.*

mi muñeca de cera en su libro *La sagrada cripta de Pombo* (1924) y dedicándole al maniquí en total cuatro fotografías en el mismo libro, además de amplias descripciones, acentuando así su importancia entre sus otras cosas. Las muñecas de cera, las cuales encarnaban para el escritor todo lo adorable de una mujer, fueron a menudo tematizadas por él en su obra.³²⁸ Hay que subrayar aquí otra vez el lazo estrecho entre la vida y la obra ramoniana. La relación entre hombre y objeto, como en este ejemplo la muñeca de cera, es característica tanto para los protagonistas de los textos de Gómez de la Serna, como para la vida del mismo escritor. Se trata en este caso de un fuerte factor de su autocreación, tomando en cuenta que el autor madrileño, como indica Ana Martínez-Collado, se intentaba proyectar como si fuera un personaje de su propia novela.³²⁹ También Rafael Cabañas Alamán habla al respecto de un posible *protagonismo* del autor en su obra literaria,³³⁰ basándose en el hecho de que la obsesión de Ramón por las muñecas de cera coincide a menudo con una similar pasión de sus protagonistas y con una presencia abundante de maniquís en sus textos. Este protagonismo, tan visible en el ámbito de la cosalogía, forma sin duda parte de la autocreación ramoniana. El artista quería llenar su mundo de cosas y esta actitud incluía sus mundos literarios. Como dijo su biógrafo Gaspar Gómez de la Serna, no se puede separar el infinito mundo de sus cosas y la figura de escritor.³³¹

³²⁸ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 409. Su simpatía para los maniquís cf. por ejemplo en el breve cuento humorístico *Los gestos de los maniqués* donde el autor constata: *Prefiero un maniquí a un político, y creo que, aun de cartón, son los seres más humanos del mundo*. En Gómez de la Serna 2001a: 908f.

³²⁹ Ana Martínez-Collado explica la autoproyección ramoniana en caso de los maniquís de siguiente modo: *La relación con las muñecas de cera es una de las vivencias personales claves que ayudan a esclarecer no sólo la veta fetichista de Ramón, sino también la tendencia análoga por parte de algunos de sus novelas. Es como si nuestro autor quisiera proyectarse como personaje de su propia ficción*. Cf. Martínez-Collado 1988: 168f.

³³⁰ Cf. Cabañas Alamán 2002: 17f. El investigador subraya también la importancia de la génesis de la historia ramoniana con las muñecas, basándose en la relación del escritor: *En La sagrada cripta de Pombo nos enteramos de cómo empezó la obsesión del escritor por las muñecas de cera: Yo tuve una muñeca de cera, entrañable, dramática, fascinante. Un día bajaba al Rastro con Tomás Borrás, y de pronto, en la visión de la tarde, bajo los toldos del vial de la Américas, la vimos. Era como una esclava, desnuda y desmelenada, que se vendía en el mercado. (Cf. Gómez de la Serna 1924:499f.). Ramón se refiere a la muñeca de *senos envidiables y de nuca hiperestésica, la cual duró poco tiempo porque al día siguiente tropezó con ella y se cayó de bruces. El amante le llevó hasta luto. Luego volvió a recomponerla, pero otro día se cayó de nuevo y ese fue el triste final de la primera muñeca de cera. Más tarde, nos enteramos que consiguió otra, pero no tan bella ni tan dramática, con aquel amarillo azafrán, que representaba con una hermosura inmortal, a todas las muertas*. Cf. Cabañas Alamán 2002: 152.*

³³¹ Cf. Gómez de la Serna 1963: 172.

Como ya se ha mencionado, en la actitud ramoniana respecto a los objetos se ven rasgos fetichistas y su afición por las cosas parece hasta una obsesión. Así Eduardo Alaminos López habla de una ansiedad psicológica de Ramón por los objetos, refiriéndose a las declaraciones de Ramón sobre el vacío que sentía al perder para siempre las cosas por no haberlas adquirido.³³²

En este contexto, se puede imaginar fácilmente, que el despacho ramoniano, un elemento esencial de la vida y obra del artista madrileño era un verdadero reino de cosas, donde era el escritor más su sirviente que su rey. Una prueba de la condición del cuarto de trabajo de Gómez de la Serna como un elemento fijo e imprescindible de su vida es su cuidadosa reconstrucción con cada mudanza, en cada casa nueva. Aunque los límites de la tesis nos impiden desarrollar de forma amplia el concepto del despachismo ramoniano, un tema tratado ya más profundamente en algunos textos, como por ejemplo *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna. Un museo portátil monstruoso* (2014) de Eduardo Alaminos López, a continuación se va a analizar brevemente la relevancia de dichos cuartos para la autocreación ramoniana.

El origen de la idea de los despachos ramonianos se observa en su habitación en la Calle Puebla (1904-1920), donde el joven escritor guardaba sobre todo cosas compradas en el Rastro.³³³ Los siguientes dos domicilios, en los cuales los despachos del artista se volvían siempre más personalizados, fueron un hotelito en la calle De Doña María de Molina 42, donde la familia del escritor vivió entre 1920 y 1922, y la buhardilla de la calle Velázquez 4, a la que Ramón bautizaría *El Torreón*. El Torreón, donde Gómez de la Serna se mudó después de la muerte de su padre y donde viviría hasta 1933, representa un espacio de transición en la vida de Ramón, siendo por un lado su primera casa no compartida más con la familia, y por otro la última, porque en su próximo domicilio, en el piso de la calle Villanueva 38, se mudaría junto a su

³³² Cf. Alaminos López 2014: 62. El mismo escritor madrileño confiesa en *El Rastro*, que por esas cosas desaparecidas, no compradas, siente un grave reconcomio, porque podrían haber sido *una observación, una lección diaria, confiadora, convincente, inspiradora, confortable, iniciadora*. El autor confirma de sentir en tal situación un vacío imposible de llenar. Cf. Gómez de la Serna 2002c: 164ff.

³³³ Cf. Alaminos López 2014: 28.

mujer, Luisa Sofovich, para quedarse ahí hasta su emigración de España en 1936.³³⁴ Aunque el escritor se mudaba muchas veces, su despacho seguía como una idea permanente, recreada en cada nuevo piso. Independiente del espacio físico, seguía un espacio donde el autor madrileño podía crear sin límites. El mismo creía en meter la casa en los objetos y no los objetos en la casa.³³⁵

Merece la pena destacar, que el despachismo, la necesidad de tener un despacho privado e individualizado puede tener su inicio en el coleccionismo de Ramón. El escritor era sin duda un coleccionista, toda su literatura y su vida eran impregnadas por su *constante persecución y peculiar coleccionismo de objetos vulgares*.³³⁶ Una expresión de esta actitud eran indudablemente sus estamparios.³³⁷

Un tal estampario se componía de imágenes recortadas de libros y revistas, las cuales el escritor pegaba sobre paredes, puertas, techos, biombos etc., tapizando así todas las superficies de su habitación.³³⁸ Ramón nunca actualizaba a los elementos, sino les sobreponía, formando así un reflejo muy amplio de sus intereses artísticos y vitales, su *topografía íntima*,³³⁹ y a la vez un organismo dinámico, coordinado por su propietario. A la vez el escritor veía en su estampario también un rasgo macabro, de

³³⁴ Cf. Albert 2007: 29.

³³⁵ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 573.

³³⁶ Cf. Alaminos López 2014: 21.

³³⁷ Gómez de la Serna se podía inspirar en este comportamiento por su abuela, estando de niño en su casa. Así memorizó el escritor los inicios de su pasión en la *Automoribundia: (...) allí aprendí mi afición a llenar las paredes de las casas que habito – techos y puertas también incluidos- de todas las estampas que colecciono en libros y revistas*. De niño, Ramón estaba especialmente impresionado por la decoración del retrete en la casa de su abuela, la cual *había pegado todas las estampas que regalaban en los paquetes de chocolate y otras estampas de cuentos de niños y de obsequio de almacenes y perfumerías. El cubículo estaba cubierto por completo, y ángeles, niñas jugando al aro, bañistas con largos trajes a rayas y payasos, ponían sus colorinches desde el techo al zócalo, incluido el revés de la puerta. ¡Apoteosis del cromo!* Cf. Gómez de la Serna 1998a: 131.

³³⁸ Cf. Alaminos López 2014: 8. Ya se ha mencionado anteriormente, que la obra ramoniana se basaba por una parte en la fragmentación, así que se puede notar que también sus despachos se destacaban por la forma fragmentaria, simbolizando su estampario *la fragmentación de la vida moderna*. Cf. Rueda Garrote 2018: 298.

³³⁹ Pura Fernández ofrece una característica muy acertada de los estamparios en siguientes palabras: *En esta amalgama literario-vital, los abigarrados estamparios de los despachos de Ramón ofician cual palimpsestos en los que se recoge la topografía íntima de su deambular por los libros, los museos, las tertulias o las ciudades. Los diversos estamparios con que Ramón revestía su lugar de trabajo descubren las devociones, los deslumbramientos, los olvidos y las rectificaciones de un colector que no actualiza las imágenes y los recortes arrancando el material acumulado, sino que los superpone a modo de sedimentos emocionales, como metáfora del proteico andamiaje que sostiene su propia obra*. Cf. Fernández 2013: 21.

un cementerio precipitado, porque las fotografías pegadas de los vivos se convertían con el tiempo en fotografías de los muertos.³⁴⁰

Esta combinación de los numerosos objetos y del estamperio era lo más característico de los despachos ramonianos. Para poder imaginarse mejor el carácter de estas habitaciones, merece la pena observar algunos objetos particulares de la colección del artista, sobre los cuales escribía con mucha pasión el mismo, entre otros en su *Automoribundia*. Así Ramón cuenta de que poseía las siguientes cosas:

*(...) objetos de prestidigitación; un pulsómetro, en el que solo con bolas de vidrio comunicantes se consigue una especie de ebullición en el otro receptáculo, aparato que me sirve para reconocer a la vida que van a tener los demás (...) el pájaro maravilloso, que lanza un trino con algo de carmañola entusiasta, dando la alegría artificial a todas las cosas a mi alrededor y alegrando con su canto las chiribitas encendidas en los globos de las estrellas.*³⁴¹

Una mención adicional merece el techo del despacho ramoniano, decorado con bolas de cristal, su verdadero tesoro, de las cuales confesó poseer más de mil. El artista estaba obsesionado con sus bolas de cristal y les atribuía una profunda importancia espiritual.³⁴²

Otro ejemplo interesante del reino ramoniano de las cosas era el verdadero farol que el escritor guardaba en su despacho y del cual hablaba con pasión digna del creador de la cosalogía. Este farol constituye una prueba más de su egotismo, pero sobre todo de la relación profunda y hasta la identificación del autor con su despacho, cuando se consideran sus palabras:

³⁴⁰ Muertos como Chesterton o Pirandello. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 735.

³⁴¹ Cf. *ibid.*: 293. Ramón guardaba también un corazón preparado en un frasco: *Estaba bien el corazón como suspendido con todas sus ideas sentimentales – amores y odios juntos – en su líquido transparente, en su alcohol de mil grados. Estaba en mi estantería como muestra de lo más serio de la vida, como si guardase en su puño secretos que no me quiso nunca confiar (...)*. Cf. *ibid.*

³⁴² Gómez de la Serna se expresa de siguiente modo al respecto: *A estas bolas suben las almas de mis recuerdos, y yo sé que en ellas se esconde todo lo que se me olvidó. (...) Son el mundo que se ha de hundir conmigo, y por eso hay ambiente de naufragio en ellas*. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 297. Cabe destacar, que al mismo tiempo el autor subraya, aparte de lo espiritual, la parte humorística de la presencia de sus bolas de cristal en el techo de su despacho: *Las más enormes están suspendidas en los rincones estratégicos de mi cuarto, porque si cayesen podrían matar a alguien. Solo al enemigo le siento a veces en ese sitio peligroso en que la bola podría ser la providencial bola que acabase con él*. Cf. *ibid.*: 296.

*Por eso desde entonces escribo en mi despacho, que es bastante espacioso, a la luz de un auténtico farol. Como todos los faroles madrileños, indica hasta la calle. La calle Ramón.*³⁴³

En efecto, el despacho era un elemento relevante de la autocreación ramoniana. A Ramón le gustaba subrayar que su cuarto constituía un elemento esencial de su persona y su imagen y así su gabinete se volvió bastante famoso en la sociedad cultural de Madrid. Cabe destacar que Gómez de la Serna solía invitar a muchas personas a su despacho, entre ellos a escritores extranjeros y españoles, y llevaba hasta visitas guiadas por él, presentando con orgullo sus objetos diversos. Así recordaban esas visitas sus contemporáneos:

*Ahora recordamos con nostalgia las veces que visitamos el torreón, a medianoche, después de Pombo, algún sábado que Ramón nos llevaba consigo. El ascensor, y luego la salida al universo aquel de cuatro paredes que nos deslumbra con la luz de sus planetas colgados del techo. Allí la muñeca de cera y el farol de gas, allí los cuadros extraordinarios, los objetos inverosímiles, las cosas prodigiosas y nunca vistas, moviéndose, accionando, divirtiéndose en una verbena íntima y fastuosa... El mundo de Ramón, quien, como dijo Valery Larbaud, siente una ternura infinita por las cosas.*³⁴⁴

Ramón se deleitaba con esas visitas, pudiendo observar las reacciones espontáneas de sus invitados ante el mundo creado por él. Su despacho era el espacio más íntimo, más privado y más esencial del escritor, hecho de la sustancia misma de su ismo particular, como indica Mariano Tudela.³⁴⁵

A continuación, merece la pena comentar también la dimensión religiosa del despacho ramoniano. Aunque el artista lo trataba por un lado como un gabinete de curiosidades o una exposición de los propios intereses,³⁴⁶ por otro lado el cuarto tenía unas características de santuario. José-Carlos Mainer, señalando la generación de jóvenes intelectuales, quienes preferían trabajar en espacios más confortables que desoladas redacciones periodísticas y tendían a crear sus propios despachos, menciona

³⁴³ Cf. Gómez de la Serna 1924: 498.

³⁴⁴ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 571f.

³⁴⁵ Cf. Tudela 1988: 104.

³⁴⁶ La idea del despacho ramoniano como un museo es de hecho muy acertada. Solo hay que mencionar las visitas guiadas por las exhibiciones y la historia personal de cada objeto. Esta abundancia de las cosas, cuidadosamente elegidas por Ramón, daba a su cuarto un parecido a una instalación artística. Cf. Molina Alarcón 2006: 3.

que Ramón incluso ha convertido el suyo en un santuario personal.³⁴⁷ También Santiago Vinardell nota la dimensión religiosa y el cuarto de trabajo ramoniano como *un templo o capilla que él se ha levantado a sí mismo* y hasta habla de *exvotos* en caso de las paredes convertidas en el estampano por el coleccionista.³⁴⁸ En opinión de Eduardo Alaminos López el despacho era para el artista un tipo de altar, en el cual podía *oficiar su cotidiano ritual de escritura y en el cual recibir la inspiración y la fuerza que le lleva a escribir toda la noche*.³⁴⁹ Evidentemente, varios investigadores han enfocado la dimensión religiosa del despachismo ramoniano, y no faltan expresiones similares en la obra del mismo Gómez de la Serna. En la *Automoribundia* se encuentran descripciones del cuarto como un lugar en el que *quedaba albergado lo señero, lo que no debía condensarse sino en un depósito litúrgico y adecuado, con un ambiente de silencio y de soledad, esperando la pluvial inspiración*.³⁵⁰ Además, Ramón compara a su colección con el Arca de Noé, intentando tener *una prueba de cada especie de cosas y completar el todo que se debe salvar del olvido*.³⁵¹ De todos modos, tomando en cuenta la importancia del despacho para la vida y obra del artista, su fijación por los objetos, la devoción mostrada por ellos cuando recibía y llevaba a sus visitas, se podría llamar el despacho de Ramón un templo de su autocreación.

Asimismo, no sorprenden las relaciones de tono religioso entre protagonistas y cosas en los textos de Gómez de la Serna. Un ejemplo más directo representa la novela *La quinta de Palmyra* (1925). El sacerdote de su propio cuarto que era Ramón otorgó esta función también a la protagonista de la novela, *el alma flotante de la Quinta*,³⁵² su guardiana y sacerdotisa.³⁵³ La bella mujer está completamente satisfecha de la vida en su quinta y lo único que le falta es un compañero para compartir su vida con él en el chalet. En este deseo se nota un influjo de la quinta e incluso se insinúa

³⁴⁷ Cf. Alvar/Mainer/Navarro 2000: 587.

³⁴⁸ Cf. Alaminos López 2014: 30.

³⁴⁹ Cf. *ibid.*: 100. Alaminos López también llama a Ramón el *sumo sacerdote* de su despacho (Cf. *ibid.*: 64.)

³⁵⁰ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 569.

³⁵¹ Cf. *ibid.*: 736.

³⁵² Cf. Gómez de la Serna 1997g: 506. Palmyra llama su Quinta *la capilla de mi vida, mi iglesia, cuna, panteón*. Cf. *ibid.*: 576.

³⁵³ Cf. López Criado 1988: 128.

en el texto que la casa necesita sacrificios, como una diosa primitiva, aunque las víctimas no van a ser donadas a la muerte sino al amor. Así Palmyra está continuamente buscando a un amante quien aceptaría su relación particular con su casa.³⁵⁴

Ya hemos mencionado en el presente capítulo que Ramón divertía a su *público* contando de la formación de *la liga para los derechos de los Minerales* y consecuentemente no debe sorprender que Gómez de la Serna dedicó toda una novela a la piedra, precisamente al Acueducto de Segovia. El protagonista del libro llamado *El Secreto del Acueducto* (1923), don Pablo, pasa toda su vida admirando y estudiando el acueducto, descuidando a la vez otros aspectos de su vida. Después de la despedida de su hija Mónica, quien entra como monja en un convento cercano, y la muerte de su mujer, el hombre tiene aún más tiempo para contemplar las piedras del monumento, reflejar sobre su historia y admirarlo por su condición divina.³⁵⁵ Se establece claramente la relación espiritual entre Don Pablo y el acueducto, lo que subraya el narrador llamando al hombre *el devoto que achaca el milagro de su conservación y prosperidad al santo de su devoción*³⁵⁶ e incluso *predicador del acueducto, su cura párroco*.³⁵⁷ En efecto, Don Pablo se siente el verdadero sacerdote del monumento y planea hasta oponer su obra dedicada al acueducto a obras clásicas del cristianismo³⁵⁸ y *erigir un monumento literario sobre un dios sin rostro ninguno*.³⁵⁹ En la novela se puede notar una latente contestación de la superioridad de la religión de las cosas

³⁵⁴ Ramón explica que *la Quinta necesitaba un voluntario. No valía la pena salir por un amante como ella había salido (...) Necesitaba al guarda enamorado de la Quinta. El que sintiese lo que de isla de amor había en su palacio*. Cf. Gómez de la Serna 1997g: 100.

³⁵⁵ El autor nos expone la obsesión del protagonista con las siguientes palabras: *No esperaba más que un día escampado para huir, para volver a su acueducto, con verdadera necesidad de encontrar en él el broto alto, la expansión, la gran escalera hacia lo inmortal*. Cf. Gómez de la Serna 1997f: 1030f.

³⁵⁶ Cf. *ibid.*: 925.

³⁵⁷ Cf. *ibid.*: 961.

³⁵⁸ Se ve un cierto desprecio hacia la catedral en la comparación con el acueducto en opinión de don Pablo: *Entrarán en competencia cuando también por la catedral hayan pasado veinte siglos de sostenerse... La catedral es grande, pero es grande para apabullar... Además usufructúa los misterios de la nada y obliga al hombre a la renuncia, cuando los dioses de mi acueducto le permitían ser simpático y folgar y comer para que tuviese una buena inmortalidad... La catedral les sirve a todos para exculparse de realizar el bien; el acueducto, lo propone y lo exige*. El narrador admite que *la naturalidad de su alma, que había encontrado grandes frases para el acueducto, dedicaba a la catedral pensamientos destroncados y triviales*. Cf. Gómez de la Serna 1997f: 983.

³⁵⁹ Cf. Gómez de la Serna 1997f: 956.

sobre la religión cristiana. Mientras el convento cristiano *encierra* a Mónica y le niega el mundo, su padre, el sacerdote de la divina piedra, está libre, porque su convento natural no le encierra ni retiene.

Concluyendo el presente capítulo se debe subrayar la relación espiritual que compartían tanto el escritor, como sus protagonistas con las cosas. Ramón se autocreaba como admirador y protector de los objetos inanimados y esta actitud se refleja por ende también en sus obras. Como subraya Pura Fernández, el autor ya desde su obra temprana *El Rastro* (1914) se expresaba por las cosas, otorgándoles la forma del sujeto, capacitadas para afectar al receptor.³⁶⁰ Un rasgo importante de esta actitud constituye con seguridad también su papel de sacerdote de su propio despacho, un reino de las cosas con mucha variedad. El cuarto de trabajo de Gómez de la Serna era un instrumento fuerte de su autocreación, le ayudaba a crear su mito, su imagen personal y artística.³⁶¹ Después de analizar la relevancia de la cosalogía en la obra y vida del autor, en el siguiente capítulo se estudiará la visión ramoniana de amor y su impacto en la autoproyección del artista, empezando con el ejemplo del libro ya comentado anteriormente; *El secreto del acueducto*.

³⁶⁰ Cf. Fernández 2013: 19

³⁶¹ Investigadores como Juan Manuel Pereira y Juan Carlos Albert comentan el papel importante del despacho ramoniano por la *voluntad testaruda de construcción de su propio mito* por Gómez de la Serna, quien podía en este cuarto lleno de su propio mundo concentrarse en *la imagen que de él mismo se estaba forjando*. El despacho era más que su lugar de trabajo y de vida, era su refugio de la sociedad y hasta de su compañera íntima, Carmen de Burgos. Cf. Albert 2007: 51.

3.2.2 Amor

En el presente capítulo se discutirá la importancia del motivo temático del amor, de lo erótico y de la mujer para la autocreación de Gómez de la Serna. Se indicará la relación del concepto del amor ramoniano con el concepto de la muerte, como también se hablará de lo erótico en contexto religioso y de la cosalogía.

Como ya se ha dicho en el capítulo anterior, la novela *El secreto del acueducto* se puede llamar una oda laudatoria a la piedra. Además de la interesante dimensión religiosa y divinización del acueducto, merece la pena concentrarse en la particular relación amorosa entre el protagonista y el monumento. Primero hay que parar en la declaración del narrador sobre Don Pablo, la cual parece expresar la opinión del propio autor: *La sexualidad es la vida. No vale hacerse los disimulados. Si él era cronista del acueducto era por su gran sexualidad.*³⁶² En la novela se juega con la idea de una relación entre el hombre y la piedra a propósito, comparando al acueducto con la novia quien esperaba a su amante hasta que termine con sus tareas y se une con ella,³⁶³ o cuando se subraya varias veces la obsesión de don Pablo respecto al monumento.³⁶⁴ Aún más compleja es la situación con el segundo matrimonio del hombre. Aunque el viudo se casa con su joven prima Rosario, la mujer recibe el papel de un sustituto, de una representación o incorporación del acueducto, el que permanecería como el verdadero amor de su cronista. El monumento está llamado *altar de amores consagrados este día*³⁶⁵ y durante la noche de bodas el narrador llega hasta a sexualizar al acueducto. Esta noche don Pablo observa su acueducto de manera especial, para *observar en plena intimidad, vivas sus nalgas de piedra, como jamás*

³⁶² Cf. Gómez de la Serna 1997f: 932.

³⁶³ *Don Pablo hacía su vida cotidiana y se dirigía todos los días hacia el acueducto como si fuese a hablar con la novia por una de sus ventanas.* Cf. Gómez de la Serna 1997f: 958.

³⁶⁴ *Estaban incrustadas en su frente como una obsesión las piedras del acueducto. Cuando le dolía la cabeza, le dolía terriblemente, porque le dolían todas las piedras del acueducto* (ibid.: 980) o *don Pablo se había desinteresado de los hombres y de toda rencilla humana, solo por el acueducto, que en este atardecer solemne de su vida era más importante que nunca.* (ibid.:1006).

³⁶⁵ *Don Pablo se volvió a establecer en su mesa, y se fregoteó una con otra sus manos de viejo... Después volvió a pensar en su acueducto, el altar, por decirlo así, de los amores que se habían consagrado en este día.* Cf. Gómez de la Serna 1997f: 968.

*se le aparecieron.*³⁶⁶ Así pasa toda la luna de miel, la que *había pasado con el acueducto, que se le ofrecía a todas horas como una escalera de mano para ganar el cielo.*³⁶⁷ Este comportamiento despierta naturalmente insatisfacción y hasta celos por parte de Rosario, la que se queja de que su marido esté abstraído con su acueducto y deja a la novia sola y desairada.³⁶⁸ En fin la relación entre el hombre y la piedra resulta más duradera que la que hay entre el hombre y la mujer, porque Rosario acaba de engañar a su marido, el que a consecuencia busca y encuentra apoyo y consolación en el acueducto. No se puede saber seguramente si la piedra reciproca el sentimiento de don Pablo, pero parece un poco ominoso, que mientras sigue siendo un apoyo para el hombre casi toda su vida, a la vez enloquece a su primera esposa, la que está afectada por *el mal de piedra*,³⁶⁹ el que posiblemente la lleve a su muerte. También el segundo matrimonio del cronista del acueducto fracasa a causa de su amor por el monumento. Este sentimiento del hombre por la cosa consiste en varias facetas, desde admiración e idealización (hasta divinización), por la sexualización, hasta una perversión extrema, cuando el protagonista *sentía el deseo de ahorcarse del alto montante del acueducto, y no como acto de desesperación, sino como complacencia suprema.*³⁷⁰ Este triángulo amoroso en que participan hombre, mujer y piedra es seguramente una idea que solo un fetichista de las cosas como Gómez de la Serna podía inventar y describir de modo tan sensitivo, que no parece ni demasiado perverso, ni demasiado grotesco.

Por consiguiente, merece la pena analizar más profundamente la visión ramoniana del erotismo, porque esta excede la relación hombre-cosa y se desarrolla en la obra del artista madrileño en varias direcciones. El amor en todo el espectro de sus formas, desde el instinto sexual hasta la sublimación e idealización forma una

³⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997f: 1010.

³⁶⁷ Cf. *ibid.*: 1019.

³⁶⁸ Cf. *ibid.*: 1010. También se nota que celosa es Rosario por el acueducto en siguiente conversación donde la mujer le reprocha a don Pablo preferir el acueducto a su esposa, a lo que el marido contesta: *-Pues es posible... Tú estás hecha con una sola piedra del acueducto y con uno solo de sus momentos. -Me engaña con el acueducto- acababa por decir Rosario.* (Cf. *ibid.*: 1030).

³⁶⁹ (...) *la madre, enloquecida aquellos últimos días en que apretó más que nunca el mal de piedra, gritase por las ventanas: ¡Mónica! ¡Mónica!*. Cf. Gómez de la Serna 1997f: 920. Este caso misterioso deja suponer, que el acueducto, o la obsesión de don Pablo por este, causaba unos estados neuróticos en su esposa, los cuales podían llevar a una enfermedad psíquica.

³⁷⁰ Cf. Gómez de la Serna 1997f: 1037.

clave de su autocreación. El erotismo vuelve a reaparecer en todas sus novelas y estas dejan al descubierto, junto a su visión compleja de la temática del amor, no solo las aventuras y experiencias del mismo autor, sino también sus deseos o incluso su búsqueda de la mujer perfecta, tan pasionalmente ilustrada en el libro *¡Rebeca!* (1937). El mismo escritor admite que el amor es su obsesión constante, diciendo que ya al inicio de su educación en el Colegio del Niño Jesús se daba cuenta de su destino:

En ese momento del niño se realiza el gran juramento solitario, y sin gran acopio de datos ni presunciones se decide lo más importante de la vida, ser sincero, desinteresado y enamorado de la mujer, prometiendo no caer en otro gran pecado. ¿Enamorado ya en esa niñez? Sí. Enamorado. Enamorado en una especie de delirio sonámbulo que me ha poseído toda la vida.³⁷¹

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, un aspecto de la singular idea ramoniana del amor era la cosificación de la mujer, representada tan claramente por su relación con la muñeca de cera. El mismo artista subraya su visión de mujer como objeto en varios textos, confesando al respecto de su obsesión amorosa:

Realmente he sido un obsesionado por la mujer y he sabido que el amor conseguido dignamente es una riqueza inconmensurable, porque si no es por un amor así, ¿qué es una mujer sino solo una cosa que interrumpe nuestra vida?³⁷²

Cuando se observa la presencia de los motivos eróticos en la obra ramoniana, su abundancia parece impresionante y no cabe duda de que el escritor se sentía verdaderamente interesado por el tema del amor y el de la sexualidad. Como enumera Antonio Rey Briones, el autor madrileño describe entre otros la iniciación sexual, el incesto, la ninfomanía, la prostitución, la homosexualidad, tanto masculina como femenina, el donjuanismo, el masoquismo, la sexualidad brutal, como también tematiza el suicidio y crimen como motivos eróticos, hasta un suicidio doble de amantes.³⁷³ Además, Enrique Serrano Asenjo subraya la importancia del deseo para Ramón, quien creía que la persona está definida por lo que desea y su deseo construye

³⁷¹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 107f.

³⁷² Cf. *ibid.*: 501. La cosificación de la mujer es un motivo frecuente en la obra de Gómez de la Serna, poniendo como un ejemplo el caso de Manuel, protagonista del libro *El Gran Hotel* (1922), quien al dejar el hotel, siente la necesidad de despedirse de todas las *cosas y entre ellas de las mujeres de la travesía*. Cf. Gómez de la Serna 1997c: 594.

³⁷³ Cf. Rey Briones 1992: 34.

su realidad individual. Así para el escritor español el erotismo se volvió, bastante pronto durante su trayectoria, *un aspecto fundamental de su universo literario*.³⁷⁴

Un texto especialmente sensual que cabe mencionar en este contexto es seguramente el libro titulado *Senos* (1917). Pude parecer inevitable, que en su obsesión por lo erótico Ramón escribiera un libro dedicado solamente a mujeres, vistas desde la perspectiva de sus senos. Sin embargo, el libro no presenta una coherente actitud del autor con respecto a las mujeres y su sensualidad. Como comenta Enrique Serrano Asenjo, las consideraciones del escritor sobre los senos representan varias perspectivas. De un lado los llama *dignificadores del deseo* los cuales *alimentan la vida*, pero por otro lado les da un papel de los depravadores de la mujer, los cuales la hacen *lujuriosa, aunque no quiera*.³⁷⁵ Este contraste entre la dignificación y la depravación parece no molestar a Gómez de la Serna y quizás por esta discrepancia se puede entender mejor la idea ramoniana de la mujer, idealizada y cosificada al mismo tiempo.

Merece la pena notar, que mientras Ramón por un lado cosifica a las mujeres o a sus senos hasta quitarle la sensualidad, por el otro llega a sexualizar a las cosas, como en el caso del acueducto, comentado al inicio del presente capítulo. Sin lugar a duda, tanto las piedras como los senos son motivos relevantes en la autocreación ramoniana, simbolizando la obsesión del escritor por lo erótico y por los objetos inanimados.³⁷⁶ Aunque *Senos* es un libro que refleja muy ampliamente la fascinación ramoniana por el objeto sensual de los senos femeninos, se notan expresiones interesantes al respecto también en otros textos del autor. Por ejemplo, cuando describe a las mujeres jóvenes del Rastro, Gómez de la Serna les atribuye una conciencia muy fuerte de sus senos, una conciencia *ciega, cruel y antojadiza, trastornada y peligrosa, vesánica y llena de manía de grandeza*.³⁷⁷ Las mujeres, según él, son al mismo tiempo fanáticas e ignorantes respecto a sus senos, porque no se

³⁷⁴ Cf. Asenjo 2002: 62f.

³⁷⁵ Cf. *ibid.*: 67.

³⁷⁶ M. Negro destaca la posible interpretación de senos como piedras: siendo los senos una metáfora de piedras fundacionales. Cf. Negro 2008: 44.

³⁷⁷ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 25.

pueden dar cuenta de su importancia verdadera, la cual, sin embargo, cree entender el escritor, un experto autoproclamado en el ámbito del erotismo.

Indudablemente, un libro particularmente dominado por la visión ramoniana del amor es una de sus novelas nebulosas, *¡Rebeca!*, la cual José Asenjo nombra *un libro que expresa la apoteosis del amor en Ramón*.³⁷⁸ Como ya se ha mencionado anteriormente en este capítulo, el texto representa la búsqueda de la mujer perfecta ramoniana, y así la trama se concentra en el protagonista, Luis, quien busca a su mujer perfecta, o una idea de esta escondida en un solo nombre *Rebeca*. Junto a la desesperanza y la falta de orientación en la vida del hombre, un aspecto importante de la novela es la idea del amor como solución. La búsqueda de una mujer *perfecta* toma forma de un proyecto, cuyo objetivo es resolver los problemas existenciales, llenando el vacío del amor. El individuo, estando en un grave conflicto con el mundo, espera que el amor sea la clave de la vida, la respuesta a las preguntas que le atormentan.³⁷⁹ Merece la pena subrayar, que *¡Rebeca!* es un libro del carácter fuertemente autobiográfico, en el que las experiencias, emociones y opiniones del protagonista y del autor se confunden.

Tomando en cuenta la complejidad de la temática amorosa en la obra de Gómez de la Serna, no sorprende que el tema estuvo estudiado ampliamente. Especialmente relevante para nuestra investigación haya sido el libro *El erotismo en la novela ramoniana* (1988) de Fidel López Criado. El autor presenta una siguiente definición del amor:

*La sexualidad genital normal del adulto, tanto a un nivel sensual de contacto físico como a un nivel sublimado de estar enamorado, indica que el instinto sexual busca, más allá del placer corporal, una forma apropiada de unión con los objetos y el mundo.*³⁸⁰

³⁷⁸ Cf. Asenjo 2002: 69. Al respecto del libro *¡Rebeca!* se aconsejan dos artículos interesantes: *Entre el amor y la muerte: soluciones al problema existencial en dos obras de Ramón Gómez de la Serna* (1997) de Mercedes Tasende y *Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista* (1998) de María José Flores.

³⁷⁹ Cf. Tasende 1997: 755.

³⁸⁰ Cf. López Criado 1988: 8.

El amor debería entonces ser un modo de confirmar la esencia del ser y según López Criado es la dirección que toma el erotismo en la obra del escritor madrileño.³⁸¹ Ramón buscaba en el amor algo más que pura sensualidad, le interesaba también su conexión a la vida y la muerte. A continuación, vamos a analizar esta visión dual del amor, muy presente en la autoproyección del artista.

El erotismo era según Gómez de la Serna un motor de la vida, que despierta al hombre a vivir plenamente, pero al mismo tiempo le hace sentir la soledad y el dolor, junto a la presencia de la muerte que se hace más real en el individuo *despierto*, porque la sexualidad clarifica la mortalidad y el vacío de la vida humana.³⁸² El amor y el sexo parecen ser la única posibilidad de vencer a la muerte, son una invitación a vivir, procrearse y continuar a existir, pero este intento de liberarse de la mortalidad es paradójico, como afirma López Criado, porque *el mismo acto de unión procreadora con otro ser asegura la desaparición del yo único e individual*.³⁸³

Esta desesperada y ambigua visión del amor se refleja en la idea ramoniana que todos somos *medios seres*³⁸⁴ que necesitan uno a otro para unirse y completarse. Así bien todos los protagonistas del escritor madrileño son medios seres, conscientes de que no están completos y continuamente buscan a otro medio ser para olvidarse del vacío existencial en un abrazo amoroso. Al autor parece faltarle una solución a este problema erótico-existencial y esta problemática va a repetirse compulsivamente en casi todas sus novelas.³⁸⁵ López Criado advierte las raíces de esta visión ramoniana del amor en su visión adolescente de erotismo. Así, siguiendo a la pareja perfecta Adán y Eva, los cuales unieron por primera vez el erotismo sexual y el erotismo espiritual,³⁸⁶ el escritor madrileño comenzó a percibir la paradoja grave del amor: la mujer deja al hombre despertar en la vida y le deja conocer el placer, pero esto también

³⁸¹ Cf. López Criado 1988: 8.

³⁸² Cf. *ibid.*: 9.

³⁸³ Cf. *ibid.*: 10.

³⁸⁴ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 336.

³⁸⁵ Cf. López Criado 1988: 11. El investigador señala que la causa por la que todas las novelas ramonianas se parecen una a otra puede ser el *espiralismo*. La función del amor es básicamente la reproducción del individuo, cuyas circunstancias se repetirán también, lo que lleva a una visión espiral del mundo, compartida por Gómez de la Serna. Cf. *ibid.*: 160.

³⁸⁶ Cf. López Criado 1988: 15.

significa confrontarse con su mortalidad y el dolor de la vida. Esta incongruencia fundamentará una filosofía erótico-existencial tan característica para el escritor y tomará un puesto central en el pensamiento ramoniano.³⁸⁷

Aunque este concepto es conocido ya desde *El Simposio* de Platón y desde entonces se volvió bastante universal en la literatura, hay que reconocer la importancia que tenía para la autocreación de Gómez de la Serna.³⁸⁸ El deseo fuerte de Ramón era contradecir a la muerte, lo que en su opinión era posible a través del amor y la literatura,³⁸⁹ en la que también la influencia recíproca entre amor y muerte era uno de sus temas fundamentales. La necesidad del amor en frente de la inevitabilidad de la muerte es tan fuerte, que el escritor adopta la actitud orteguiana del *arte por el arte*, transformándola en *amor por el amor*.³⁹⁰ Esta idea se refleja en la obra ramoniana, donde en algunos casos la idea de amor es más importante para los protagonistas que la relación real, estando los hombres más enamorados de la idea del amor que de la mujer misma.³⁹¹ Se podría hasta llamar tanto al autor como a sus protagonistas *enamorados permanente*, porque su solución para un amor fracasado es buscar a un amor nuevo, huir de una aventura a otra, creyendo en la salvación por el amor eterno.³⁹² Un ejemplo de tal obsesión forma seguramente el libro ya mencionado anteriormente, *¡Rebeca!*, en el cual ese motivo se ofrece muy fuerte: la obsesión por la mujer es el único refugio de la muerte.³⁹³ Como señala Mercedes Tasende, la unión amorosa debe ser, según el protagonista Luis, la respuesta a las preguntas existenciales, es lo que puede ayudarle a recuperar su relación armónica con el universo y conceder un sentido a su vida.³⁹⁴ Análogamente, se encuentra también en otras obras ramonianas este motivo de la unión amorosa salvadora del terror de la

³⁸⁷ Cf. López Criado 1988: 16.

³⁸⁸ Cf. *ibid.*: 90.

³⁸⁹ Como lo reasume acertadamente Enrique Serrano Asenjo: *Se trata de una de las fórmulas que expresan el mayor anhelo ramoniano, superar la perdición (...) Es preciso insistir en la complicidad que se establece entre mujer y escritura contra la muerte y sus desafueros*. Cf. Asenjo 2002: 63.

³⁹⁰ El amor se vuelve para Gómez de la Serna un valor tan precioso, incluso divinizado, porque *no queda ninguna otra cosa*, como confirma López Criado. Cf. López Criado 1988: 201.

³⁹¹ Cf. *ibid.*: 198f.

³⁹² Cf. Martínez Blasco 2002: 37.

³⁹³ Cf. Asenjo 2002: 69.

³⁹⁴ Cf. Tasende 1997: 757. Para Luis el amor es *lo único que nos mantiene erguidos en medio de las neurastenias y acechanzas de estos tiempos oscuros*. Cf. *ibid.*: 758.

muerte, indicando a la mujer como lo único que hay de divinidad en la tierra, lo único que cierra *el paréntesis de la angustia eterna*, aunque sea por un segundo.³⁹⁵

Ya se ha comentado en este capítulo el libro *Senos*, en contexto de la sensualidad en la obra de Gómez de la Serna, no obstante ahora merece la pena mencionar también, que ese texto contiene un capítulo sobre los senos de las muertas, efecto de la *obsesión romántica de Ramón por la muerte*.³⁹⁶ Sin embargo, la relación entre amor y muerte tiene su apogeo en otro libro del autor madrileño, titulado *La Nardo* (1930), donde la conciencia de la mortalidad, la presencia de la muerte, se vuelve más directa que nunca, por los avisos del cometa Asor que va a chocar con la Tierra. La proximidad de la catástrofe final despierta deseos sexuales muy fuertes en los protagonistas, Aurelia y Samuel, los cuales se dejan influir por estos y se desean de modo muy primario, casi animal, obedeciendo a las fuerzas eternas de la naturaleza.³⁹⁷ Esta dinámica se hace aún más visible cuando al final el cometa no lleva a destrucción de la Tierra, sino que la vida debe seguir de modo normal. Entonces la pasión de los enamorados pierde la intensidad y se hace evidente la teoría ramoniana, la que constata que *el sentirse vivo y apasionadamente enamorado depende de que uno se sienta mortal y discontinuo*.³⁹⁸ *La Nardo* es una novela especial, se la podría llamar hasta una manifestación de la visión ramoniana del erotismo, escrita para aclarar como la muerte puede causar y acelerar una relación amorosa, pero también demostrar, que el amor puede vencer a la muerte.³⁹⁹ La obra finaliza con el doble suicidio de los amantes y este acto posibilita a su amor extenderse más allá de la muerte.⁴⁰⁰

³⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna 2002d: 207.

³⁹⁶ Cf. Camón Aznar 1972: 122.

³⁹⁷ Cf. López Criado 1988: 166.

³⁹⁸ Cf. *ibid.*: 180.

³⁹⁹ Aunque parece que el doble suicidio, el *morirse juntos* es el único modo para vencer la muerte con el amor, parece esto, no obstante, ser un intento en vano, porque en otro texto Ramón lamenta: *¡Muerte! La fatal despedida de los amantes, sin que valgan celos, ni suplicaciones, ni lagrimones como badajos. La muerte se venga del amor y de sus promesas de reencuentro. Aunque para el amor y la muerte no hay cosa fuerte, la muerte puede con el amor*. Cf. Gómez de la Serna 2001a: 673.

⁴⁰⁰ Cf. López Criado 1988: 190. Hay que notar, de que se trata ya de otro amante de Aurelia, la que se decepcionó de la relación con Samuel al paso de la novela.

Sabiendo que el erotismo ramoniano tiene sus tempranas raíces en lo bíblico, no se puede pasar por alto las connotaciones religiosas vinculadas al amor en su obra. Así Rafael Cabañas Alamán afirma que toda la novela *La viuda blanca y negra* (1921) está influida por una atmósfera religiosa, aunque sobre todo en un contexto perverso, lo que subrayan comentarios del narrador, quien compara por ejemplo la piel de las mujeres a una *hostia iluminada*.⁴⁰¹ Además, también en el libro *Senos* abundan las referencias religiosas, incluyendo la idea del seno como montaña sagrada, visitada por peregrino. Se puede decir, que en dicho texto Gómez de la Serna introduce el culto libre del seno, accesible para todos.⁴⁰² Pero es su humor lo que le permitía a Ramón reunir el erotismo y la religión de manera tan directa como en la siguiente greguería: *¡Oh, si en vez de Jesús hubiese sido Jesusa! ¡Qué senos de crucificada habría habido, qué senos más supremos!*⁴⁰³

Cabe destacar el hecho, que la visión del amor ramoniana está proyectada siempre desde la perspectiva masculina. Se nota una clara contradicción entre los personajes masculinos y femeninos en la novela de Gómez de la Serna, siendo los personajes masculinos casi siempre representaciones del mismo escritor, como apuntó Ioana Zlotescu, *en mayor o menor medida dobles del autor*.⁴⁰⁴ De estos hombres no conoce el lector muchos detalles, en primer plano siempre se ofrecen sus relaciones con las mujeres, pareciendo ser lo de más importancia en sus vidas.

Dicha contraposición entre hombres y mujeres en contexto amoroso es un aspecto importante de la autocreación ramoniana y se estudiará con el ejemplo del libro ya mencionado anteriormente, *La quinta de Palmyra* (1925). En este texto Ramón presenta dos posiciones que no se dejan reconciliar. Así por un lado tenemos a Palmyra, una mujer que es el alma de su quinta y ama profundamente su casa y el paisaje que la rodea. La protagonista, no obstante, sufre de soledad y desea encontrar a un hombre quien la acompañe en su vida harmónica en la quinta. El autor nos

⁴⁰¹ Cf. Gómez de la Serna 1997h: 282.

⁴⁰² M. Negro habla de un culto del seno que es *libre, y por eso puede ser a la vez profundamente común y poético, cotidiano y fantástico, público e íntimo, popular y personal: accesible a todo el mundo* En: Negro 2008: 48.

⁴⁰³ Cf. Gómez de la Serna 1947: 299.

⁴⁰⁴ Cf. Zlotescu 1997: 29.

muestra la búsqueda larga y paciente de la mujer, la cual intenta compartir su idilio con amantes muy diferentes: un falso aristócrata español, un ingeniero, un doctor judío, un pianista y un capitán.

Desgraciadamente, ninguno de ellos es compatible con las expectativas de Palmyra. El ejemplo más claro de esta incompatibilidad forma la historia de la relación con Samuel, el capitán, quien cree que la vida se ve mejor en viajes, en transición, en movimiento continuo. A él la palabra *siempre* le asusta, mientras a ella le encanta lo permanente. López Criado nota, que Gómez de la Serna describe en esta relación un conflicto más profundo del que se puede apreciar a primera vista. Así Palmyra y Samuel no son solamente dos personas, sino dos fuerzas de la naturaleza, opuestas e irreconciliables. El hombre y la mujer son lo contrario uno del otro: cuando él es como el mar, el barco, la inquietud, ella está presentada como la playa, el árbol, el sosiego.⁴⁰⁵ Esta antítesis entre lo femenino y lo masculino resulta, al menos en el libro, demasiado fuerte para posibilitar una unión realmente profunda y duradera. Esta es otra paradoja de la visión del amor de Gómez de la Serna, porque al mismo tiempo el hombre y la mujer se atraen y se necesitan, pero tampoco pueden encontrar en su unión un alivio permanente, porque la naturaleza les equipó con aspiraciones y expectativas demasiado diferentes.⁴⁰⁶ Merece la pena resaltar también la presencia del concepto de medio ser en la novela: sufriendo de la imposibilidad de encontrar a un hombre adecuado, Palmyra experimenta un desdoblamiento y empieza a dialogar consigo misma como varón y mujer. Sin embargo, la mujer no se conforma con su situación frustrante. Hay que considerar un aspecto interesante el que subraya al respecto Ioana Zlotescu, es decir, la independencia de las protagonistas ramonianas. Estas a menudo guardan y usan su libertad, mientras son los protagonistas masculinos

⁴⁰⁵ Cf. López Criado 1988: 143.

⁴⁰⁶ López Criado explica esta antítesis amorosa en siguiente manera: *El hombre ramoniano que ahora aparece ante nosotros es simultáneamente completo y antítesis de la mujer. El representa el movimiento, la inquietud, la libertad; y ella se alza como símbolo de la quietud, el sosiego y el orden. Ambos se atraen y se repelen al mismo tiempo: él desea el descanso que sólo encuentra en brazos de mujer, pero le asfixia la inmovilidad femenina; a su vez, ella añora el dinamismo vital del hombre que reanime su vida, pero desdeña su infidelidad e incontinencia de viajero errante. La imagen que plasma la necesidad e incompatibilidad de estos medios seres, al menos desde la perspectiva masculina, que es la que condiciona todas las obras, es la de Ulises amarrado al mástil de su nueva nave para escuchar el canto de las sirenas.* Cf. López Criado 1988: 197f.

quienes sienten en más alto grado la continua amenaza de las convenciones burguesas.⁴⁰⁷ Se lo nota también en el caso de Palmyra, la que nunca renuncia a su propósito de encontrar a un compañero adecuado y cuando todos sus amantes resultan ser pasajeros, se decide por una relación con otra mujer, Lucinda, la que entiende el deseo de Palmyra de la vida harmónica en su quinta y lo comparte.⁴⁰⁸

Sin lugar a duda el tratamiento investigativo de la temática amorosa en la obra de Gómez de la Serna se dejó influir demasiado por el enfoque humorístico y ligero y en efecto la crítica de la visión ramoniana de lo erótico sufrió, perdiendo una parte de su complejidad. La opinión compartida por varios investigadores, de que la sensualidad en sus textos sería solamente alegre y privada de reflexiones más profundas no solo simplifica el aspecto, sino también es falsa, porque Ramón ofrece una visión más bien trágica que cómica del amor.⁴⁰⁹ Tampoco nos parecen justas las palabras de Camón Aznar cuando dice que (...) *no hay en Ramón una gran carga de sentimentalidad. Busca ansiosamente la carne, con apetito elemental y sin grandes complicaciones afectivas. Por eso no hay en sus novelas- como no hubo en su vida - un horizonte dramático.*⁴¹⁰ De todos modos, el amor y el erotismo construyeron una parte importante del sistema existencial ramoniano, que era con toda seguridad lleno de dramatismo, considerando siquiera la unión estrecha entre el amor y muerte representada por el escritor.

⁴⁰⁷ Zlotescu indica en este punto la posible influencia de Colombine, la amiga íntima de Ramón y activista de los derechos de la mujer. Cf. Zlotescu 1997: 29.

⁴⁰⁸ Se puede interpretar la novela *La quinta de Palmyra* de varios modos, pero una de las interpretaciones más interesantes es la analizada en el ensayo *La quinta de Palmyra: La transición de la sinfonía organicista a un mecanicismo inarmónico* de Palmar Álvarez-Blanco y Sonia Rey-Montejo. Los autores ven a Palmyra como una incorporación de la Tradición y a sus amantes como *la representación narrativa de la postura estética de vanguardia*. Los hombres, aunque inicialmente aceptan la vida estática en la quinta, con el tiempo no pueden resistir al deseo de cambio, de dejar este espacio. Se trata de una desmitificación del idilio tradicional y de un cambio liberador. Al mismo tiempo, Álvarez-Blanco y Rey-Montejo admiten, que Palmyra es un *personaje femenino creado desde una perspectiva distinta a la tradicional. La elección final de la sirena ramoniana de unirse a Lucinda no es muestra de su frustración, sin más bien de un triunfo*. Cf. Álvarez Blanco/Rey Montejo 2003: 21.

⁴⁰⁹ Antonio del Rey Briones crítica con razón a los literatos quienes ven la sexualidad en obra ramoniana como una sensualidad pura, alegre y humorística, mientras la visión erótica de Ramón es muchas veces angustiosa o trágica. Cf. Rey Briones 1992: 33.

⁴¹⁰ Cf. Camón Aznar 1972: 80.

Como ya se ha constatado, la relación amorosa entre hombre y mujer también despierta en ellos la conciencia de ser mortal, pero hay en la visión ramoniana de lo erótico también una correlación más directa entre el amor y la muerte, cuando se trata de la muerte violenta, causada por el crimen.⁴¹¹ En su *Automoribundia*, Gómez de la Serna cuenta una historia de su infancia, en la que vemos la primera conexión que hizo el futuro autor entre el amor y el crimen. A los 8 años, Ramón tuvo una vecina joven, una señorita que vivía abajo y quería que el niño dejara de tirar cosas del balcón diciéndole, que si le saltase un ojo tendría que casarse con ella, lo que el escritor comentó del siguiente modo:

*(...) aquellas palabras defensivas eran una incitación al crimen. Ya sentía la atracción de sacar un ojo para contraer matrimonio, y la cuerda y la caña oscilaban más cerca de la blanca morena de ojos gachones del balcón abajo, pretendiendo realmente dejarla tuerta. Era una tentación aquella boda sin impedimentos, marcada por la ley de ojo por ojo, o, mejor dicho, de ojo por matrimonio.*⁴¹²

También otro fragmento de la *Automoribundia* indica la conexión entre amor y crimen, la que ve el autor en las manos, las cuales *enseñan una gran dulzura y una gran querencia, por lo que tienen reunidos el sentido del crimen y de la caricia.*⁴¹³

En el contexto de la relación de lo erótico y de la muerte no se puede pasar por alto una posesión ramoniana de particular importancia. Se trata del cuadro anónimo *La muerta viva*, en el que se ve un híbrido inquietante entre una mujer bella y un esqueleto.

El vanguardista relata la obra con profunda pasión, mientras describe en la *Automoribundia* su mudanza al nuevo despacho en El Torreón:

Yo busqué realmente durante mucho tiempo un cuadro que bastase a dar consistencia a mi decorado, que todo lo volviese a la realidad, y encontré, por verdadera casualidad, este (...) En su ancho y gran lienzo, esta mujer pone orden en todas las cosas y nos señala la verdad. (...) Bonito es vivir en la paradoja alternada. Mi muerta viva es una mujer seria, que está enterada de lo que ha de durar su belleza y que por eso precisamente tiene una seducción

⁴¹¹ Como subraya Ioana Zlotescu: *La atracción del varón hacia la mujer cobra en la mayoría de las novelas ramonianas un cariz de apetito agresivo, o si no, por lo menos, irrefrenable. (...) la intriga de muchas novelas ramonianas gira en torno a la persecución erótica de la mujer por el varón (...).* Cf. Zlotescu 1997: 23.

⁴¹² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 133.

⁴¹³ Cf. *ibid.*: 327.

*arreatadora. No puedo sentarme a la mesa de trabajo sin mirarla, sin consolarla por un lado y sonreírle por otro.*⁴¹⁴

Ya hemos comentado las contraposiciones las cuales reparte Ramón entre la mujer y el hombre en su idea de amor y aún más, el autor diferencia entre los sexos también respecto a la muerte. Mientras reflexiona sobre el cuadro *La muerta viva*, le parece que el lado muerto de la joven debe pertenecer a un hombre, porque *ninguna calavera parece ser de una mujer*.⁴¹⁵ En este contexto cabe destacar que al artista le encantaba confrontar a las mujeres que le visitaban en su despacho con este cuadro macabro y observar sus reacciones hacia él. Según Gómez de la Serna, las damas se quedaban muy impresionadas por el aterrador contraste entre la belleza y la descomposición, lo que ponía a sus visitantes un *velo de compunción con el que están más hermosas*.⁴¹⁶

Concluyendo este capítulo hay que subrayar, que el amor, tanto en el sentido físico como emocional, era un motivo continuo y fuerte en la autocreación ramoniana. El artista confesaba estar hasta obsesionado por él y lo confirma la temática amorosa de la mayoría de sus novelas. El aspecto más relevante del amor era para Ramón su relación con la muerte. Proyectando su visión de la perspectiva masculina, el escritor constata que la mujer despierta al hombre, lo que concientiza su mortalidad, siendo el amor la única salvación de la desesperación total. Sin embargo, Gómez de la Serna pone a los representantes de los dos sexos en una posición contradictoria, siendo sus expectativas y deseos difíciles de reconciliar. Como ya se ha sugerido la obsesión ramoniana por la temática de la muerte, en el siguiente capítulo la estudiaremos más ampliamente y analizaremos su presencia en la autocreación del artista.

⁴¹⁴ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 407. Con toda seguridad el cuadro *La muerta viva* cubre varias interpretaciones, pero no se puede evitar la asociación con la idea del *medio ser* ramoniano, siendo la mujer devorada por la mitad por la muerte, mientras su otra parte parece esperar desesperadamente al otro medio ser, quien puede salvarla de la destrucción total.

⁴¹⁵ Cf. *ibid.*: 407.

⁴¹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 408.

3.2.3 Muerte

El propósito del presente capítulo es estudiar la importancia del concepto ramoniano de la muerte para su autocreación. Además, se analizará la relación estrecha entre la muerte y el humor, la que forma uno de los rasgos más característicos en la obra y vida ramoniana.

Indudablemente, la obsesión ramoniana por la muerte estaba presente tanto en su actitud vital como en una gran parte de su obra y no parece exagerado llamar a la muerte la gran musa ramoniana.⁴¹⁷ Este interés acompañaba al escritor ya desde su juventud y era una constante fuente de inspiración, latente o manifiesta, influyendo su visión del mundo y conviviendo con el hambre de vida del escritor.⁴¹⁸ La imagen que creaba de su persona Gómez de la Serna se basaba en la muerte en tan alto grado, que su más importante libro autobiográfico recibió el título grave y original de *Automoribundia*, lo que explica el mismo autor en el prólogo de la obra:

*Titulo este libro Automoribundia, porque un libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras. En realidad, esta es la historia de un joven que se hizo viejo sin apercibirse de que sucedía eso, contando algo de lo que pasó o tuvo a su alrededor, y que le obligó a pensar en pensamientos independientes.*⁴¹⁹

Es muy relevante el hecho que Ramón inicia el prólogo de su autobiografía confesando que se somete al acto de morir un poco durante cada día y que para él vivir significa morir escribiendo, compartiendo el proceso de lo que vivía y pensaba. Ya desde su juventud desarrollaba el autor su concepto, de que se vive para morir y de que se empieza a morir en el mismo momento de nacer. Gómez de la Serna nunca llegó a saber cómo tratar la idea de la vida, para él nunca era la vida un hecho aislado,

⁴¹⁷ Cf. Asenjo 1992: 69f.

⁴¹⁸ Como indica Laura Pache, *la muerte fue una obsesión ramoniana ya desde su juventud y como centro del sistema que intentaba construirla conjuraba a través del ingenio y su peculiar visión del mundo, el trasmundo y la vitalidad que lo caracterizaban*. Cf. Pache 2016: 95.

⁴¹⁹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 59.

como no lo era la muerte, siempre se trataba para él de una *interdependencia vida-muerte*,⁴²⁰ la que estaría presente en toda su obra.

Difícil se puede analizar la temática de la muerte en la autocreación ramoniana sin tomar en cuenta, aunque brevemente, la posición del motivo de la muerte en la cultura española. Como señala Rafael Núñez Florencio, los *rasgos arquetípicos* de España, en los cuales están incluidos sol, fiesta, alegría, descanso o placer, se asocian con la vida y no con la muerte.⁴²¹ Sin embargo, la historia muestra, que ya la España romántica era un país al que se podría describir con adjetivos como *violento, inculto, fanático, sanguinario y cruel*. Un buen ejemplo es la popularidad de las corridas de toros, una fiesta nacional que sigue llevando consigo la sombra de la sangre y de la muerte. El historiador indica, que también la pintura del Siglo de Oro español no eludía motivos como martirio, sufrimiento, dolor, destrucción o crueldad.⁴²² Se puede constatar que lo macabro en la cultura española se caracteriza por una fija y multifacética presencia. En esta investigación nos basaremos en la definición de lo macabro ampliamente explicada por Núñez Florencio, quien ve sus inicios en los hermanos bíblicos, los Macabeos, cuyo martirio dio origen a la palabra y así se define lo macabro como *una interpretación específica de la muerte, todo lo que sea recreación obsesiva o presencia de la muerte, además, naturalmente, de la complacencia en la misma o del gusto por la paradoja que muchas veces lleva consigo*.⁴²³ Una de las más famosas asociaciones con lo macabro es seguramente la *danse macabre*, la representación de la muerte que está bailando con los humanos, sosteniéndoles las manos, un concepto presente en exceso en el arte desde la Edad Media.⁴²⁴ Por consiguiente, como indica Núñez Florencio, escritores o pintores del siglo XX, en cuya obra se reconoce la afición por lo macabro como por ejemplo

⁴²⁰ Cf. Begoña Rueda 1980: 97.

⁴²¹ Cf. Núñez Florencio 2014: 54.

⁴²² Cf. *ibid.*: 55.

⁴²³ Cf. *ibid.*: 52f.

⁴²⁴ Así, Florencio confirma que la muerte y lo macabro eran siempre un tema importante en cultura española, tanto por una profunda melancolía como por la expresión del sentido grave de la existencia, mencionando a artistas como Cervantes, Quevedo, Valdés Leal o Jorge Manrique. Cf. Núñez Florencio 2014: 57.

Gutiérrez-Solana o Valle-Inclán, trabajan y crean en el ámbito de la continuación o, en cierto modo, la culminación de una larga trayectoria.⁴²⁵

Ramón Gómez de la Serna perfectamente se daba cuenta de esta tradición y parecía sentirse orgulloso de seguirla. Él mismo lo revela comentando en su libro con el notable título *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) de que *el español, sobre todo, no puede vivir sin tener una calavera delante como tintero para su pluma. Reloj de arena y calavera son los complementos de su vivir.*⁴²⁶ Para entender mejor la visión ramoniana de la muerte, hay que indicar, que ya desde sus orígenes, el hombre no sabía cómo interpretar la *danse macabre*. No era seguro, si se trataba de una celebración de la muerte y su poder de llevarse a cada uno, ignorando su estatus económico y posición social, o más de una lucha grotesca contra lo inevitable. No se sabía si era mejor aceptarla o resistirla. Rafael Núñez Florencio afirma, que es en lo que consiste la paradoja: el hombre no sabe cómo reaccionar, cómo actuar ante la muerte, aunque se trata de un fenómeno natural y omnipresente para los humanos. Lo que parece por un lado el mal absoluto, podría ser por otro lado también una transición a otra vida, posiblemente mejor, o un descanso, una liberación del sufrimiento tan frecuente en la vida terrenal. Lógicamente, esta visión compleja del fenómeno inexorable de la muerte tiende a confundir a sus víctimas y despierta en los hombres emociones tan distintas como fascinación, impresión, esperanza, espanto o hasta pánico.⁴²⁷

Esta descripción refleja en cierto grado la actitud compleja que mostraba Ramón ante la muerte; el miedo de la mortalidad, la búsqueda incansable de una solución, hasta una profunda fascinación de lo inevitable y eterno,⁴²⁸ todo esto se refleja en la autocreación de Gómez de la Serna. Merece la pena subrayar, que lo macabro no debe siempre ser desagradable o trágico, puede ser realizado también por

⁴²⁵ Cf. Núñez Florencio 2014: 60.

⁴²⁶ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 640.

⁴²⁷ Cf. Núñez Florencio 2014: 52.

⁴²⁸ En varios textos ramonianos se notan intentos de revelar el misterio de la muerte, como en el *Secreto del acueducto*, donde el narrador otorga a la noche segoviana una parte de la fuerza mortal: *Esa verdadera verdad, que solo se conseguirá al morir y entrar en el patio lleno de luna de muerte, solo se podrá gozar con anticipación asomándose a una de estas noches segovianas, de las que se sale un poco embalsamado.* Cf. Gómez de la Serna 1997f: 976.

modos menos pesimistas, entre otros por la risa, como apunta Núñez Florencio,⁴²⁹ y esta observación parece muy acertada en el caso de la obra y vida de Ramón.

Es muy característico para el escritor haber publicado el libro ya mencionado llamado *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, en el que se hace consciente de su obsesión y explica, que no siente necrofilia, ni es necrófilo, sino que ha escrito este texto porque ha *girado sobre las piedras movedizas de los sepulcros para hallar el secreto de la cardialgia final*.⁴³⁰

Como se puede esperar, dicha obra ayuda a entender la idea ramoniana de la muerte, una idea muy compleja y presentada con una seguridad por alguien, quien ha pasado mucho tiempo reflexionando sobre este tema. Así el lector puede enterarse de que *tenemos no vida, sino vidamuerte. Siempre estamos entremorir y entrevivir. Lo malo para los que no piensan en la muerte es que la muerte no deja de pensar en ellos*.⁴³¹ Esta declaración grave está acompañada de muchos pensamientos similares en el tono, como la contestación de que *todo es fantasía, menos la muerte*.⁴³²

Cabe destacar la relevancia de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* para Ramón, lo que acentúa el escritor en la advertencia preliminar a la tercera edición, diciendo que *al llegar a la tercera edición de este libro he creído en mi deber hacer en él muchas variaciones, y seguiré haciéndole mejoras hasta la hora de mi muerte (...)*.⁴³³ Aunque la obra refleja claramente la obsesión ramoniana por la mortalidad, no es un texto tan revelador como el lector o el mismo autor hubieran podido esperar. Alfredo Arias indica que Gómez de la Serna cosifica la muerte, la ramoniza, no llega al centro profundo del tema, el libro es más una preciosa colección de *greguerías cosificadoras, variaciones sobre calaveras, fantasmagorías*

⁴²⁹ *Lo macabro no tiene por qué ser lo tétrico o desagradable sin más, sino que puede buscar en la desgracia más atroz esa risa nerviosa o esa sonrisa que nos deja congelados. (...) Lo macabro puede suponer una actitud pesimista, pero lo que está claro es que no se queda en el simple lamento.* Cf. Núñez Florencio 2014: 52f.

⁴³⁰ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 677.

⁴³¹ Cf. *ibid.*: 745. Ramón consideraba la muerte como un valor en crisis y deseaba devolverle su importancia merecida.

⁴³² Cf. *ibid.*: 736.

⁴³³ Cf. *ibid.*: 617. Llama la atención, que este libro estuvo publicado no antes que en 1935, lo que parece bastante tarde, tomando en cuenta la temprana fascinación por la muerte y la presencia continua de lo macabro en la obra ramoniana.

sobre muertos, cementerios y lápidas y epitafios y así el escritor se queda atrapado en su propio mecanismo.⁴³⁴ El deseo ramoniano de entender lo esencial de la muerte está predestinado al fracaso porque el autor no alcanza a abandonar su perspectiva, lo que el mismo admite, confesando que durante el trabajo en este libro se sentía como si hubiese entrado en la muerte y no hubiese encontrado lo que buscaba.⁴³⁵

Sin embargo, en la visión de la muerte ramoniana no faltan tampoco reflexiones más ligeras, porque Gómez de la Serna, como él mismo subrayaba, era *cronista de los cementerios*.⁴³⁶ Un cementerio es incluso el verdadero protagonista de un cuento breve de Ramón titulado *El defensor del cementerio* (1927), en el cual don Amadeo Palma concentra todas sus fuerzas y recursos en defensa del cementerio donde está enterrado su padre. Nuevos propietarios van a destruir la necrópolis, y Amadeo muere en el desesperado, pero heroico intento de salvarla.

Además, el autor madrileño comparte sus observaciones sobre los cementerios, confesando que los pozos de agua en las necrópolis le causan más pánico, porque *sus profundas aguas infeccionadas no son agua, son como la sangre de todos los muertos*,⁴³⁷ o indicando la necesidad de fundar un colegio para los niños muertos.⁴³⁸ Hay otro texto ramoniano cuyo protagonista importante es también un cementerio y es la novela breve *Las Consignatarias* (1932). Aunque la obra se ocupa por la mayor parte de la vida amorosa de una sociedad de Málaga, el punto culminante es la preparación de una cita en el Cementerio de los Ingleses entre el protagonista Ramón y su admirada Gracia. Es de hecho la primera vez cuando la mujer atiende a la cita y amarse en un cementerio parece encantarles a los dos:

*-Amarse en un cementerio es como amarse en la muerte. ¿Y que más inmortalidad? – dijo Ramón. Comenzaron los besos, que ya no necesitan palabras. Se veía que la muerte no está reñida con el amor, y sus palabras eran flores vivas que iban a adornar las tumbas.*⁴³⁹

⁴³⁴ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 37.

⁴³⁵ *Tengo que confesar que yo esperaba más de él cuando me puse a escribir.* Cf. Gómez de la Serna 2001a.: 621.

⁴³⁶ Cf. *ibid.*: 617.

⁴³⁷ Cf. *ibid.*: 717.

⁴³⁸ Cf. *ibid.*: 732.

⁴³⁹ Cf. Gómez de la Serna 2002d: 221.

En este fragmento se hace visible otra vez la unión entre la muerte y lo erótico, tan característica en la autocreación ramoniana. Sin embargo, el cementerio de repente se vuelve enemigo del protagonista. Por casualidad, Gracia encuentra la tumba de su antiguo amante, el amor de su vida, a quien creía desaparecido y nunca dejó de esperar su regreso. Así el cementerio rompe la relación, porque la mujer no quiere volver a ver a Ramón, connotado por ella para siempre con el descubrimiento macabro, mientras que él se siente traicionado por la necrópolis, la que le parecía al inicio tan favorable a su amor.

En este contexto merece la pena evocar otro texto, que también refleja claramente la fascinación ramoniana por la muerte, vinculada además al amor. Se trata de una de las novelas llamadas por el autor *novelas falsas*, titulada *La Fúnebre* (1925), cuya trama tiene lugar en un país ficticio llamado Tartaria, poblado por descendientes de los salvajes nómadas del imperio del tártaro. La protagonista, una mujer llamada la Fúnebre, tiene fama de matar hombres, siendo viuda de numerosos esposos. Sin embargo, lo que parece más interesante en el texto, es el carácter violento de los tártaros y su afición por romper las reglas, como también su ritual funerario que consiste en quemar *los cadáveres después de dar un baile en su honor, un baile que preside el muerto en un trono dorado y tocado con corona visigoda, una verdadera orgía en la que las parejas se trituran de ardor.*⁴⁴⁰ Se puede ver en Tartaria una visión ramoniana de un pueblo que sabe confrontar la muerte mejor que la sociedad contemporánea del autor, es decir celebrándola y respetando su conexión al amor y al sexo, lo que está subrayado varias veces en el texto, como por ejemplo en la comparación entre la boda y el funeral o entre el catafalco y el lecho conyugal. Tampoco falta una advertencia final, cuando se alerta tanto al personaje de la novela, como al lector, que nunca se debe pensar que la muerte se encuentra lejos, porque ella jamás dejará de estar cerca y siempre uno será un número más entre los muertos.⁴⁴¹

Estos ejemplos muestran claramente la ambigüedad de la visión de la muerte de Gómez de la Serna, la que consiste por un lado en una grave obsesión por la

⁴⁴⁰ Cf. Gómez de la Serna 1999c: 271.

⁴⁴¹ Cf. *ibid.*: 285.

inevitable mortalidad, y por otro lado en su creativo rasgo humorístico cuando escribe sobre esta temática. Merece la pena notar, que tenemos aquí el humor típicamente ramoniano, al que podemos llamar el humor negro. Este tipo de humor es una desmitificación de conceptos y se ocupa a menudo de temáticas piadosas, tristes, repugnantes, y macabras, constituyendo una de sus funciones - la de ridiculizar los valores tradicionales.⁴⁴²

Además, es importante enfocar brevemente el interesante análisis de la percepción de la muerte en el espacio de la trayectoria literaria de Gómez de la Serna, realizada por José Begoña Rueda. El concepto se refiere a la división de la obra ramoniana en tres periodos: el de los libros iniciales, el de la madurez y el último, del escritor exiliado. Siguiendo la opinión de Begoña Rueda, el Ramón inicial enfoca lo trágico y absurdo de la vida humana, sombreada por la muerte inevitable.⁴⁴³ La visión de la muerte parece bastante simple y finalista, el hombre viene de la muerte y vuelve a ella, después de un tiempo más o menos breve, y no hay nada más. Está claro en la primera etapa el rechazo absoluto de una trascendencia, de Dios, inmortalidad o algo parecido, lo que es visible en varias obras de este periodo. La segunda época, el periodo de madurez, no lleva consigo graves cambios, a veces incluso se observa un reforzamiento de la posición de la primera etapa. No obstante, con el tiempo se nota un gradual abandono del radicalismo de las opiniones y hasta un interés por las cuestiones religiosas, aunque la actitud hacia la idea de la vida y la muerte sigue siendo típicamente ramoniana, es decir señalada por un humorismo irónico, negro.⁴⁴⁴ Como advierte José Begoña, se vuelve fuerte la convicción del escritor madrileño, de que la *vida es un sistema que lleva consigo el germen mismo de su autodestrucción*.⁴⁴⁵ Este

⁴⁴² Cf. Tusa Jumbo/Fontaines-Ruiz/Briceño Castillo 2017: 206. Fernando Rodríguez Lafuente afirma al respecto que *el buen humor de Ramón – ese que se trasluce en el pulso jovial y melancólico de sus dibujos - es puro humor negro, el negro caústico que después proseguía la otra generación del 27, la de Jardiel y la de Neville, el humor de Solana en El entierro de la sardina*. Cf. Rodríguez Lafuente 2005: 33. De todos modos, el humor negro ramoniano parece a veces tocar algo más serio, como en el cuento breve *Mujer sin ojos en mi fotografía*, en el que la mujer muerta de un álbum de familia parece haber alcanzado de una manera la inmortalidad, siendo sus ojos pintados por el fotógrafo y así nunca consumidos por los gusanos; unos ojos supervivientes. Cf. Ansón 2010: 155.

⁴⁴³ Cf. Begoña Rueda 1980: 95. Para entender mejor el pensamiento de Ramón en su primera etapa merece la pena tomar conocimiento de *El libro mudo. Secretos de 1911*.

⁴⁴⁴ Cf. Begoña Rueda 1980: 95.

⁴⁴⁵ Cf. *ibid.*: 95ff.

aspecto de la visión ramoniana de la muerte tiene mucho que ver con la interdependencia de la muerte y del amor. Es también la segunda etapa la particularmente fecunda en la trayectoria del escritor, y de mayor importancia para la presente investigación. A este periodo pertenecen los libros basados en la unión entre Eros y Tánatos ya mencionados en el presente trabajo, como *La viuda blanca y negra* (1921), *El secreto del acueducto* (1923), *La quinta de Palmyra* (1925), *La Nardo* (1930), *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) o *¡Rebeca!* (escrita en 1936, aunque publicada ya en 1937, durante el exilio del escritor). La tercera época en obra y vida de Gómez de la Serna, llamada por Begoña Rueda la de humanización trascendente, es su vida exiliada en Buenos Aires, donde se finaliza una evolución lenta de la reflexión teológica. Este periodo resulta ser efecto de un diametral cambio de la perspectiva del autor. Si antes hablaba del destino, ahora ve al Dios omnipotente, empieza a interpretar la vida a través de la filosofía cristiana; así que toda la protesta de su actitud temprana, todo el nihilismo de un joven, el que veía en la muerte solo un paso a la nada de la que vino, se convierte en una fe de que la muerte sea una ventana a otro mundo, siendo toda una parte del plan divino.⁴⁴⁶

En cuanto Gómez de la Serna daba gran importancia a la idea de la muerte en su obra y vida, no sorprende que también le fascinaba la inmortalidad. Como ya hemos mencionado en los capítulos anteriores analizando la cosalogía y la visión del amor ramoniano, sin lugar a duda lo que en alto grado atribuía a la pasión del autor por las cosas era su inmortalidad. Afirmaciones consecuentes se pueden encontrar en muchas obras, entre las cuales se leen unas declaraciones muy directas en el libro *El secreto del acueducto*. En cierto punto, el protagonista confiesa su deseo de escribir su nombre en la piedra del acueducto para *pasar a la inmortalidad, porque sería el vehículo más seguro*.⁴⁴⁷ El monumento se observa muy orgulloso por su condición y al hombre le parece que el acueducto le exclamaba *¡Oh mortal!*, absolviéndole por esto de esperar demasiado de su vida.⁴⁴⁸ Otro tipo de objeto inanimado relacionado a la muerte en la visión ramoniana fue el espejo. El autor alaba los espejos de Pombo, esperando poder

⁴⁴⁶ Cf. Cf. Begoña Rueda 1980: 95.

⁴⁴⁷ Cf. Gómez de la Serna 1997f: 954.

⁴⁴⁸ Cf. *ibid.*: 1007.

mirar a través de ellos cuando haya muerto, porque los muertos, gracias a los espejos, *no carecen de mirada y se asoman a sus lunas videntes y atónitas*.⁴⁴⁹ También las fotografías, en cierto grado, parecían a Ramón un modo de engañar a la muerte. Así los modelos ocasionales son según él eternizados, y él mismo desearía ser uno de estos fotografiados e inmortalizados en una postal o la imagen de una guía urbana.⁴⁵⁰ Este pensamiento puede aclarar una de las razones por la cantidad de imágenes que dejó hacerse y seguía publicando el artista.

Indudablemente, Ramón Gómez de la Serna se rodeaba con gusto de objetos, y tantos de ellos eran unas cosas macabras. Ya hemos comentado el cuadro *La muerta viva* que presentaba un híbrido inquietante entre una mujer bella y un esqueleto, pero la colección del escritor contenía también muchos más objetos con un significado que atribuye a la muerte. Para dar solo un par de ejemplos más, Ramón compartía su despacho con muñecas de cera, calaveras, relojes-ataúdes, clowns, lechuzas, tórtolas y palomas vivas, muñecos infantiles, esqueletos o una radiografía ampliada de un ratón. No se puede pasar por alto tampoco su colección impresionante de fotografías de carácter macabro, como la última fotografía del escritor austriaco Stefan Zweig en la cama de un hotel de Brasil después de su suicidio, o una lápida de cementerio dedicada a una joven, empotrada en una pared,⁴⁵¹ como también unos accesorios chinos como *la moneda con que pagar la buena entrada en el más allá, y muñecas de papel de las que se queman en los entierros y han de servirme el té en el otro mundo, como doncellas imitadas*.⁴⁵² Además, Gómez de la Serna solía visitar con mucho gusto no solo los cementerios, sino también las salas de disección y los quirófanos, donde le encantaba *el espectáculo gratuito*.⁴⁵³ La presencia de los objetos macabros parecía calmar al artista, quien confesó que tales objetos recuerdan *impersonalmente, pero con una seca vastedad, el campo inmenso de los muertos* y que tal evocación es

⁴⁴⁹ Cf. Gómez de la Serna 1999g: 35.

⁴⁵⁰ Cf. Ansón 2010: 156.

⁴⁵¹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 292.

⁴⁵² Cf. Gómez de la Serna 2001a: 663.

⁴⁵³ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 191.

una consolación para los hombres, porque *nos aplaca y nos convence con un consuelo grande como el mar y la tierra.*⁴⁵⁴

Así pues, no se puede negar que, como la interdependencia entre el amor y la muerte, también la unión entre las cosas y lo macabro fascinaba a Ramón. Esta relación se puede observar esparcida a través de su obra, incluyendo unas greguerías particularmente graves, como esta, en la que el autor afirma que *las carrozas de los carruseles se parecen a los coches fúnebres de los niños, y los coches fúnebres de los niños a las carrozas de carrusel.*⁴⁵⁵ Merece la pena recordar también el fragmento del libro *El Rastro* comentado en el capítulo 3.2.1, en el cual Gómez de la Serna cuenta sobre las cosas heredadas a él como consecuencia del testamento del Señor Andreu. Parece interesante, que, entre tan numerosos objetos guardados en varios baúles llenos, las cosas recordadas por él son exactamente las relacionadas a la muerte o a la mutilación (la espada, la manecita de marfil, la dentadura postiza etc.).

Según Ramón, la muerte cosifica al hombre, quien de un ser humano pasa a ser una cosa, como *un mueble roto y caído*, abandonado ya por su alma.⁴⁵⁶ Entonces la solución parece ser una autocosificación voluntaria del hombre para prepararse a morir:

*Hay que sentirse una cosa entre las cosas. Solo esa preparación inerte es buena para la muerte. Hacer el silencio en uno y quedarse desconceptuado entre las cosas, sintiendo el funcionamiento mecánico de nuestra vida, como si nos hubiéramos ido y se hubiese quedado andando el gramófono solo. Si hubiéramos tenido más confianza con nuestra calidad de aparatos de relojería no nos sentiríamos tan apurados al morir y no nos sentiríamos tan extraños en el muerto que seamos.*⁴⁵⁷

Sin embargo, este consejo fatalista parece más una señal de resignación ante la muerte que una solución para el problema de la propia mortalidad. El artista mismo parecía no poder decidir cuál actitud respecto a la mortalidad era la justa, la de consoladores o la de agravadores, aunque en el libro *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* se inclina a los agravadores, subrayando que *hay que agravar más la*

⁴⁵⁴ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 122.

⁴⁵⁵ Cf. Gómez de la Serna 1955: 37.

⁴⁵⁶ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 664.

⁴⁵⁷ Cf. *ibid.*: 643.

idea de la muerte.⁴⁵⁸ No obstante, y esta es otra ya ambigüedad en la autocreación de Ramón, el escritor madrileño ofrece al mismo tiempo una consolación en el trato con la muerte. La más directa manera de expresarlo se incluye en su opinión de la *compensación imparcial de la muerte*, explicándola el artista como quedarse después de morir en el espacio y en el tiempo, aunque la idea de estos se borraría en nosotros.⁴⁵⁹

Pero hay consolaciones aún más profundas en la visión ramoniana, y una de las más fuertes es el amor. Ya hemos constatado, que según el escritor un refugio principal de la muerte es precisamente la relación íntima con la mujer. Aquí merece la pena referirse otra vez a la cultura española en general, para entender mejor la unión de amor y la muerte en la autocreación ramoniana. Asimismo, el historiador Rafael Núñez Florencio indica un interesante aspecto de lo macabro en la cultura española, el que se basa en contraposición. Aunque la importancia de la temática de la muerte tuvo siempre una grave importancia para los españoles, sea por *la profunda impregnación del sentido católico*, o por *las guerras y con ellas, la miseria, la despoblación, el abandono de las actividades productivas*,⁴⁶⁰ no se puede clasificar unilateralmente a España como un país festivo, pero tampoco un país de tristeza, de negruras. El historiador advierte que *lo mortuario suele conjugarse en cada momento y cada situación con elementos de signo opuesto*.⁴⁶¹ Estos extremismos, entre una afición por lo grave y austero por un lado, y un vitalismo vehemente por otro, muchas veces se ven en la cultura española unidos en una híbrida compleja de humor negro o erotismo macabro.⁴⁶² Florencio lo llama *el contraste brutal, el claroscuro violento, la genialidad goyesca, la tragicomedia*.⁴⁶³ Un ejemplo de esta actitud forma la obra de

⁴⁵⁸ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 632.

⁴⁵⁹ Así lo aclara el escritor: *La idea nueva del espacio unido al tiempo tiene que agradar a nuestra idea de la muerte, porque si bien al morir se borrará en nosotros la idea de espacio y tiempo, continuaremos en el espacio y, por lo tanto, en el tiempo. Quedaremos en la idea de la distancia y de la luz, en una idea máxima del presente, la única idea consoladora, la idea de trayectoria hecha de los dos elementos saciadores de la inquietud, espacio y tiempo, esencialmente unidos, como don satisfaciente del no ser.* Cf. Gómez de la Serna 2001a: 627.

⁴⁶⁰ Cf. Núñez Florencio 2014: 57.

⁴⁶¹ Cf. *ibid.*: 56.

⁴⁶² Florencio, entre otros ejemplos, apunta que *en Solana nunca podemos olvidar que incluso el más bello rostro no es más que el disfraz momentáneo de una calavera*. Cf. Núñez Florencio 2014: 64.

⁴⁶³ Cf. *ibid.*: 62.

Valle-Inclán, en la que amor y muerte se unen en *una síntesis macabra que los degrada a lujuria y putrefacción, a deseo carnal y descomposición física y moral*.⁴⁶⁴

Llama la atención, que la idea de la unión entre el amor y la muerte de Gómez de la Serna no se ajusta a esta actitud. Aunque su punto de partida se parece al de sus contemporáneos y procede de la continuación de la tradición en la cultura española, la relación entre Eros y Tánatos que presenta Ramón es mucho más profunda y compleja que un simple erotismo macabro.

Analizando el concepto de las consolaciones en frente a la continua amenaza de la muerte en la autocreación ramoniana vale la pena recordar la influencia calmante de la literatura. Tanto como el escritor cree que la mujer *desvanece la duda de vivir*,⁴⁶⁵ también admite que una obra literaria *sirva para detener y calmar la muerte*.⁴⁶⁶ Así por ejemplo, durante uno de sus viajes a Portugal, Gómez de la Serna envió una carta a sus amigos, contándoles que cuando vea a los jóvenes artistas locales, les aconsejará ir con él a España, para sentirse *más en las veladas fúnebres de Pombo, más para consolarnos de haber muerto*, siendo la tertulia un *velatorio literario de cadáveres vivos*, la cual hace la idea de la muerte más soportable.⁴⁶⁷ Esta visión del artista muriéndose toda la vida y comentándola en proceso era, como ya se ha notado, la clave de la *Automoribundia* y un elemento importante de su autoproyección.

Aunque el amor y la literatura tenían en la visión ramoniana una gran fuerza al calmar el miedo a la muerte, la consolación más fiable y más ramoniana frente a la inevitable mortalidad era sin lugar a duda su humor. No sin razón una de las frases más famosas respecto al humorismo ramoniano es la siguiente afirmación: *La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor*.⁴⁶⁸ El escritor, en busca continua de un remedio efectivo a la desesperanza de su propia mortalidad, continuamente se servía del humorismo, diciendo por ejemplo, que es un consuelo para los hombres de que Dios ha puesto la *rasgada risa* en la calavera, la que se ríe de los ignorantes, los

⁴⁶⁴ Cf. Núñez Florencio 2014: 63.

⁴⁶⁵ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 556.

⁴⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 1962: 12.

⁴⁶⁷ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 376.

⁴⁶⁸ Cf. Gómez de la Serna 2005b: 452. Esta declaración forma parte del ensayo *Gravedad e importancia del humorismo* de 1930, del que hablaremos más ampliamente en el próximo capítulo.

cuales no quieren aceptar su propia *risa calaveral*. De todos modos, Ramón constata que *nadie ha visto jamás una calavera seria*.⁴⁶⁹ Este contraste entre la vitalidad ramoniana y su obsesión por la muerte es un tema tratado por muchos investigadores. Francisco Nieva habla de cierta *frivolidad* de la muerte, como también su *limpia autoridad*, como elementos claves en la visión de Gómez de la Serna, quien *sabe cosificar la melancolía, sabe muy bien qué objetos, sonidos y olores son más elocuentes para melancolizar el ánimo*.⁴⁷⁰

Cabe acentuar otra vez la conexión entre el circo y el cementerio, tan importante para el artista. Así por ejemplo en el libro *El Circo*, el autor madrileño habla sobre el número, durante el cual se entierra a un payaso, quien posteriormente resucita. Ramón considera esta pantomima como una quintaesencia de lo clownesco, admirando esta perfecta fusión de la muerte y del humor, de lo trágico y de lo cómico.⁴⁷¹ El escritor indica que los payasos se pintan la cara como una calavera, por lo cual logran un efecto dual, dando por un lado el aspecto grave de la muerte, y por otro lado haciendo reír al público.⁴⁷²

Analizando el motivo temático de la muerte en la autocreación de Gómez de la Serna no se puede pasar por alto una historia siniestra y en cierto grado macabra que le pasó al escritor en 1927. El mismo autor la cuenta en su *Automoribundia*, confirmando que el 15 de septiembre de 1927 en el periódico *El Sol* se publicó un artículo titulado *Ramón Gómez de la Serna ha muerto*, basado en un telegrama sobre la supuesta muerte del artista, incluida en el artículo su biografía, además de la lista de sus obras. Como rectifica Laurie-Anne Laget en un breve artículo titulado *La verdadera historia de la falsa muerte de Ramón Gómez de la Serna*, en realidad se trataba de un periódico canario *Diario de Las Palmas* y el artículo concerniente a Ramón fue efecto de una confusión con la muerte de José de Laserna, porque se trata del mismo título y hasta las mismas palabras que se usaron en las necrologías del

⁴⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna 2001: 640.

⁴⁷⁰ Cf. Nieva 1999: 15.

⁴⁷¹ Como constata Antonio Rivas Bonillo: *el humorista es el parangón literario del clown*. Cf. Rivas Bonillo 2012: 517.

⁴⁷² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 319.

periodista.⁴⁷³ No obstante, el hecho de leer una noticia sobre su propia muerte tuvo que tener un gran impacto en Gómez de la Serna, considerando su preocupación continua por su propia mortalidad. De todos modos, como advierte José Begoña, Ramón había ya desarrollado una habilidad de derivar esta ansiedad por la vertiente del humorismo,⁴⁷⁴ y así se creaba como un artista aficionado a lo macabro. Asimismo, el autor madrileño comenta, que *la experiencia de una necrología en plena juventud es sedativa y reconfortante, hasta una fuente de la esperanza de entrar en el alivio al tercer día de resucitado.*⁴⁷⁵ Por consiguiente, Gómez de la Serna confiesa también que, desde haber recibido la noticia sorprendente, empezó a festejar el aniversario de su supuesta muerte (a pesar de su antipatía habitual a los aniversarios⁴⁷⁶). Concluyendo, la macabra historia pudiera hasta complacer a Ramón y contribuir a su autopromoción, subrayando su imagen del personaje extravagante. Solo se puede imaginar cómo se divertía el artista desmintiendo la falsa noticia de su muerte, a veces por teléfono, respondiendo a las llamadas de pésame de sus amigos.⁴⁷⁷

Concluyendo este capítulo se puede afirmar, que, en lo concerniente a la muerte, Gómez de la Serna aconsejaba aceptar la conciencia de ser mortal y así aprender a vivir en el conflicto existencial. El autor constata, que el morir es *un susto que penetra en las galerías más oscuras del ser,*⁴⁷⁸ que hace al hombre dudar de su propia vida. El pánico mortal puede cegarle y así hacerlo perder lo breve que es su vida. Ramón llama una *idiotéz* no contar con la muerte, porque el hombre debería ser consciente de su fin inexorable. Solo de este modo puede despertar realmente a la vida y vivirla plenamente y con profunda conciencia.⁴⁷⁹ Como constata el autor en el libro *El Rastro*, la aceptación de la muerte es el secreto de una buena vida, porque *la gran*

⁴⁷³ Cf. Laget 2008: 67.

⁴⁷⁴ Cf. Begoña Rueda 1980: 95.

⁴⁷⁵ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 543.

⁴⁷⁶ Cf. Begoña Rueda 1980: 95.

⁴⁷⁷ Cf. Tudela 1988: 127.

⁴⁷⁸ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 627.

⁴⁷⁹ Así lo explica el escritor: *El morir es un conflicto para los vivos, ninguno para el muerto. Es un susto que penetra en las galerías más oscuras del ser, que ciega su destino, que le hace dudar de su propia vida. Todo depende en la muerte del pánico mortal de los que siguen viviendo. En una idiotéz no contar con la muerte y no recoger todas las ternuras por la vida que enciende y realiza la muerte.* Cf. Gómez de la Serna 2001a: 627.

*viveza, el gran optimismo, la consecución del carácter que se puede conseguir en la vida, es sentir la muerte de uno mismo con todas sus consecuencias, sin gravedad, sin ira, sin insania, sin odio a los demás, sin menoscabo.*⁴⁸⁰

Además, la imagen que el escritor madrileño creaba sobre su vida y obra se basaba en alto grado en lo macabro, considerando aquí su afición por los objetos atribuidos a la muerte o las constantes asociaciones a ella en su obra. De todos modos, la duda de vivir provocada por la presencia ineludible de la muerte es un aspecto que une todos los elementos claves de la autocreación ramoniana. Ya hemos analizado la admiración ramoniana por la inmortalidad de las cosas y su visión de la cosificación del hombre al morir, además se ha estudiado la interdependencia entre la muerte y el amor, siendo el último un refugio de la muerte, mientras la muerte por su parte es un tipo de catalizador del erotismo. Consecuentemente, en el próximo capítulo se presentará el cuarto pilar de la autocreación del artista y a la misma vez un arma secreta que Gómez de la Serna empleó en contra de la muerte – su humor.

⁴⁸⁰ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 146.

3.2.4 Humor

En este capítulo vamos a estudiar el motivo temático del humor ramoniano y su importancia respecto al fenómeno de la autocreación del escritor. El humorismo⁴⁸¹ del artista es tan original y polifacético, que se deja interpretar de varios modos. Para poderlo analizar de manera más estructurada, se van a distinguir sus tres funciones principales. En nuestra opinión esos tres rasgos más característicos del humor ramoniano son su función como mecanismo defensor contra la muerte, su papel como instrumento para romper el orden establecido y por último un modo de autopromoción. A continuación vamos a analizar cómo se realizaban estos tres aspectos en la obra y vida de Gómez de la Serna.

En el capítulo 3.2.3 ya se ha indicado, que el humor era una consolación típicamente ramoniana ante los problemas existenciales. De todos modos, no se puede hablar del humorismo ramoniano sin establecer su relación con la temática de la muerte, porque entender esta interdependencia es esencial para comprender tanto el humorismo como la autocreación ramoniana. El mismo escritor madrileño publica una fuerte declaración, confesando lo siguiente:

*El humorismo es una actitud frente a la vida, para comprender, para no envanecerse demasiado, para echar la sensibilidad por fuera en vez de tenerla solo por dentro. Soy humorista macabro. Practico el circo y poseo los cementerios.*⁴⁸²

Llama la atención que Ramón, partiendo de la opinión de que el humorismo es una actitud frente a la *vida*, ya en la siguiente frase continua su pensamiento hablando de la *muerte*. Como ya hemos destacado en el capítulo anterior, para Gómez de la Serna el concepto de la vida estaba siempre vinculado al de la muerte, siendo los dos inseparables, lo que se refiere también a la unión entre el amor y la muerte y entre la muerte y el humor. Todas estas relaciones construyen la base de la original autocreación ramoniana.

⁴⁸¹ Por razones de comodidad y para evitar una repetición excesiva de la palabra *humorismo*, en la presente tesis se va a emplear los términos *humor* y *humorismo* intercambiando.

⁴⁸² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 740.

La afección del autor por lo macabro se expresa a menudo exactamente por su humor. Hay que subrayar otra vez que para él no es nada singular ser al mismo tiempo el cronista del circo y de los cementerios, lo que forma una parte de su imagen, la que él mismo subraya muchas veces, diciendo en otro fragmento de su *Automoribundia*, de que oscila entre el circo y la muerte, y afirma su amor por ambos los payasos y los muertos, quienes para él se parecen en alto grado, porque *los payasos se caracterizan de muertos pálidos, con los ojos hundidos en la negrura, los colmillos de calavera en la nariz y la boca rasgada como la de los cráneos que ríen.*⁴⁸³

El mismo escritor se daba cuenta que el modo de su autocreación, su visión artística de sí incitaba en algunos la tendencia de percibirle como un payaso, y así en una entrevista citada por él mismo en la *Automoribundia*, al autor le preguntaron si le hubiera gustado ser un payaso. Su respuesta se volvió sorprendentemente profunda, porque después de una humorística enumeración de los *grandes clowns* de la historia, como Napoleón o El Quijote, Ramón pasa a una declaración fuerte, de que la vida no merece más que la payasada libre. Es la única posición auténtica para contestar a la misma muerte.⁴⁸⁴ Hasta se podría decir, que, parecido al concepto de la vida, inseparable para él de la muerte, tampoco se puede hablar del humor sin mencionar a la muerte. Quizás se trata aquí de una relación causal, como lo era en el caso del erotismo ramoniano y tanto como la amenaza continua por la muerte sirve como un catalizador del amor, también lo es para el humor. Es la mortalidad del hombre, lo que, cuando uno se da cuenta de ella, lo empuja a buscar un refugio, una defensa, y en el mundo de Gómez de la Serna el hombre se resguarda más seguramente en el amor y en el humor.

Una verdadera manifestación de la posición ramoniana se lee en su texto titulado *Gravedad e importancia del humorismo*, publicado por primera vez en 1930 en la *Revista de Occidente* e incluido después, como *Humorismo*, en el libro *Ismos* (1931). Este texto, una clave para comprender el humor ramoniano, fue analizado ya muchas veces, así que nos limitaremos a recordar brevemente su estructura. Así bien,

⁴⁸³ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 643.

⁴⁸⁴ Cf. *ibid.*: 710.

el ensayo llamado *Humorismo* consiste en seis partes. La primera es un acercamiento al concepto del humorismo, privado sin ofrecer una definición exacta,⁴⁸⁵ lleno, al mismo tiempo, de anotaciones médicas sobre la función terapéutica del humorismo, contenida aquí la idea de Ramón de la existencia, además de los glóbulos blancos y glóbulos rojos, de los glóbulos amarillos humorísticos, superiores a los demás.⁴⁸⁶ No faltan en esta parte declaraciones de la función creativa del humorismo, basada entre otros en lo absurdo y necesitada en el momento de transición,⁴⁸⁷ para crear un arte nuevo y una visión nueva de la realidad,⁴⁸⁸ subrayada aquí la actitud antisocial y antipolítica del humorista.⁴⁸⁹

La segunda parte del texto se ocupa de los *ingredientes* del humorismo, los cuales incluyen lo grotesco, el sarcasmo, lo bufo, lo patético, mientras el chiste, la burla, la sátira o la ironía están despreciadas como *imitaciones* del humorismo.

La tercera parte presenta una antología de las definiciones del humorismo de varios autores y destaca la complejidad de la idea.

La cuarta parte del ensayo enfoca la tradición española del humor (negro), señalando *ese fondo humorístico, que es lo que hace barroca toda literatura española*, y se concentra en la relación entre el humor y la muerte, afirmando que todos los españoles parecen vivir en *un estado preagónico exquisito*, el que es un catalizador

⁴⁸⁵ *Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es de lo más difícil del mundo.* Cf. Gómez de la Serna 2005b: 452.

⁴⁸⁶ *Conocidos los glóbulos blancos y los glóbulos rojos en la intimidad latente del ser, yo supondría unos terceros glóbulos, que quizá se podrían llamar amarillos y que son los glóbulos humorísticos, que vienen a dar un sentido superior a la circulación, redimida de su crudeza, consolada de su seriedad, coonestada su rigurosa fórmula.* Cf. Gómez de la Serna 2005b: 452.

⁴⁸⁷ *En este momento de transición, en que se ve lo que va a desaparecer y ya está de algún modo como desaparecido, y no se ve aun lo que aparecerá de nuevo en toda su rotundidad, el humorismo es el puente ideal.* Cf. Gómez de la Serna 2005b: 456.

⁴⁸⁸ *El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí.* Cf. Gómez de la Serna 2005b: 453.

⁴⁸⁹ *El humorista es el gran químico de disolvencias, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y al decir antisocial antipolítico.* Cf. Gómez de la Serna 2005b: 455.

del humorismo. Para mostrar varios ejemplos al respecto, Ramón se refiere entre otros a Quevedo, Goya, Lanza o Góngora.

La quinta parte presenta la idea ramoniana sobre varios humorismos nacionales, entre otros el italiano, el ruso o el inglés.⁴⁹⁰

La sexta, y última, parte trata del *superhumorismo*, contenido en casi todos los ismos modernos, destacando según Gómez de la Serna en el cine y el arte de Picasso. El autor atribuye a los humoristas el adivinar el fin del mundo y por su actitud prepararse a la *incongruencia final*, creyendo también en un futuro partido humorístico, el que conducirá al gobierno y la sociedad *con el único arte soportable*.⁴⁹¹

Vamos ahora a citar una declaración especialmente importante desde el punto de vista de la relación entre la muerte y el humor del escritor:

*La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable y en su alcachofa de trivialidades, mezclada de gravedades, se descansa con plenitud. Se sobrepasa gracias al humor esa actitud en que sólo se es profesional del vivir; en toda la sumisión que presenta ese profesionalismo (...) El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. (...) Casi ni se trata de un género literario, sino de un género de vida, o, mejor dicho, de una actitud frente a la vida.*⁴⁹²

Las palabras citadas confirman muy bien lo que apenas hemos constatado, es decir, para Gómez de la Serna el humorismo era un modo de vivir, una actitud frente

⁴⁹⁰ En conclusión, el humorismo parece volverse una actitud universal, como indica Gómez de la Serna: *En fin, casi todos los escritores contemporáneos se salvan por su humorismo, y gracias a él quitan a los conflictos lo que tienen de irresistibles. Ya no se atreve nadie a entrar en un tema con solemnidad, con demasiada credulidad, sin el control del humor.* Cf. Gómez de la Serna 2005b: 492

⁴⁹¹ Cf. Gómez de la Serna 2005b: 495. Sin duda es interesante también un resumen de la teoría ramoniana del humorismo hecho por Alan Hoyle: *Así insiste en su concepto del humor como fenómeno ambiguo y complejo, consistente, por lo que se puede colegir, en tres facetas: una filosofía del absurdo potencialmente trágica, que da pie a una subversión cómica de las categorías convencionales y, al mismo tiempo, una revelación poética de otra versión de la realidad.* Cf. Hoyle 1996: 5.

⁴⁹² Cf. Gómez de la Serna 2005b: 452. Estas son las palabras quizás más conocidas en lo concerniente a la visión ramoniana del humor. Por consecuencia, estuvieron interpretadas y comentadas por varios investigadores, entre los cuales predominan opiniones como la de Laura Pache: *Es a través del humor como Gómez de la Serna arma su respuesta ante la brevedad y negatividad de la existencia, como actitud manifiesta ante lo efímero del vivir, como mejor recurso para no sucumbir al desconcierto y que en términos artísticos se traduce en garantía de perduración en el tiempo.* Cf. Pache 2016: 97f.

a la vida, pero cuando el autor habla de la efimeridad de la vida, se hace claro, de que de verdad se trata de nuevo de la amenaza constante de la muerte. También se nota en estas palabras la función del humorismo como un instrumento para autocrearse, tanto en la obra, como en la vida, porque se trata de un género universal, el que une la literatura y la vida en una misma actitud, una manera de vivir, pensar y actuar elegida por el artista.

Para Ramón, la relación entre el humor y la muerte era una problemática muy compleja. Ya hemos dicho, que se trataba de una relación causal, la mortalidad exige una actitud defensiva y el individuo intenta refugiarse en el humor. Pero también se trata de una estrategia basada en la contradicción, porque la muerte es según él autor *lo más serio que existe*,⁴⁹³ entonces parece lógico afrontarla por lo humorístico, lo que *confunde los elementos del mundo*.⁴⁹⁴

En el ensayo *Gravedad e importancia del humorismo* se notan también otros motivos interesantes, uno de ellos es sin duda la reflexión ramoniana sobre el humorismo español, en el que reconoce el escritor su dedicación a *pasar el trago de la muerte*, y, en consecuencia, también *el trago de la vida*.⁴⁹⁵ Una alusión similar se encuentra también en la *Automoribundia*, donde el escritor declara, que como buen español *no dejase de pensar en la muerte*.⁴⁹⁶

Aunque, aparentemente, la muerte es un tópico tratado por Gómez de la Serna con toda seriedad y un interés profundo, su afición por el humor negro debía confundir a sus contemporáneos. Cuando se consideran sus ideas como la de que *los muertos, desde que pasaron a serlo, comienzan a hablar latín y toman ensalada de ciprés*,⁴⁹⁷ o cuando confiesa, que cuando se mira en los espejos se imagina *a su calavera fumando*

⁴⁹³ Ramón afirma lo siguiente: *No vive la vida, no le toma el gusto, el que se cree demasiado inmune, y por ende, demasiado inmortal. Hay que convivir alegremente con la enfermedad y así nos salvaremos, pues el origen de la tragedia patológica está en la seriedad, ya que como la muerte es lo más serio que existe, se le cuela en el cuerpo al hombre serio al primer descuido que tiene.* Cf. Gómez de la Serna 1998: 781.

⁴⁹⁴ Cf. Gómez de la Serna 2005b: 453.

⁴⁹⁵ Cf. *ibid.*

⁴⁹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 444.

⁴⁹⁷ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 665.

la pipa, la boca rasgada del cráneo pelado,⁴⁹⁸ no sorprende tanto su reputación de un humorista alegre, quien se burla a la ligera hasta de la muerte. No siempre fue fácil para sus lectores y los críticos entender este perfecto equilibrio entre las dos facetas; el temer a la muerte y al mismo tiempo reírse de ella. Siendo esto una conexión concluida por él mismo Ramón en la constatación de que *los momentos de supremo humorismo han sido al borde de la tumba. No hay nada que los supere*.⁴⁹⁹

Hemos alcanzado aquí un problema importante que es la incompreensión que sigue afectando a Ramón Gómez de la Serna desde los inicios de su trayectoria. Aunque hay varios factores contribuyentes a este fenómeno, en este capítulo nos ocupamos de lo concerniente al humor ramoniano. Como explica Roberto Lumbreras Blanco en su artículo *Ramón Gómez de la Serna: Claves de una incompreensión* (2003), el problema clave es que demasiados lectores, científicos y hasta los amigos de Ramón lo han confundido con un payaso.⁵⁰⁰ Parece, que los críticos (a los cuales Lumbreras Blanco llama *superficiales*, para no decir *profundamente tendenciosos*), pueden confundir *la facundia con la charlatanería, y el humorismo con la ocurrencia o el chiste*.⁵⁰¹ Lumbreras Blanco señala un ejemplo de similar ignorancia, indicando al equipo de Martín de Riquer y José María Valverde, los cuales en su *Enciclopedia de la Literatura Universal* dedican a Gómez de la Serna sorprendentemente pocas palabras y llegan a definir la greguería solamente como un chiste o una ocurrencia.⁵⁰²

En efecto, en opinión de una parte del público y algunos críticos, Ramón tenía la reputación de un *payaso*, tratándose aquí de una simplificación peyorativa.⁵⁰³ Lumbreras Blanco indica la triste ironía de esta etiqueta, porque el mismo Gómez de la Serna respetaba mucho al mundo circense, a los clowns y payasos profesionales y

⁴⁹⁸ Ramón concluye esta observación con una exclamación preocupada tan característica para su humor: *¡Con qué suficiencia miraba al espejo ladeando la cabeza para que no le entrase la veta del humo por el ojo vacío!* Cf. Gómez de la Serna 2001a: 661.

⁴⁹⁹ Cf. Gómez de la Serna 1975: 219.

⁵⁰⁰ Esta opinión no debe ser necesariamente negativa, como subraya Lumbreras Blanco, a veces se trataría de una fallida intención del halago. Cf. Lumbreras Blanco 2003: 16.

⁵⁰¹ Cf. Lumbreras Blanco 2003: 18.

⁵⁰² Se trata de la entrega de Martín de Riquer y José María Valverde en su *Historia de la Literatura Universal*. Planeta. Barcelona, 1994, tomo IX, pp. 465-467. En: Lumbreras Blanco 2003: 17.

⁵⁰³ Cf. Lumbreras Blanco 2003: 18f. Una buena análisis de esta opinión malentendida sobre el artista se puede leer en el artículo *Nuestro payaso sociocultural de entreguerras* de Rafael Flórez.

su admiración era libre de los prejuicios populares. El escritor parecía reflejar mucho sobre la dualidad de los artistas circenses, sobre los límites entre su vida dentro y fuera del circo, siendo la separación entre las dos especialmente difícil para los clowns profesionales. Como ya se ha dicho, Ramón no solo era autor del libro *El circo*, pero también era orgulloso de su título de cronista circense y hasta lo puso en sus tarjetas de visita.⁵⁰⁴ Su fascinación por el circo se expresaba en varias formas de su autocreación, siendo una de ellas su actividad radiofónica. Miguel Molina Alarcón indica que Ramón intentaba despertar en sus oyentes una afición por el silencio de la radio, el cual en su época era un silencio lleno de todos modos de varios sonidos debido al estatus de la tecnología y de varias interferencias. Gómez de la Serna comparaba este silencio con el circo, subrayando que él mismo escuchaba en ese silencio un programa de las ondas radiofónicas actuando como acróbatas y clowns.⁵⁰⁵

Como ya hemos mencionado anteriormente en este capítulo, el escritor madrileño admiraba a los *grandes clowns de la historia* y se daba perfectamente cuenta que era comparado a un payaso, lo que no le impresionaba, porque la payasada era para él la mejor actitud para contestar a la muerte. Asimismo, Ramón era consciente de la incompreensión concerniente a su humor particular, lo que afirmó entre otros en la *Automoribundia*, diciendo que los extranjeros no sabían cómo clasificar sus obras y que confundían las humorísticas con las serias, mientras de verdad tales clasificaciones estaban abocadas al fracaso, porque el mismo autor tenía las obras *confundidas en su alma*,⁵⁰⁶ considerando tales clasificaciones inútiles respecto a la mezcla total y harmónica de lo humorístico y serio en su autocreación.

La reputación de un humorista alegre parece bastante irónica, considerando la seriedad con la que trataba Gómez de la Serna al humor y las funciones que le

⁵⁰⁴ Cf. Lumbreras Blanco 2003: 19.

⁵⁰⁵ Se trata del artículo *El circo de las ondas*. Cf. Molina Alarcón 2006: 4.

⁵⁰⁶ *Los extranjeros que no saben cómo estoy clasificando cuando escriben de mis obras traducidas, creen que son serias las obras humorísticas y humorísticas las serias. La verdad es que yo las tengo confundidas en mi alma, pues mi trabajo brota en una larga velada de sueños y veracidades*. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 740.

atribuía.⁵⁰⁷ Como indica Lumbreras Blanco, se veía a un Ramón serio especialmente durante las manifestaciones más humoristas de su autocreación, como sus conferencias-maleta, el discurso dado en el trapecio⁵⁰⁸ o en las fotografías y hasta ante la cámara cinematográfica. Esta seriedad, por un lado, demostraba su profundo compromiso con este tipo de actividades, por otro lado provocaba un efecto cómico, basado en el contraste entre la forma y la esencia.⁵⁰⁹

Para concluir el tema de la incompreensión del humor ramoniano, hay que subrayar, que la reputación de un humorista ligero y superficial es efecto de un malentendido y de una interpretación falsa de la autocreación del escritor. Cuando se rechaza la simplificación de ver a Gómez de la Serna como un *payaso*, se descubre el profundo significado que tenía el humorismo para él. No se niega, que también creaba con gusto su propia imagen con ayuda de su humor, sin embargo, lo esencial es la relación inexorable entre la muerte y el humor. López Criado sugiere al respecto, de que pudiera ser la falta de fe, la que acompaña al artista por gran parte de su vida, y por consiguiente el miedo de la inevitabilidad de la muerte definitiva, lo que le empujaba a llenar este vacío, y aunque le sirvió bien el humor, se nota fácilmente que *la sonrisa y el juego alegre descubrían en su fondo el rictus sardónico del que se siente morir*.⁵¹⁰ Antonio Rey Briones desarrolla este concepto aún más y constata que el humor ramoniano es una forma de exteriorizar, incluso conjurar, la obsesiva preocupación por la muerte,⁵¹¹ así que el escritor madrileño toda su vida oscilaba entre los dos polos aparentemente contradictorios que eran el circo y la muerte.⁵¹² Para el

⁵⁰⁷ José Antonio Llera indica, que ya el título original de la poética del humor ramoniano contiene la palabra *gravedad*, y es lo que el artista intenta explicar, que el humor vanguardista no es frívolo ni ligero, sino grave e importante. Cf. Llera 2001: 462.

⁵⁰⁸ El discurso en el trapecio es un buen ejemplo de la importancia de su imagen para el artista, quien, quemándose las manos bajando por la soga del trapecio, disimuló el dolor para no afear su arte .

⁵⁰⁹ Cf. Lumbreras Blanco 2003: 19.

⁵¹⁰ Cf. López Criado 1988: 157f. También lo señala Carla Prestigiacomo, diciendo *que no se puede negar que en Ramón el humorismo adquiere un tinte trágico que marca su producción literaria*. En: Prestigiacomo 2008: 2f.

⁵¹¹ Sin embargo, este interés por la muerte no está basado solamente en lo triste o trágico, por lo contrario, por el humor Ramón llega a expresar pasión de vida, el deseo de vivir. Cf. Hoyle 1996: 14.

⁵¹² Cf. Rey Briones 1992: 93. Mira también en Gómez de la Serna 1998: 559, donde Ramón declara de que oscila entre el circo y la muerte.

mismo Gómez de la Serna parecía ser de importancia particular este equilibrio entre lo cómico y lo macabro, lo que se puede notar en sus propias palabras:

*El humorismo debe ser esa explosión de realidad inevitable que surge en las fiestas y en los funerales, como comentario definitivo del vivir, como preparando al mundo para bien morir. (...) El éxito del humorismo está en que no brote ni de lo muy cómico ni de lo muy fúnebre, que se mueva en ese trozo de calle que va del teatro a la funeraria.*⁵¹³

Como se ha aclarado al inicio del presente capítulo, otra función relevante del humor ramoniano consiste en romper el orden establecido y aquí se puede hablar en el caso ramoniano del humor vanguardista. Un análisis muy preciso de este concepto se puede leer en el artículo *El humor ramoniano de vanguardia* (1996) de Alan Hoyle y a continuación vamos a destacar los aspectos particularmente significativos para este capítulo.

Así pues se trata de un nuevo tipo de humor, desarrollado lógicamente por la vanguardia, que se rebela contra la sociedad convencional y quiere crear unos nuevos puntos de vista, hasta intentar transformar la realidad.⁵¹⁴ Así es el humorismo ramoniano, que es a la vez combativo y creativo,⁵¹⁵ basándose frecuentemente en lo absurdo, el que produce una alegría optimista.⁵¹⁶ En los capítulos anteriores hemos indicado la connotación religiosa extendiéndose por todos los motivos temáticos más importantes de la autocreación ramoniana, es decir la cosalogía, el amor y la muerte. El sacerdote del templo de las cosas, quien era Ramón en su despacho, también era uno de los precursores de la religión del humor, o como la llama Alan Hoyle, la nueva religión estética de la vanguardia.⁵¹⁷

⁵¹³ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 652f. Este equilibrio se refleja también en el ensayo *Humorismo*, donde Gómez de la Serna explica la coexistencia de lo trágico y de lo cómico en un humorista con las siguientes palabras: *Hay quien ve el ridículo como base del humorismo, pero ni lo ridículo ni lo cómico son base del verdadero humorismo, de ese humorismo que se abre como una sombra última sobre las cosas. El humorista es un ser enlutado por dentro que hace sufrir la alegría. Ama los clowns y no tiene que ver nada con ellos, pues también ama los enterradores y no tiene tampoco nada que ver con esos lúgubres oficiantes.*

⁵¹⁴ Cf. Hoyle 1996: 4.

⁵¹⁵ Hoyle habla de un *doble juego de subversión cómica y creación poética*, como también de *una militante pero pacífica disconformidad con la vida convencional*. Cf. Hoyle 1996: 6.

⁵¹⁶ Cf. *ibid.*: 20.

⁵¹⁷ Cf. *ibid.*: 17.

Un concepto clave para entender el humor de vanguardia practicado por Gómez de la Serna es la incongruencia. Alan Hoyle la define como *un desentendimiento al parecer absurdo, ilógico, una distracción, o evasión si se quiere, de los grandes problemas con el fin de fijar la atención sobre lo pequeño, lo trivial*.⁵¹⁸ No obstante, el concepto de la incongruencia es ambiguo y como el humor ramoniano, consiste en el sentido trágico de la *incongruencia final*, en la incongruencia entre la vida y la muerte, pero al mismo tiempo, siendo la incongruencia algo positivo, una creación del arte y del humor. Esta grave incongruencia de la *vida-muerte* parece estar transformada en una incongruencia vital y alegre, como una *curación homeopática* ante el absurdo existencial.⁵¹⁹

En la incongruencia se basa toda la obra de Ramón, pero se destacan aquí dos posiciones. Una es su libro *El Incongruente* (1922), una obra, cuyo protagonista Gustavo refleja unos rasgos ramonianos, como el deseo de romper con el orden establecido o *exponerse a ser marginado como un loco distraído*.⁵²⁰ El otro tipo de textos ramonianos, en los cuales se ve claramente la importancia de la incongruencia en la obra del artista, son las greguerías.

Aquí merece la pena enfocar un poco más la unión entre las cosas y el humor, porque esta relación se origina en la greguería y se la encuentra a continuación en casi todos los textos de Gómez de la Serna. El mismo autor declara la importancia de las cosas para su humorismo de siguiente modo:

Mi humorismo es un humorismo que descansa sobre las cosas o que convierte a las personas en cosas, humorismo en que me he refugiado al ver que los seres son máquinas de ambición y traición y las cosas son lo único bueno de la vida, siempre verdaderas santidades,

⁵¹⁸ Cf. Hoyle 1996: 11. Hoyle señala un nivel filosófico de la incongruencia, el que consiste en *el contacto efímero y cósmicamente infinitesimal entre el ser humano y la vida*, y el nivel social, que *une convivencia problemática y conflictiva entre la sociedad y el individuo, especialmente el artista de vanguardia que no se conforma y, como Ramón, busca captar lo indecible*. Cf. Hoyle 1996: 16f.

⁵¹⁹ Cf. Hoyle 1996: 19f. En esta contradicción de la incongruencia Alan Hoyle nota el influjo de Nietzsche sobre el humor ramoniano. Cf. *ibid.*

⁵²⁰ Cf. *ibid.*: 16. Hoyle llega hasta a llamar al Incongruente el *superhombre nietzscheano*, quien rompe con el sistema sin usar violencia, sino empleando su humor para desechar *un poco* el mundo. Cf. *ibid.*: 20f.

*dependiendo quizá de eso el que cuando un santo es escultorizado, es decir convertido en cosa de piedra, su santidad se hace convincente.*⁵²¹

En la obra de Gómez de la Serna el humorismo a menudo consiste en el descubrimiento de un lado inesperado, casi inverosímil, de las cosas, y sorprende así al lector. Como confirma Ángel Aller, las cosas de Ramón suelen provocar una sonrisa, la que *nace cuando la inteligencia y el corazón acortan un poco la distancia, se alían, se entienden sin cobardías ni tropiezos.*⁵²²

Una quintaesencia de la unión entre las cosas y el humor ramoniano se esconde, sin lugar a duda, en sus greguerías. Como ya se ha indicado, se trata de una breve forma literaria inventada por Gómez de la Serna, la que suma la metáfora con el humorismo.⁵²³ Es la greguería una evidencia del amor ramoniano por los objetos, y por ella intenta rescatar y reanimar lo que ha sido condenado al abandono, al olvido e inanidad.⁵²⁴ Además es evidente, que las cosas, junto a la muerte, constituyen una gran parte temática de las greguerías.

Sin embargo, para entender aún mejor la idea de la greguería, hay que volver al concepto de la incongruencia. Está claro por qué las greguerías suponen una armoniosa correspondencia entre cosas remotas e incongruentes. El humor de la greguería exige el rechazo del sentido común, necesita más una actitud distraída, sin la que no es fácil percibir todo lo absurdo. Alan Hoyle subraya la idea de la voluntaria distracción, la que es una actitud para combatir las estructuras sociales de un modo sutil, de ver las cosas desconectadas de la convención y apreciar lo incongruente.⁵²⁵

⁵²¹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 739f. Aunque claramente la cosificación de los individuos se observa a menudo en la obra ramoniana, el humorismo también consiste en la personificación de los objetos, como en el siguiente ejemplo del *Secreto del acueducto*: *Alguna piedra tenía más elocuencia, más decisión, más lucimiento que las demás. Parecía que alguna piedra, más dura que las otras, no había consentido que el tiempo la rayase y la limase. Resultaba esa piedra como la madre de los diamantes. Alguna piedra también parecía tener instintos de suicidio y quererse tirar del acueducto abajo, desesperada de sufrir tantos siglos el pellizco de los siglos. Sí, quería tirarse indudablemente, y la contenía toda la voluntad de la edificación.* Cf. Gómez de la Serna 1997f: 927.

⁵²² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 896.

⁵²³ Cf. Gómez de la Serna 1955: 18. También parece muy razonable la definición de Luis Granjel, quien dice sobre la greguería: *Humorismo en su visión de la realidad y el barroquismo de su estilo; barroquismo en su forma, humorismo en la intención.* En: Granjel 1963: 132f.

⁵²⁴ Cf. López Criado 1988: 158.

⁵²⁵ Cf. Hoyle 1996: 17. Alan Hoyle llama a las greguerías *incongruencia de la metáfora, del humor y de la relación metáfora-humor.* Cf. *ibid.*

Se trata de una transformación de la conciencia, la que permite tanto al artista como a su público experimentar un placer estético del contraste basado en el humor, la incongruencia entre la manera convencional de ver la realidad y el modo distorsionado de percibirla por el artista.⁵²⁶ Así es el caso de la greguería, cuyo autor se distrae para descubrir lo trivial y, aparentemente, irrelevante, para divertir a su lector con la sorpresa, el contraste, la incongruencia. Al mismo tiempo, ofreciendo la atención a lo que es sin importancia para la cultura establecida, Ramón se rebela ante la convención, ante el orden establecido, sin ninguna agresividad, armado solo con su humor.⁵²⁷

Como ya se ha analizado en los tres capítulos anteriores, Ramón Gómez de la Serna creaba su imagen con ayuda de su pasión por las cosas, su obsesión por el amor y el sexo, como también por su preocupación continua por la muerte. Sin embargo, parece que era su humorismo el aspecto de su autocreación especialmente reconocido tanto por el público como por sus amigos, adoptando el escritor una actitud de *autoproyección humorística*.⁵²⁸ El mismo lo subraya varias veces, diciendo que no puede separar el humor de su obra y vida, porque *ningún humorista ha practicado el humorismo: se ha practicado a sí mismo, y así ha resultado el humorismo verdadero*.⁵²⁹

El escritor crea a gusto su propia leyenda como humorista, repitiendo a menudo que es el papel que nunca eligió, sino que fue él el elegido por el destino y ya no podía salir de esta función. En la *Automoribundia* Ramón explica cómo se volvió humorista, lo que pasó cuando era niño y resultó de un malentendido en la conversación con su tío, quien a consecuencia lo bautizó: humorista. Este incidente iba a cambiar la trayectoria de su vida, como el escritor confiesa con las siguientes palabras:

Desde aquella tarde en que fui bautizado de humorista ejerzo esa profesión, que no sé si es ventajosa o desventajosa. Desde luego, el ser humorista me ha costado no ser ministro por incompatibilidad de cargos, y me ha hecho tomar en la vida caminos raros y transversales.

⁵²⁶ Cf. Hoyle 1996: 8.

⁵²⁷ Alan Hoyle habla al respecto de *una inversión de la jerarquía de valores*. Cf. Hoyle 1996: 11.

⁵²⁸ Cf. *ibid.*: 7.

⁵²⁹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 740.

(...) cuando hablo de la muerte en una conferencia noto que el auditorio se sonríe porque sospecha que no hablo en serio, y los críticos encuentran un fondo humorístico en mis novelas dramáticas. Es grave ser bautizado de humorista (...) Todo me ha impulsado por la vía del humorismo, y se me exige lo inaudito siempre que hago algo. Venimos a olvidar las penas de la vida, me dicen al entrar en mi conferencia. Es de suponer que este libro será divertido, me dicen, enseñándome el último libro que acabo de publicar. Es difícil escribir y actuar en esas condiciones, y lo más gracioso es que cuando sobrepaso con la sinceridad y la broma los límites de lo común y acostumbrado, algunos se llaman a engaño y opinan que soy un humorista poco serio, y otros refunfuñan: ¡Se ríe de todo!⁵³⁰

Ramón admite que el diploma de *humorista permanente*⁵³¹ que le dio su tío afectó en alto grado su *escribir y actuar*, es decir su autocreación. Se puede notar, y no solo considerando la confesión citada, que el escritor madrileño se consideraba un outsider, un personaje extravagante, que parecía hasta encontrar un placer en las controversias que a menudo provocaba. Esta actitud que adoptaba, le obligaba a presentarse siempre como alguien constreñido a su profesión de humorista oficial como lo mencionó también en la entrevista con Federico Lefèvre publicada en *Les nouvelles littéraires*, donde afirmó que no practicase él el humorismo, sino que la sociedad lo hizo humorista. Un título, que aceptó al principio a regañadientes, aunque solo ser un humorista puede *curar la gravedad de decir cualquier cosa al público*.⁵³²

Sin embargo, no se puede pasar por alto lo orgulloso que se sentía Gómez de la Serna de este rasgo tan característico para su obra y vida y de su propia leyenda del humorista profundamente dedicado. Así el autor madrileño cuidaba su imagen extravagante y única para actuar de modo insólito e informando sobre estos incidentes a sus amigos y lectores.

Uno de los episodios más característicos para su autocreación y su leyenda de humorista fue la conferencia en el circo, durante la cual Ramón había leído su discurso desde el trapecio. Cuando el Gran Circo Americano le entregó el título de su cronista oficial (después de publicar el libro *El circo*), el escritor decidió celebrarlo con una actuación inolvidable, realizada en el Circo Americano de Madrid en 1923. Durante

⁵³⁰ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 214ff.

⁵³¹ Cf. *ibid.*: 217.

⁵³² Cf. *ibid.*: 906.

su conferencia, *el orador del trapecio*, aunque entre muchas bromas, se volvió un poco más serio cuando confesó al público su idea de vivir, que era:

(...) *emplear con viable coexistencia las dos sustancias: la de la seriedad y la de la broma, creyendo que toda credulidad hay que mezclarla con cierto escepticismo, siendo por eso al mismo tiempo que cronista del circo cronista de los muertos.*⁵³³

Después de crear *un nuevo género de la oratoria*, Ramón terminó su conferencia de modo impresionante, el que describe en la *Automoribundia*:

*Acabado el discurso y como tardasen en traer la larga escalera por la que debía descender, me lancé por la cuerda, quemándome las manos, que estuvieron llagadas más de un mes.*⁵³⁴

Naturalmente Ramón, al quien siempre le gustaba ir en contra de la corriente, no omitió de subrayar la incompreensión de su actuación por los demás, contando que los peores augurios se cernían sobre su conferencia, hasta que observó una aversión por parte de otros artistas, quienes empezaron a evitarlo y a ignorarlo.⁵³⁵

No se puede negar, que el escritor tendía a sentirse como un mártir, lo que contribuía también a su imagen, y lo que Gómez de la Serna afirmó en diversas situaciones. Así se llamó a sí mismo *el mártir primero de la plena libertad humorística*.⁵³⁶

Considerando la importancia del humorismo para el artista, no sorprende que era un aspecto que llamaba su atención también en los otros, especialmente de otros artistas. Como indica Camón Aznar, Ramón no solo ponía el humor como centro de su inspiración, sino también creía que todos los más grandes escritores eran humoristas.⁵³⁷ Claramente tal observación se iguala con una grave simplificación, no

⁵³³ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 426.

⁵³⁴ Cf. *ibid*: 428.

⁵³⁵ El autor confiesa: *Los peores augurios se cernían sobre la noche de mi conferencia en el trapecio. Todas las confidencias eran de complots terribles que se cernían sobre mí. Muchos poetas y artistas temieron acompañarme en la pista, como si la pista fuese un mar frío y proceloso.* Cf. Gómez de la Serna 1998a: 424.

⁵³⁶ Cf. Gómez de la Serna 1926: 9. Alan Hoyle indica la existencia de una novela mencionada varias veces por el escritor madrileño, aunque nunca editada, con el título sugestivo *Vida, pasión y muerte de un humorista*. Cf. Hoyle 1996: 16.

⁵³⁷ Ramón afirma en el ensayo *Humorismo que los más grandes escritores son los humoristas*. Cf. Camón Aznar 1972: 170.

obstante, merece la pena mencionar a un artista, quien el mismo Gómez de la Serna consideraba como su inspiración, también en el campo del humorismo, es decir el pintor Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Cuando se lee la biografía de Goya, escrita por el autor madrileño, se destacan declaraciones como la de llamar a Goya el *primer humorista español, o sea, dominador del contraste, quien perfecciona la contraposición de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo negativo, de la muerte y de la vida.*⁵³⁸ Aquí se refleja claramente la idea del humor ramoniano, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la imposibilidad de separar a la vida de la muerte. Rita Mazzetti habla de una relación especial, basada en la profunda admiración de Gómez de la Serna por Goya, que lleva hasta a una identificación con el pintor, la que inició ya en la infancia de Ramón, y la que continuaría toda su vida, teniendo, sin embargo, su culminación en la biografía de Goya escrita por Gómez de la Serna, la que rebasa los límites de un retrato y deja la impresión, de que el autor se encarna en el pintor mismo y produce más una *autobiografía.*⁵³⁹ Goya era un visionario, quien se adelantó con su arte frente a su tiempo y a sus contemporáneos, y esta semejanza con el miembro de la *generación unipersonal* de Ramón tuvo que consolidar la relación. Además, ambos artistas eran testigos de un siglo nuevo, y probablemente se parecían sus ansias ante este proceso, expresando los dos la confusión de la crisis del cambio por un arte lleno de humor, que destorcía grotescamente la realidad.⁵⁴⁰

Concluyendo este capítulo hay que constatar, que se puede considerar el humorismo como un componente muy importante e incluso inseparable del estilo de Gómez de la Serna, el cual se servía preferiblemente de su forma más o menos macabra, recurriendo también frecuentemente al sarcasmo y lo grotesco, llevándolas a veces de la exageración a lo absurdo. El autor madrileño se autoproyectaba como un humorista tanto en su obra escrita como en sus actuaciones públicas. El escritor creía en el humor como una defensa contra la desesperación de la mortalidad, pero al

⁵³⁸ Cf. Gómez de la Serna 1928: 67.

⁵³⁹ *As he wrote he exceeded the limits of mere portrayal, and expressed himself almost as if he were Goya and were writing an autobiography of Goya. (...) Spiritual kinship with Goya, sown in childhood, cultivated in youth, and ripened in maturity, seems to have been of great importance in his life. (...) it influenced Ramón's perceptions of the wry ironies of life, (...) encouraged his tendency to humorously distort reality.* Cf. Mazzetti 1971: 36f.

⁵⁴⁰ Cf. Mazzetti 1971: 35.

mismo tiempo su humorismo rompía el orden establecido y llevó a la incomprensión del artista por una gran parte de los lectores y críticos, quienes le veían como un payaso con opiniones superficiales. Aunque Ramón parecía conformarse con la incomprensión de su humor, siguió dejando pistas de su verdadera actitud a propósito, siendo una declaración especialmente acertada la siguiente: *En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos.*⁵⁴¹

⁵⁴¹ Cf. Gómez de la Serna 1975: 204.

3.3 Anticreación

En los capítulos anteriores se ha discutido el fenómeno de la autocreación ramoniana. Hemos explicado, de que manera Gómez de la Serna creaba su imagen como persona y como artista, mostrando su faceta de un trendsetter, siempre fascinado por lo nuevo y experimentando con nuevos medios y nuevas tendencias en el arte, siendo su precursor entre los contemporáneos. También era un mánager de sí mismo y la autopromoción de su *brand* era impresionante. En las décadas veinte y treinta, sobre todo, Ramón era presente en todos los medios, usando entre otros sus conferencias, su tertulia del Pombo, la radio, la fotografía o hasta la moda para autoproyectarse. Sus happenings artísticos despertaban interés, pero también crítica por lado de algunos intelectuales. Se ha señalado también, que una parte importante de la autoproyección ramoniana era basada en sentirse el escritor un mártir perseguido por aquellos quienes no podían entender su arte, el que traspasaba su escritura, y abarcaba toda la actividad creativa del artista.⁵⁴²

Esta incompreensión parecía lastimarle, por un lado, pero por otro formaba una parte de su imagen. Se nota a menudo una satisfacción de Gómez de la Serna al causar un escándalo y romper las convenciones sociales. Nos parece razonable analizar este lado de la autocreación ramoniana y reflexionar si no se trataba en este caso de un modo de anticreación, una prueba de autocrearse específicamente en contra de las normas y las expectativas de la sociedad. Para entender mejor este problema, en el presente capítulo se va a discutir el fenómeno de la incompreensión de la obra y persona de Ramón. A continuación, se analizará su actitud rebelde y su tendencia de romper el orden establecido, para enfocar por último su crítica a la sociedad.

Sin lugar a duda, el escritor tuvo derecho a sentirse, al menos en una parte, subestimado por sus contemporáneos, lo que ya se ha mencionado al respecto del humorismo del artista. La incompreensión de la obra ramoniana es un fenómeno tratado ya en varios trabajos científicos, no obstante, vamos a esbozarlo en unos rasgos significantes. Roberto Lumbreras Blanco señala la indiferencia del gran público

⁵⁴² Laura Scarano habla de la *imagen pública del bohemio transgresor*. Cf. Scarano 2009: 50.

contemporáneo al contacto con un escritor genial y original, mencionando también la valorativa y subjetiva subestimación por parte de la crítica literaria.⁵⁴³ El investigador indica que la incomprensión llevó a una triste situación, la cual comenta del siguiente modo:

*El escritor que apabulló a la intelectualidad europea durante dos décadas, apadrinado por Azorín, encumbrado por Ortega a las cimas de Proust y de Joyce, reconocida su influencia por toda la Generación del 27, reclamado por Neruda para la concesión del premio Nobel, precursor de tanto, maestro de tantos, se le haya negado la gloria y hasta el pan.*⁵⁴⁴

En efecto, una gran parte de lo creado por Ramón era recibido por un silencio por parte del público y de la crítica, como por ejemplo su revista culta *Prometeo*.⁵⁴⁵ Este silencio le perseguía, con varia intensidad, toda su vida, y él mismo se quejaba que aunque se escribían artículos sobre él, sus libros no se venderían.⁵⁴⁶ El escritor aprendió temprano, que su arte seguiría siendo menospreciado, como lo comenta él mismo, diciendo que su primera novela, *La viuda blanca y negra*, no se encontró con ningún interés de la crítica, ni del público, siendo un texto libre de ninguna influencia política y definitivamente ningún libro ligero para el público de masas. El autor confiesa, que aunque tal recepción era frustrante, él, no se daba por frustrado, porque creía profundamente en su proyecto y estaba convencido que su novela sería la *forma de novela que en el futuro no será sino así*.⁵⁴⁷

A continuación, se observarán algunas razones que contribuyeron a la incomprensión de Ramón y su obra. En primer lugar, como ya se ha mencionado, Gómez de la Serna no se sentía miembro de ninguna generación, se consideraba un precursor del arte nuevo, sin embargo, de un modo subestimado y despreciado, como dice el mismo:

⁵⁴³ Cf. Lumbreras Blanco 2003: 4.

⁵⁴⁴ Cf. *ibid.*: 8.

⁵⁴⁵ Cf. Zlotescu 1998: 27.

⁵⁴⁶ Cf. *ibid.*

⁵⁴⁷ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 362.

*Ante todo, yo necesito recabar mi condición de iniciador, porque en este país en que se entierra en secreto a los precursores, en que no hay críticos y todo se rebatiña, es uno mismo el que ha de escribir las fechas de sus rebeldías.*⁵⁴⁸

Como cada precursor, Ramón tuvo que allanar el camino para su nuevo arte, todavía desconocido y recibido con una cierta desconfianza, con la que se encuentra a menudo todo lo nuevo, especialmente en una sociedad conservadora. El mismo dijo que tiene *la peor de las incumbencias: decir lo que no se dijo nunca.*⁵⁴⁹

Sería de esperar que un precursor de una nueva corriente del arte, privado de pertenencia y apoyo de una generación o grupo literario, se volviera víctima de muchas simplificaciones y clasificaciones injustas, lo que se puede observar, tomando uno de tantos ejemplos posibles, en la crítica de uno de sus libros más interesantes e innovadores, es decir *¡Rebeca!*. María José Flores indica que es un libro poco estudiado y a veces mal entendido,⁵⁵⁰ lo que muestra, entre muchos ejemplos posibles, la siguiente crítica de la novela:

*Es el apunte, el borrador caótico, amorfo; es decir, lo opuesto a toda obra de arte. Libro artificioso pero negligente, creación imaginativa pero no acabada de expresar; insuficientemente dominada o defectuosamente captada por la inteligencia.*⁵⁵¹

Sin embargo, al analizar profundamente la novela y teniendo en cuenta de que se trata de una obra totalmente innovadora, denominada incluso la obra más surrealista europea,⁵⁵² se advierte que lo que para unos críticos pareció un fracaso literario, en realidad se debería considerar una forma nueva y fresca de escribir porque se trata de una novela:

⁵⁴⁸ Cf. Gómez de la Serna 1955: 7. Ramón se separaba toda su vida de cada grupo organizado, distanciándose de la pertenencia a cualquiera generación, y así consideraba a Baroja y Azorín unos *viejos reaccionarios acomodados*. Cf. Prieto 2005: 185.

⁵⁴⁹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 849. Ramón es consciente de que no será entendido fácilmente, cuando confiesa: *En la soledad de mi cuarto lo paso y repaso, me preocupo y desespero. Aún quiero decir mayores cosas que según los otros serán mayores barbaridades. No me vuelvo cínico por eso. Me vuelvo más delirante y el gasto de cuartillas llega a lo inaudito*. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 366.

⁵⁵⁰ Cf. Flores 1998: 74.

⁵⁵¹ Cf. Nora 1979: 144f.

⁵⁵² Cf. Camón Aznar 1972: 368f.

(...) con un ritmo entrecortado, incesante, reanudado (...) todas las páginas son cargadas de pequeñas explosiones y todo el libro, concebido como un disparate universal, encauzado, sin embargo, por todos los recovecos de la razón y de la sin razón humana.⁵⁵³

A esto hay que añadir la problemática pureza de la escritura de Ramón Gómez de la Serna, porque, siendo una creación particular, muy personal y en alto grado excepcional, tampoco se ocupa de los propósitos morales o ideales, es una literatura pura que no trata de solucionar ningún problema ni dilema, sino que prepara un espectáculo.⁵⁵⁴

Naturalmente sería falso constatar que todo el público y todos los críticos devaluaban la obra ramoniana, porque lo contrario era el caso. En las décadas de los años veinte y treinta, Ramón era un escritor popular y admirado; solo en marzo de 1923 se organizaron dos grandes banquetes para homenajearlo, a los cuales asistieron muy prestigiosos artistas y pensadores de la época, como Azorín, Lorca, Unamuno o Pérez de Ayala. Su obra se tradujo a varios idiomas y el escritor triunfaba en una de sus ciudades más queridas, París. En ese tiempo también se hizo famoso en los países de Hispanoamérica, sobre todo en Argentina.⁵⁵⁵ También después de la época del mayor triunfo de Gómez de la Serna no se olvidó totalmente de su papel de precursor de las vanguardias en España y el autor seguía siendo celebrado como un precursor creativo y rebelde a los clichés establecidos por intelectuales celebres como Ortega y Gasset, Valéry Larbaud o Jean Cassou.⁵⁵⁶

El problema de la incompreensión consiste más en la valoración incompleta o superficial de la obra del artista. Como indica Fidel López Criado, la mayoría de los críticos se concentraban en las greguerías, la tertulia del Pombo y el humorismo de

⁵⁵³ Cf. Camón Aznar 1972: 373.

⁵⁵⁴ Cf. Granjel 1963: 130f. A propósito de la literatura pura del escritor vanguardista se puede alegar la pintoresca comparación de Roberto Lumbreras que dice que *la literatura de Ramón es como el chocolate: a la mayoría de la gente le gusta el chocolate, pero a pocos les gusta el chocolate puro; hay que ser muy chocolatero para preferir el chocolate puro ciento por ciento. Ramón hace una literatura en estado virgen, esencial, sin rellenos ni rebajes; una literatura de difícil consumo. Y además la produce en cantidades que empachan hasta a los más adictos*. En: Lumbreras Blanco 2003: 8.

⁵⁵⁵ Heuer admite, que la popularidad ramoniana en Argentina a partir del año 1923 se debe sobre todo a los ultraístas argentinos, con Jorge Luis Borges al frente, quienes lo celebran como un modelo del escritor español moderno. Cf. Heuer 2004: 206.

⁵⁵⁶ Cf. Zlotescu 1997: 19.

Gómez de la Serna, pasando por alto su extensa obra novelística. Se popularizaron al respecto demasiados *prejuicios, estereotipos y vagas suposiciones acerca de la actitud y seriedad artística del escritor*,⁵⁵⁷ los cuales obstaculizan el entendimiento del arte ramoniano en su pleno valor. Una opinión similar presenta Mercedes Tasende, apuntando que la tendencia de relatar al autor sobre todo con las greguerías llevó al olvido a muchos otros textos suyos, a veces muy comprometidos, sobre todo de la problemática del existencialismo.⁵⁵⁸

Otra causa de la incompreensión de la obra y persona del artista madrileño era su desinterés absoluto por la política, el cual se caracterizaba por la total falta de compromiso sociopolítico.⁵⁵⁹ Gómez de la Serna estaba alejado de la política y la realidad social tampoco le interesaba, así que hasta se declaró *muerto civilmente* ya en *El libro mudo*.⁵⁶⁰ El mismo escritor confiesa en la *Automoribundia*, que Canalejas, el presidente del Consejo de Ministros entre 1910 y 1912, le quiso hacer su secretario particular, pero Ramón rechazó el cargo, porque siempre ha creído que *se hace la mejor política escribiendo cosas audaces en los libros*.⁵⁶¹ El escritor subrayaba muchas veces su desprecio por los políticos, confesando entre otros que no se ocupase de política y siente *una intensa repugnancia a escribir un nombre y apellido de un político*, porque esto se siente según él como cometer *una grave bajeza*.⁵⁶²

Esta actitud apolítica,⁵⁶³ combinada con el particular humor ramoniano, formó una trampa para el público superficial y menos atento, y así varios lectores o incluso críticos creían que todo lo escrito por Ramón sería ligero, ajeno a problemas sociales

⁵⁵⁷ Cf. López Criado 1988: 5f.

⁵⁵⁸ Cf. Tasende 1997: 753.

⁵⁵⁹ Cf. Elwes Aguilar 2010: 211. La investigadora sugiere que Ramón estaba siempre en el margen político-cultural y es lo que causó *su fracaso, su silencio y - cómo no - su posterior autoexilio doloroso y agonizante en tierras argentinas*.

⁵⁶⁰ Cf. Zlotescu 1998: 20.

⁵⁶¹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 263.

⁵⁶² Cf. *ibid.*: 439.

⁵⁶³ El escritor subraya a menudo su separación de todo lo político. En la edad madura su opinión se vuelve aún más radical cuando confiesa lo siguiente: *La revolución es lo que más se parece a la muerte. Es mucho más crimen que la guerra. Es detestable la revolución porque no tiene sentido el emplear la lucha sangrienta por un programa mortal cuando solo merecería eso una cuestión de eternidad. Solo la vida eterna y Dios merecen el martirio*. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 698.

y existenciales.⁵⁶⁴ Hay que tomar en cuenta, que Gómez de la Serna en efecto expresaba un inocente, pero irónico desdén hacia las convenciones y sus críticos, por lo que ellos, al menos los carecientes de sentido del humor, se vengaban *crucificándole con la burla o el desprecio*, como indica Alan Hoyle.⁵⁶⁵ Así le asignaron al escritor entre otros la etiqueta de *payaso*, sobre la cual ya se ha discutido en el capítulo 3.2.4. Tales opiniones siguen dañando desde el principio a la obra de Gómez de la Serna, especialmente tomando en cuenta, que su humorismo tuvo un vínculo fuerte con su visión obsesiva de la muerte y era el humor una manera ramoniana de salvarse del temor paralizante de propia mortalidad, o al menos un instrumento imprescindible de tratarlo.

De todos modos, dicha incompreensión se encontraba con una reacción muy compleja por parte de Gómez de la Serna. Por un lado, le molestaba no ser comprendido como artista, por otro lado, con su talento de autopromoción, la usaba para autocrearse como un mártir, perseguido por la crítica y los contemporáneos. Él mismo dijo en su *Automoribundia: cada vez presiento más que el mundo es un mal banquete lleno de malas y aburridas conversaciones, y que lo único que ofrece es complicar la perversidad*,⁵⁶⁶ pareciendo al mismo tiempo resignado y en contra del status quo.

Sin embargo, hay que notar que Ramón, aparte de comentarios humorísticos, parecía ignorar a las críticas, evitar cada tipo de polémica o discusión, lo que concluye muy acertadamente Ioana Zlotescu diciendo que *Ramón se iba autoexcluyendo de la sociedad al mismo tiempo de ser excluido*.⁵⁶⁷ Se puede constatar que desde los inicios tempranos de la trayectoria ramoniana, la incompreensión reforzaba su independencia. El escritor cuenta de esta correlación con cierto orgullo, cuando recuerda por ejemplo

⁵⁶⁴ Fidel López Criado cuenta a tales críticos entre otros a Francisco Umbral y José Camón Aznar. Cf. López Criado 1988: 41.

⁵⁶⁵ Cf. Hoyle 1996: 16.

⁵⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 773.

⁵⁶⁷ Cf. Zlotescu 1998: 22. La investigadora subraya, que Gómez de la Serna estaba contento con estar al margen y preocuparse solo por la literatura, lo que al mismo tiempo le alejaba todavía más de todos y todo. Cf. Zlotescu 1998: 30.

en la *Automoribundia* una sesión pública en la que leyó su memoria y hubo una ola de crítica después:

*El escándalo manso pero persistente me iba dando nombre (...) Presentía que iba a estar siempre casi solo, pero eso iba a ser mi dicha y mi defensa de todas las molestias espantosas de la publicidad. Iba a crear, a dar qué decir, a sentirme literato, a tener hasta lectores, pero no iba a molestarme ni a abusar de mí la abyecta melosidad, pegajosidad y promiscuidad de la gloria ni de nada que se le pareciese.*⁵⁶⁸

Esta declaración despierta la impresión de que Ramón estaba, en un nivel, de acuerdo con la incompreensión de su imagen, de su obra y que nunca se arrepintió de estar al margen, siempre neutral, pero honesto en lo que hacía, fiel a su visión de sí mismo. Tal actitud sugiere, que la autocreación ramoniana era al menos parcialmente una anticreación, una respuesta del artista a la sociedad llena de convenciones en vez de una mentalidad abierta, con la cual nunca pudiera conformarse. Él mismo lo sugiere recordando en los años cincuenta su creación temprana cuando confiesa que primero tuvo que *escandalizar para roturar la gran negrura de la época que se oponía a lo nuevo* y se llama a sí mismo *opositor, embarullador y espantatiempos*.⁵⁶⁹ A continuación vamos a observar más atentamente la actitud rebelde de Gómez de la Serna y su autocreación en contexto de romper el orden establecido.

Sin embargo, no se puede omitir primero una breve explicación del término del orden establecido. Como en la mayoría de las sociedades se cree que el desorden debe llevar al delito y al caos amenazante, se activaron las instituciones de control generadas por la propia sociedad, a las cuales se pueden contar la ley, las creencias, la sugestión social, la familia o las costumbres. En la mayoría de las sociedades el control está en las manos de las instancias responsables, tanto como los miembros de una comunidad, obedientes respecto a las normas establecidas por la ley y la tradición. Así los ciudadanos están animados a la socialización y, al mismo tiempo, controlados y en varios casos sancionados por las instituciones sociales de naturaleza primaria, como la escuela, la familia o la comunidad, y de naturaleza secundaria, como la

⁵⁶⁸ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 255. Ramón se parece conformar con la vida de literato: *Yo, eso sí, hago y seguiré haciendo vida de literato, una vida sin compromiso con ninguna otra cosa ni otra etiqueta. Sin ninguna ambición excesiva ni ninguna desambición.* Cf. Gómez de la Serna 1924: 512.

⁵⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna 2003: 912.

opinión pública, los tribunales o la policía. Naturalmente, se trata aquí de una definición simplificada; para un tratamiento más profundo del tema se aconseja leer el artículo titulado *El concepto de control social en la historia social: estructuración del orden y respuestas al desorden* (2005) de Pedro Oliver Olmo.⁵⁷⁰

En el capítulo 3.2 del presente trabajo ya se ha mencionado el ensayo de Gómez de la Serna de 1909, *El concepto de la nueva literatura*, el cual ofrece unas declaraciones fuertes, actuales en toda la trayectoria ramoniana, las cuales tematizan entre otros el personalismo del artista, el que pone sus opiniones y hasta experiencias muy privadas en la vida de sus protagonistas, o su creencia en la cosificación del universo. Se observa también el influjo de los naturalistas, cuando el autor considera la vida como la primera influencia de la literatura. No obstante, este texto contiene también la temprana explicación del inconformismo del escritor madrileño, quien se consideraba un inadaptado por su rechazo de la Iglesia y de la sociedad convencional, como también de la literatura burguesa y conservadora, buscando en cambio algo nuevo, distinto; desarrollando sus propias ideas, las cuales se volverán las bases del ramonismo.⁵⁷¹ Como indica Ioana Zlotescu, la literatura personal ramoniana se basa en resistencia ante el poder establecido, ante toda la jerarquía y autoridad omnipotente.⁵⁷²

No se puede pasar por alto el ambiente cultural de la época y sobre todo la corriente surrealista. Es archisabida la percepción de la ruptura del orden establecido como una característica fuerte de este movimiento, al que se le atribuye el ánimo a la liberación de los individuos de las restricciones sociales y morales. Como indica Susanne Klengel, se suele relacionar a esa corriente una profunda afición por la revuelta, la polémica y el escándalo.⁵⁷³ Si bien a Ramón Gómez de la Serna no se le considera un escritor puro surrealista, coinciden estos rasgos del surrealismo con su

⁵⁷⁰ Cf. Olmo 2005: 72-91.

⁵⁷¹ Como señala José Ayuso, la formación del joven intelectual se alimentaba sobre todo por la acumulación de sus lecturas tempranas y por el inconformismo interesado solamente por *el libre desenvolvimiento de la vida del individuo*. Cf. Ayuso 2012: 41.

⁵⁷² Cf. Zlotescu 1994: 273.

⁵⁷³ Cf. Klengel 1992: 217.

autocreación, tomando en cuenta la fuerte oposición a las leyes sociales y morales representadas por él.⁵⁷⁴

Merece la pena discutir unos ejemplos de la afición ramoniana por la ruptura del orden establecido, tanto en su obra como en su vida. Así pues, con toda seguridad entre las numerosas obras del escritor madrileño, sus novelas de la nebulosa con el *Prólogo a las novelas de la nebulosa* al frente demuestran de manera más clara su actitud rebelde. Como ya ha sido explicado anteriormente, el escritor rechaza la existente realidad y sus leyes, expresando su intención de explorar una realidad alternativa, diferente, libre de reglas y convenciones rigurosas. Como indica Francisco Umbral:

*Ramón quiso meter incongruencia en la vida y en la literatura, no por hacerse notar ni porque no sirviera para otra cosa, sino porque el orden establecido se le hacía invisible o se le hacía de hierro, alternativamente, como a Rimbaud o a Dylan Thomas, y entonces tenía que crearse su propio orden, que nacía del juego.*⁵⁷⁵

En lo perteneciente a la ruptura literaria del orden establecido, realizada con mucha pasión por Ramón Gómez de la Serna, es necesario mencionar otra vez su novela más surrealista, y también en alto grado autobiográfica, llamada *¡Rebeca!*, cuyo protagonista Luis claramente rechaza el orden social, sus reglas y las autoridades. Como señala María José Flores, Luis es un antihéroe, un hombre inadaptado y marginal, sin ningún respeto por los valores importantes de la sociedad, es decir, las instituciones o familia, el trabajo o el dinero,⁵⁷⁶ análogamente al mismo autor, quien luchó siempre, tanto en su vida como en la literatura, contra la costumbre, tedio y convicciones. Aparte de eso, también el protagonista de la novela nebulosa titulada *El hombre perdido* (1947) es un personaje cuyo comportamiento recuerda en

⁵⁷⁴ Como constata José Camón Aznar: *Nada hay más revolucionario que los libros de Ramón, en relación con el orden natural. Lo transgrede en todas sus imágenes, lo rectifica con fundamentales razones poéticas.* Cf. Camón Aznar 1972: 65.

⁵⁷⁵ Cf. Umbral 1978: 177. Una opinión similar representa Antonio del Rey Briones cuando constata lo siguiente: *En resumen, en la teoría ramoniana de la novela, como se ha podido advertir, prevalecen los valores intuitivos sobre el discurso lógico; la invención arbitraria frente a la mimesis reproductora; la libertad y la espontaneidad creadoras por encima de toda imposición normativa, y la voluntad innovadora y rupturista en lugar de la sumisión a los cánones narrativos tradicionales.* Cf. Rey Briones 1992: 27.

⁵⁷⁶ Cf. Flores 1998: 6.

alto grado la irracionalidad y absurdidad surrealista,⁵⁷⁷ y a quien el mismo escritor caracteriza del modo siguiente:

*No cree en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha por la vida sórdida y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas y quien se opone al mundo idiota y falaz.*⁵⁷⁸

De igual manera, la temática de la inadaptación del hombre a la realidad encontrada y a la sociedad actual fue una de las ideas claves de la obra de Ramón Gómez de la Serna, lo cual confirma una vez más José González Álvarez, al sostener que la profanación del orden establecido es *uno de los filones troncales de la cosmovisión ramoniana*.⁵⁷⁹

Este rasgo de la inadaptación a la sociedad y sus convenciones, de la intención de vivir contra las normas sociales de la burguesía, están compartidos también por Manuel y Gustavo, los protagonistas de los libros ramonianos *El Gran Hotel* y *El Incongruente*, ambos publicados en 1922. El personaje principal del primer texto, Manuel, se queda de repente con una fortuna heredada, sin embargo, a pesar del comportamiento lógico, no va a ahorrar el dinero ni a invertirlo para multiplicarlo. En cambio, el hombre decide gastar todo en una vida lujuriosa, mudándose a un hotel de clase alta y pretendiendo ser un rico *de verdad*, usando su temporal situación económica sobre todo para conquistas amorosas. Merece la pena notar, que en esta obra no es solo el protagonista quien rompe las normas sociales y morales, sino también el espacio. Como subraya Rafael Cabañas Alamán, el Gran Hotel se adapta a los gustos de Manuel, porque las mujeres que se hallan en él, aunque se tratase en mayoría de damas ricas y bien educadas, no son en ningún caso señoras benéficas, sino, por lo contrario, no se preocupan de la moralidad. Estando en un mundo diferente, lejano de su vida *real* o cotidiana, estas mujeres se sienten liberadas de las

⁵⁷⁷ Cf. Gonzalez-Gerth 1986: 146f.

⁵⁷⁸ Cf. Gómez de la Serna 1962: 14. Es este antihéroe ramoniano, el cual parece reflejar con fuerza particular al mismo autor en su falta de conformidad social y como señala Ioana Zlotescu, *el escritor se pierde - igual que el anónimo personaje de la novela El hombre perdido - entre sus metáforas obsesivas de siempre, convirtiéndose a su vez, como si fuera un personaje de sí mismo, en un absurdo y trágico ente de ficción*. Cf. Zlotescu 1998: 31.

⁵⁷⁹ Cf. González Álvarez 2002: 57. Antonio del Rey Briones habla incluso del plano existencial, y no solo personal o social, de la relación inarmónica del hombre en el mundo, el cual constituye la temática de un gran número de novelas ramonianas. Cf. Rey Briones 1992: 37.

convenciones y obligaciones morales del mundo *afuera* del hotel. Esta ruptura del orden social y moral, favorecida por el espacio, encanta al protagonista, quien se puede comportar como un transgresor sin ninguna consecuencia.⁵⁸⁰

El protagonista de la otra novela mencionada, el Incongruente, llamado Gustavo, tampoco quiere vivir de acuerdo con las normas sociales, por lo que se entromete siempre en nuevas aventuras inverosímiles. Es de importancia destacar que, como advierte Ignacio Soldevila, hay no menos que *dieciséis coincidencias de la vida de Gustavo con rasgos grandes o pequeños de la vida de Ramón: gustos, temores, obsesiones y ensoñaciones que aparecen en los textos autobiográficos reconocidos como tales (particularmente Automoribundia)*.⁵⁸¹ Aunque estos acontecimientos están naturalmente literaturizados y así modificados, no se puede poner en duda, que precisamente los protagonistas de los textos más autobiográficos de Gómez de la Serna tienden a ser antihéroes.

Un texto ramoniano especialmente interesante en este contexto es una novela corta publicada en el libro *Ismos*, llamada *El hijo surrealista* (1931). La tendencia de actuar en contra de las normas sociales, empezando con el deseo de sustituir el arte burgués, pasivo, mimético, con el arte nuevo, libre de prejuicios o límites, era típica para los aficionados de las vanguardias. Particularmente destacaba la corriente del surrealismo y sus seguidores, lo que forma la temática del texto ramoniano. El protagonista de la obra, Henri Kloz, es un joven miembro de una familia conservadora, quien se declara surrealista, chocando así con su padre burgués. La contraposición de las dos visiones, la idea tradicional de la realidad contra la idea surreal está mostrada basándose en el conflicto entre el decepcionado padre y el hijo rebelde. Henri es sin lugar a duda un antihéroe, pero no se escapa del lector atento que el personaje es también una caricatura de un surrealista. Como indica Nuria Godón-Martínez, se trata de todos modos de un alter ego caricaturesco del autor.⁵⁸² Ramón,

⁵⁸⁰ Cf. Cabañas Alamán 2002: 67f.

⁵⁸¹ Cf. Soldevila 1997: 63. Como un ejemplo Soldevila evoca *la célebre fotografía en que Ramón aparece multiplicado seis veces gracias a un juego de espejos (efecto que hizo popular algún fotógrafo madrileño de aquellos años), que se transforma en la novela en un sueño de Gustavo*. Cf. *ibid.*

⁵⁸² Cf. Godón-Martínez 2007: 37.

caracterizándose por un gran sentido del humor no evitaba en su autocreación cierta autoironía y así se ven sus rasgos en varios protagonistas caricaturizados, entre ellos la mujer obsesionada por el Rastro (*Abandonada en el Rastro*), la mujer apasionada por los muñecos (*La fetichista*) o Gustavo, el Incongruente. Gómez de la Serna comparte de hecho varios rasgos de Henri Kloz, mostrando por este personaje su deseo de romper el orden establecido de todos los modos posibles. Una de las semejanzas es sin duda el humor, tan característico para Ramón, quien subraya la afición de Henri por la risa subversiva, escandalosa en su casa burguesa. Los dos antihéroes comparten también pasión por actos performativos en contra del arte tradicional; Ramón, como ya se ha mencionado, quitó en uno de sus happenings la ropa a una estatua de estilo clásico y el hijo surrealista ficticio hasta trata el arte *viejo* del museo con ácido sulfúrico. Un aspecto especialmente interesante de este breve texto es la figura femenina rebelde, la joven llamada Lied. Se opone a la imagen tradicional de la mujer como madre y esposa burguesa y se ocupa de llevar una vida libre y activa, especialmente en el campo sexual. La mujer, similar a la idea surrealista de *femme fatale*, fascina a Henri, pero al mismo tiempo le espanta su independencia y su ignorancia ante las normas sociales. Este sentimiento ambiguo de Henri, de la fascinación y ansiedad a la vez, parece reflejar la actitud del propio autor, quien se parece atraído por la visión de la mujer libre, *el medio ser* autónomo que salva al hombre de la tragedia de su mortalidad, como por ejemplo su visión de la mujer perfecta – Rebeca - , pero también le inquieta la imagen de la mujer que atrapa y limita al hombre como Palmyra en *La quinta de Palmyra*, o la mujer sensual y dominante que engaña a su amante como Cristina en *La viuda blanca y negra*.

Finalmente, cabe evocar un último ejemplo de la antireacción literaria de Ramón. Esta vez se trata de un antihéroe femenino, protagonista de la novela breve titulada *La mujer vestida de hombre* (1926). Marien es una joven alemana, quien ya desde pequeña desea ser un hombre en vez de una mujer, sobre todo porque extraña una libertad amplia, accesible en su época solo para hombres. Aprovechando la moda de los tiempos, Marien se corta el pelo y empieza a vestirse con trajes y sombreros de hombre, además de un corsé que le hace liso el torso, pareciendo más y más un joven.

La mujer siente que este estilo de vestir le puede dar un rasgo definitivo y nota, que también le da acceso al comportamiento reservado solo para hombres. Así Marien comienza a fumar cigarrillos y visitar lugares como el Bar Subterráneo, conocido por ser una cueva llena de humo y cerveza, un lugar obviamente inaccesible para la mujer burguesa de aquella época. Lo que comienza como una intuición, sigue transformándose más y más en una estrategia. La joven rompe el orden establecido siempre más conscientemente, rebelándose contra la situación de las mujeres en general:

*¡Difícil mimetismo el de la mujer! No puede aficionarse ni a un ideal, ni a una clase de alma, porque el alma que quizá tenga que escoger tendrá que ser muy distinta de la ambicionada, ni tampoco se puede aficionar a un traje, ni a un color, ni a un peinado. Debe variar todos los días y contestar de manera distinta a las mismas preguntas, y preguntar de manera distinta las mismas interrogantes. Contra eso es contra lo que Marien se rebelaba.*⁵⁸³

La metamorfosis de la mujer tiene rasgos de una venganza contra el sistema, el orden normativo, y el narrador llama a Marien *una anarquista de la feminidad*,⁵⁸⁴ la cual cree, que si todas mujeres adoptasen su estrategia, el problema estaría resuelto y las mujeres dejarían de ser esclavas del hombre. Marien predica que algún día todas las mujeres serían como ella, y su actitud de una mujer libre, vestida como un hombre y vista en lugares inadecuados, según las reglas sociales, para una mujer, provoca continuamente un escándalo. Su comportamiento *dejaba pensativos en el problema de los sexos a todos los que pasaban: Problematizaba toda la ciudad*.⁵⁸⁵ Se usan respecto a ella adjetivos como *excesiva, indisciplinada o temible*, pero también *valiente*. Finalmente, la antiheroína se confronta con su destino, muy al estilo ramoniano: es contactada por una empresa cinematográfica y va a interpretar en una película el papel de una *mujer moderna*. Marien está encantada por la posibilidad de vivir su rebeldía en la gran pantalla y decide quedarse en el mundo del cine.

Cabe destacar que, como sus protagonistas, también el mismo Gómez de la Serna expresaba con gusto la actitud contradictoria de un antihéroe hacia las

⁵⁸³ Cf. Gómez de la Serna 1999e: 320.

⁵⁸⁴ Cf. *ibid.*: 321.

⁵⁸⁵ Cf. *ibid.*: 341.

expectativas de la sociedad, tanto respecto a ser un artista como también a ser un ciudadano. Vale la pena destacar, que como en el caso de la autocreación, también la anticreación del artista se basa en ambas; su vida y su obra. Como aclara Ioana Zlotescu, Ramón se afirmaba a sí mismo a través de lo que no quería ser, es decir *burgués, político, funcionario, casado y con hijos, establecido en la conformidad*.⁵⁸⁶ Gómez de la Serna creaba su imagen basándose en esta tendencia de no conformarse a las convenciones y lo subrayaba a menudo, expresándose siempre con desprecio sobre los cargos, títulos y otras señas de jerarquía social. Se mostraba preparado para *vivir en una buhardilla pobremente*, como una consecuencia de rechazar a las *grandes cosas* como *la magistratura, boda con muchacha rica, la demagogia libertaria socorrida y reproductiva*.⁵⁸⁷ Tampoco se puede omitir entrever el típico ensimismamiento ramoniano, sintiéndose el autor siempre más artista, más sensible, más auténtico que los otros, cuando declara pasionalmente: *¿De qué puede satisfacer el éxito literario si ha mentido uno hasta al lanzar la mentira del arte que debe ser honda verdad en el anhelo y en el fervor? ¡Eso nunca!*”.⁵⁸⁸ Análogamente a sus protagonistas rebeldes, el autor también enfocaba su individualismo y rechazaba la conformidad a la sociedad, siendo toda su vida fiel a los principios tempranos de su época de precursor de las vanguardias, es decir romper lo establecido y crear lo nuevo. Además, es sabido que Ramón siempre ha desconfiado de los artistas exitosos, porque cada tipo de éxito comercial le parecía negar el arte.⁵⁸⁹

Considerando la actitud ramoniana, no debe sorprender que sus actos autocreativos, o en este caso se podría incluso decir anticreativos, sucedían en la atmósfera del escándalo. Ya los happenings discutidos en el capítulo 3.2 de la presente investigación parecían en su época bastante provocativos y extravagantes, aun

⁵⁸⁶ Ioana Zlotescu explica que *sus múltiples negaciones juveniles, cada vez más reiterativas, se convertirán en el transcurrir de los años en obsesiones-fantasmas personales expresadas herméticamente a través de infinitas metamorfosis literarias, cuyo punto máximo será la novela El hombre perdido*. Cf. Zlotescu 1998: 20.

⁵⁸⁷ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 306.

⁵⁸⁸ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 311. Ramón se llama a sí mismo *un transeúnte un poco más consciente que los demás transeúntes, pero con menos presente y porvenir que ellos* y asegura que *podía elegir como nadie el rumbo del paseo de la tarde*. Cf. *ibid.*: 307.

⁵⁸⁹ Cf. Heuer 2004: 91.

tomando en cuenta la creciente popularidad de varios juegos y performances vanguardistas. Pero uno de los grandes escándalos provocados por Gómez de la Serna estalló por la exposición de las obras del pintor mexicano Diego Rivera, organizada por el escritor en 1915. Ramón dio un discurso el día de la inauguración y también se expuso el retrato cubista de él, pintado por Rivera. Sin embargo, ya el segundo día de la exposición la policía mandó al artista a retirar el cuadro por provocar un escándalo público.⁵⁹⁰ No obstante, la recepción hostil⁵⁹¹ solo reforzaba la autoproyección de Ramón, quien nunca dudó de su visión del arte y de su imagen propia como artista verdadero, fiel a sus principios e ideas. Tales eventos formaban de todos modos una parte de la autocreación ramoniana y el escritor estaba orgulloso de su participación en la organización de la exposición. También le encantaba su retrato cubista, así que la reproducción del cuadro decora la portada de la edición de sus libros *Mi Autobiografía* de 1924 e *Ismos* de 1931. Finalmente, la pintura se podía ver en el Salón Moderno en la calle del Carmen y algunos visitantes veían en el retrato una historia del crimen la que el escritor con gusto compartía; el retratado Ramón había matado a su víctima, cuya cabeza queda a su espalda, con la *browning* que tiene a su lado, y degollándola con la gran espada, visible en el fondo del cuadro.⁵⁹²

Considerando todos los aspectos y ejemplos discutidos hasta ahora, seguramente se puede constatar que la anticreación forma parte de la autocreación ramoniana. Gómez de la Serna subrayaba a cada paso su deseo de romper el orden establecido y su desinterés por las convenciones sociales. Parece claro, que la ruptura es un rasgo importante de la obra de Gómez de la Serna, considerando tanto su estilo, la temática de sus novelas, como también su plena autocreación, con la actuación en contra de las normas establecidas. Como indica Carla Prestigiacomo, crear en el mundo ramoniano significa *deshacer, descomponer, romper con todos los clichés,*

⁵⁹⁰ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 365.

⁵⁹¹ Para visualizar mejor la intensidad de dicha hostilidad, Ricardo Fernández Romero cita una reseña de la exposición publicada en el diario *El Globo: Preferible es que D. Ramón Gómez de la Serna se dedique a leer y a imitar a Nietzsche – aun cuando ello sea en perjuicio de su salud – y no organice exposiciones de esta clase, las cuales, tomadas en serio, llegan a hacernos pensar hasta en el atentado personal.* Cf. Fernández Romero 2013: 289.

⁵⁹² Cf. Gómez de la Serna 1975: 329ff.

*sociales, políticos, literarios, lingüísticos*⁵⁹³ y todos estos objetos o conceptos descompuestos nacen en forma nueva, como algo diferente, como otra cosa. Ni siquiera la incomprensión u hostilidad de los contemporáneos pudo cambiar su actitud inconformista. El mismo se veía y autocreaba como un rebelde, un antihéroe, declarando que el mundo quiere verle llorando y vencido, porque no se perdona al invencible, pero él, no obstante, ríe y no se conforma, viviendo en su propio mundo, su otra realidad.⁵⁹⁴ De todos modos el artista se consideraba un rebelde pacífico, quien estaba ya en contradicción con la humanidad, pero en dulce contradicción.⁵⁹⁵

No se puede dejar de mencionar uno de los instrumentos más interesantes de la expresión de la protesta ramoniana. Se trata de la revista *Prometeo*, cuyo primer número salió en noviembre de 1908. El fundador de este periódico fue Javier Gómez de la Serna, el padre de Ramón, y también él figuraba como el director de la revista, encargándose sobre todo de los textos políticos. Sin embargo, ya en otoño de 1909, el joven escritor asumió la dirección de *Prometeo*, y lo hizo con mucha pasión, hasta los últimos números de la revista en 1912. Con el tiempo, el periódico se enfocó más en la literatura que en las cuestiones políticas o sociales, reflejando siempre más los intereses de Gómez de la Serna y así varios investigadores ven en *Prometeo* el génesis del ramonismo.⁵⁹⁶ En efecto, la revista fue un fórum de Ramón, donde publicó entre otros su traducción temprana del manifiesto futurista en 1909, o anunció su famoso banquete a Mariano José de Larra (Fígaro) en el mismo año. Este evento merece ser analizado más precisamente por ser un buen ejemplo de la antireacción ramoniana.

Por un lado, se pareció a tantos otros happenings del artista, por otro lado fue claramente una reacción de Ramón al paralelo acontecimiento, es decir la celebración de la memoria de Larra organizada por los tertulios del Café Madrid, llevados por Azorín y Baroja en 1901. Gómez de la Serna consideró tal celebración, seria, severa y realizada en un cementerio, como indigna de un escritor humorista y sarcástico como

⁵⁹³ Cf. Prestigiacomo 2008: 2.

⁵⁹⁴ Ramón declara, que aunque no suele contradecir directamente a nadie, su obra sí es una pura refutación de ciertas ideas. Cf. Gómez de la Serna 1998a: 848.

⁵⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna 1924: 486.

⁵⁹⁶ Cf. García de la Concha 1977: 64ff.

el difunto. En consecuencia, Ramón decidió reclamar a los viejos la propiedad que tenían confiscada,⁵⁹⁷ como anunció en *Prometeo*, y organizó su propio homenaje a Larra en forma de un banquete alegre. Como él mismo subrayó, la silla central estaba preparada para Fíguro y *solo un necio hubiese dicho que estaba vacía*, sentados a su derecha e izquierda Carmen de Burgos y Gómez de la Serna, así como numerosos otros participantes. Ramón, naturalmente en su revista *Prometeo*, describió el banquete con mucho gusto, no omitiendo los detalles de compartir la mesa con el *muerto ilustre*.⁵⁹⁸ Este *revivir* a Larra puede parecer absurdo o controversial, y seguramente lo era para los contemporáneos del artista, no obstante en el contexto de la anticreación ramoniana se puede fácilmente notar que a Gómez de la Serna le molestaba la reclamación de la cultura por los *viejos*, entendidos por él como hombres conservadores y carecientes de una mente abierta. El espíritu rebelde y creativo ramoniano no podía aceptar al mundo en su forma sin protesta y se manifestaba en los performances geniales como el banquete a Larra.

En este contexto cabe destacar que también los banquetes eran usados por el artista para subrayar su posición de mártir perseguido por desacuerdo con las jerarquías. El escritor confiesa, que él solo preparaba banquetes puros, justos, honestos y desinteresados, evitando alguna celebración *al intrigante, al político que da prebendas, al crítico para el que sirven los halagos*.⁵⁹⁹ En su actitud veía Gómez de la Serna una fuente de la agresión dirigida a él por no someterse a las autoridades, como lo harían otros artistas.

No es un secreto que Ramón nunca perteneció a ningún establishment, ni aspiraba a ninguna carrera política ni científica. Tampoco le interesaba una gran fama, y aunque se autocreaba con pasión y sabía cómo formar y difundir su imagen y su arte, lo practicaba solamente en el marco de ser fiel a sí mismo y su visión de su propia obra. De todos modos, el escritor estaba orgulloso de ser un artista auténtico, quien nunca afearía su arte solo para alcanzar el prestigio.

⁵⁹⁷ Cf. García de la Concha 1977: 66.

⁵⁹⁸ Una amplia relación del evento se encuentra también en el libro ya mencionado de Gómez de la Serna *La sagrada cripta de Pombo* (1924), pp. 310-316.

⁵⁹⁹ Cf. Gómez de la Serna 1924: 306.

Por eso Gómez de la Serna estaba condenado a quedarse al margen, o, mejor dicho, eligió él mismo tal destino. Un rasgo de su antireacción era seguramente su aversión a las instituciones oficiales, especialmente la Real Academia Española. El Café del Pombo formaba según Ramón una oposición a todas las instituciones de enseñanza, especialmente a la Academia. El escritor constataba que la superioridad de Pombo consistía sobre todo en falta de jerarquía y su atmósfera democrática e incluyente. En su opinión, solo un café se podría llamar una institución independiente.⁶⁰⁰

Una fuente significativa al respecto de la opinión ramoniana sobre la Academia es su artículo conocido como *Espanto de la Academia* o *Soy de la Academia de la Real Gana*, publicado en el libro *Nuevas páginas de mi vida* (1957). Este texto se puede ver como una explicación de la actitud del escritor de toda su vida, la justificación de su aversión profunda contra la Academia, la cual está nominada como fuerza política e imitación de la Academia Francesa. Gómez de la Serna hasta acusa a sus miembros de manejar el tesoro que no es de ellos, limitando por su influencia la inspiración y creación literaria. El ensayo también subraya la absurda reclamación, según el autor, de los académicos a la inmortalidad. El escritor se muestra orgulloso de no pertenecer a la Academia, oponiéndole su rebeldía. Además, le irritan los ritos y convenciones de los académicos, como sus fracs con corbata negra y su pomposa exclusividad (incluso el misógino Ramón se burla de no admitir a las mujeres en la institución). El texto, lleno de críticas dirigidas a la Academia y el repetido deseo de nunca pertenecer a la institución, parece muy desafiante considerando la difícil situación económica del escritor en los años cincuenta y la dolorosa falta de reconocimiento. No obstante, es un hecho indiscutible que tampoco la Academia jamás ofreció algún cargo a Gómez de la Serna.⁶⁰¹

⁶⁰⁰ Cf. Gómez de la Serna 1924: 5. Además, como destacaba Ramón, su Café se distinguía tanto de los otros cafés, en los cuales *han influido con su gusto los burgueses y el público*. Cf. Gómez de la Serna 1918: 31. También cuidaba la imagen independiente de su tertulia, subrayando que no hay una estética pombiana visible, pública, *con una cabeza que cortar*, sino que su estética es un secreto que nunca saldrá del Pombo. Cf. Gómez de la Serna 1918: 222.

⁶⁰¹ Merece la pena consultar el artículo *Lo malo de la Gran Academia con aire oficial* (2011) de José Calvo Tello, el que contiene el manuscrito del texto ramoniano, su transcripción, como también un análisis del investigador.

El artista descubrió muy temprano que no le interesaba ninguna función, contando en su *Automoribundia* como fue elegido el secretario de la sección de literatura del Ateneo, una institución cultural madrileña, en 1908. Este acontecimiento le ayudó, en su opinión, a entender que nunca querría entrar en el escalafón de la literatura, ni ningún otro.⁶⁰²

Cabe destacar en este contexto también cierta amargura, con la cual se queja Ramón en su primera autobiografía de ser desgraciado en concursos. Los Jurados y los Comités aparentemente no eran lo bastante valientes para *proteger a los rebeldes y a los originales*.⁶⁰³

Concluyendo se puede constatar, que Ramón Gómez de la Serna no era solamente un enemigo de todo lo institucional; sino que tampoco respetaba los más grandes constructos sociales, como patria, religión, matrimonio, sociedad convencional, utopía o revolución,⁶⁰⁴ siendo este rechazo una fuente fuerte de su anticreación, presente en su obra y vida basada en contradecirse a dichas instituciones.

Aunque el escritor no se sentía responsable de ninguna función didáctica o de preocupación por problemas sociales, sus textos están llenos de más o menos una directa crítica de la sociedad, aunque a veces está escondida bajo unas capas de humorismo. El mismo escritor consideraba el humor como el único soporte contra *el tinglado de lo social* y se mostraba consciente de que el humorista *no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial, y al decir antisocial, antipolítico*.⁶⁰⁵

Ramón comenta por ejemplo que España de los años treinta era *un país tan poco rebelde que mira mal el minimum de rebeldía personal, que es ir sin sombrero*.⁶⁰⁶ De hecho, los hombres modernos europeos debían seguir unas normas de moda que explica Brent Shannon:

⁶⁰² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 254.

⁶⁰³ Cf. Gómez de la Serna 1924: 505.

⁶⁰⁴ Alan Hoyle habla de *dramas violentos*, los cuales quería prevenir Ramón con su greguería. Cf. Hoyle 1996: 11.

⁶⁰⁵ Cf. Gómez de la Serna 1975: 201f.

⁶⁰⁶ Cf. Gómez de la Serna 1930: 10.

*(...) men were expected to wear clothes that made the wearing of clothes invisible. Readers of conduct books were instructed that the gentleman distinguished himself by, above all, being inconspicuous, offending no one by anything extreme in order of his appearance.*⁶⁰⁷

Naturalmente, Gómez de la Serna no se dejaba limitar por tales convenciones. Como ya se ha discutido en el capítulo 3.2, Ramón prefería experimentar con la moda, disfrazándose para sus conferencias o paseando por las calles en traje de prueba, porque la vestimenta era para él más una forma de expresarse que de acentuar su posición en la sociedad.

Esta actitud se basa en uno de los rasgos más obvios en la obra y vida de Ramón, y así también su autocreación, que era su excentricidad. La excentricidad parece ser un paso más lejos de la independencia ramoniana, y Antonio Prieto lo define como la voluntaria distancia que el escritor *establece entre su centro y el centro que constituye una generación como norma vigente que se impone*, basada en la suma de su escepticismo y humorismo.⁶⁰⁸ No cabe duda de que esta distancia voluntaria, este alejamiento del centro convencional, burgués, forma una parte importante de la anticreación ramoniana. Es esta excentricidad una desviación, la cual culmina en fundar un nuevo centro, poblado por las cosas; porque la única jerarquía aceptada por Gómez de la Serna es la de los objetos.⁶⁰⁹ Claramente el público centrado en la convención y las normas se sentía perturbado por este escritor excéntrico, su tratamiento humorístico del natural y serio centro burgués, y aún más por su cosalogía.

De hecho, en la actitud ramoniana se puede encontrar muchas veces una crítica de la sociedad conservadora, carente tanto de sentido del humor como de la tolerancia por lo nuevo. Pero a veces los reproches del escritor parecen extenderse hasta un nivel más profundo. Alan Hoyle indica, que la cosalogía ramoniana subrayaba la falta de

⁶⁰⁷ Cf. Shannon 2006: 28.

⁶⁰⁸ Antonio Prieto constata que la excentricidad ramoniana es una superación del realismo y cree que *a Ramón no le interesó jamás medir la realidad por un solo lado, por su representatividad más latente o más verosímelmente 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*. Cf. Prieto 2005: 186.

⁶⁰⁹ Antonio Prieto habla de una *vanguardia deshumanizada del ramonismo*. Cf. Prieto 2005: 189.

humanidad de las *sociedades convencionales entregadas a la gran guerra*.⁶¹⁰ Gómez de la Serna se opone a la cultura bélica - una convención social en su época -, en su manera excéntrica, mostrando su amor a las cosas como reacción a la maldad y violencia de los hombres. Su relación especial con los objetos inanimados, sus declaraciones de ser el defensor de las cosas o el fundador de la liga de la protección de los minerales eran su rebeldía privada contra el orden establecido, el cual glorificaba la guerra y la crueldad.

Finalmente, merece la pena mencionar una teoría interesante de Ricardo Fernández Romero, quien considera la cosalogía un sistema autocreativo de Ramón, interpretándola como una reacción a las relaciones económicas del sistema capitalista en la época del escritor. Así Gómez de la Serna, a la vez consumidor, coleccionista de mercancías materiales y productor de mercancías estéticas, por su pasión por las cosas cotidianas viejas o rotas, como las del Rastro, muestra la voracidad destructora del capitalismo, el que nunca deja de producir las cosas nuevas, y que, en consecuencia, provoca el consumo cada vez más intenso de la sociedad. El investigador ve en esta actitud un eco de la radicalidad antiburguesa del joven Ramón. En consecuencia, su amor por los objetos olvidados e inútiles del Rastro es una expresión de su rechazo del consumo burgués.⁶¹¹ Otra vez se nota en Gómez de la Serna un visionario, cuya protesta contra la cultura del descarte y cuya afición por los objetos de *second hand*, usados, se adelantó a su época.

Como se ha analizado anteriormente, la cosalogía, el amor y la muerte eran algunos de los motivos temáticos más importantes en la autocreación ramoniana. La pasión por las cosas se refleja claramente en el rasgo anticreativo de la imagen del artista. Este es el caso también respecto al amor. Ya hemos indicado en el capítulo 3.2.2, que el amor en la novela de Ramón Gómez de la Serna casi nunca sigue las convenciones. En la mayoría de los casos la relación entre los protagonistas está muy complicada, prohibida, o a veces vinculada a la violencia, o hasta al crimen. El autor

⁶¹⁰ Alan Hoyle explica la *incongruencia de atribuir vida mortal a un farol en unas fechas en que morían centenares de miles de soldados en Francia*. Esta crítica de Ramón se quedó incomprendida por muchos contemporáneos. Cf. Hoyle 1996: 14f.

⁶¹¹ Cf. Fernández Romero 2014: 555.

presenta al erotismo como una fuerza destructiva y salvadora al mismo tiempo, haciéndolo en varios escenarios con la excepción de una ejemplar relación burguesa de la época. Ramón, el gran aficionado del espectáculo, a menudo pone en el centro el cuerpo femenino, lo que está de acuerdo con la visión moderna de la sensualidad y erotismo vinculados a la muerte.

El carácter transgresor de vincular la muerte y el amor es un aspecto característico de la obra ramoniana, siendo ambos estos motivos temáticos instrumentos para romper el orden establecido en la novela, pero también en toda la autocreación ramoniana, considerando aquí su colección de objetos macabros, su relación con la muñeca de cera o su función como cronista de los cementerios.

La muerte violenta no es un acontecimiento raro en los textos de Gómez de la Serna, lo que también equivale a la ruptura con lo establecido, siendo una transgresión de las normas, tan odiadas por el autor.⁶¹² El mismo efecto lleva la estética de lo macabro, obtenida por el autor a menudo por el contraste, o más bien la unión entre la muerte y amor o humor y muerte. Rafael Núñez Florencio señala que un tal contraste:

*Provoca repulsión y risa, sin que quepa distinguir bien una de otra. Lo macabro distorsiona la realidad como un juego o un rompecabezas. (...) Lo macabro busca el exceso, se complace en la paradoja, se regodea incluso en lo que otros rechazan. En esa línea, la mirada macabra presenta por lo general un punto irónico, sarcástico: nos muestra lo que no queremos ver y luego, además, nos incita a una reflexión que rompe los esquemas establecidos, empezando por el buen gusto y otras convenciones.*⁶¹³

Se ha constatado, que Ramón se autocreaba por su humor característico, y hay que indicar, que este humorismo formaba parte de su anticreación en mismo grado. El escritor adoptaba una actitud de outsider, mártir y antihéroe, la que se reflejó en su declaración continua que nunca quiso ser un humorista, pero la sociedad le obligó a tomar este papel, después de que su tío lo hubiese bautizado para esta profesión. Como subraya Alan Hoyle, Gómez de la Serna utilizaba el humor como una protesta contra

⁶¹² Cf. Serrano Asenjo 1992: 200.

⁶¹³ Cf. Núñez Florencio 2014: 53.

la sociedad hipócrita.⁶¹⁴ El humor es un instrumento favorable para luchar contra el orden establecido, porque permite expresar los deseos más prohibidos y escandalosos, mientras la risa ayuda a descargar la tensión causada por ellos. Un tipo de humorismo particularmente importante para romper las convenciones es el humor negro, practicado con pasión por Ramón. El humor negro, llamado también humor cínico o macabro, se basa en diversas temáticas, como lo serio, lo piadoso, lo repugnante o todo tipo de tabúes. Este tipo de humorismo es apto perfectamente para ridiculizar los valores impuestos y las normas sociales. Se trata de una subversión al orden establecido, típica para Ramón, quien practicaba mostrar a la vida desde un enfoque ridículo y absurdo.⁶¹⁵ Como ya se ha indicado, el humor del artista era su estrategia de enfrentarse tanto a la muerte como a la vida; su manera de desarmarlas, por caricaturizarlas y poner en la vista su lado más absurdo; rompiendo con la visión de la vida y de la muerte seria, convencional y socialmente aprobada.

En el contexto de la anticreación ramoniana merece la pena recordar la teoría de interpelación de Louis Althusser. Simplificándola, se puede decir, que por la interpelación el individuo recibe asignada una identificación, un papel en la sociedad y un propósito para seguir. Así se vuelve cada uno un sujeto de la ideología principal y se exige que cumpla las expectativas vinculadas a su función. Para entender mejor en qué grado se apartaba Ramón de las expectativas de su época para un artista, merece la pena mencionar la teoría de Rubén Gaztambide-Fernández. El investigador habla de tres conceptos del funcionamiento de los artistas en la sociedad, llamándolos *Cultural Civilizer*, *Border Crosser* y *Representator*. Es la primera imagen la que era la más popular en Europa durante la juventud y formación literaria de Gómez de la Serna. Los artistas eran considerados como individuos dotados de talento especial y se esperaba de ellos una creación magnífica, digna de contribuir al proyecto civilizador de la modernidad.⁶¹⁶ Esta opinión sobre el papel del artista está vinculada

⁶¹⁴ Cf. Hoyle 1996: 4. Hoyle pone en contra de la sociedad hipócrita a un artista, quien se ríe de sí mismo, renunciando a la seriedad como una norma social.

⁶¹⁵ Cf. Tusa Jumbo/Fontaines-Ruiz/Briceño Castillo 2017: 206.

⁶¹⁶ Cf. Gaztambide-Fernández 2008: 239. A primera vista se podría identificar a Gómez de la Serna con el concepto del artista como *Border Crosser*, sin embargo, según Gaztambide-Fernández, se trata en este caso de un individuo, que quiere reconstruir la sociedad. Como se sabe, Ramón estaba lejos de

a la nueva sociedad burguesa, formando una clara división entre los creadores y admiradores del placer estético por un lado y por otro lado las clases bajas, quienes no podían permitirse poseer las obras de arte. Este fenómeno, según Gaztambide-Fernández, está conectado también a la creciente importancia de las instituciones, cuya tarea consistía en juzgar cuales obras eran merecedoras de conservación y también en clasificar a los artistas, para distinguir entre los genios y los inadecuados, indignos de apoyo.

Claramente, desde esta perspectiva, en el caso de Gómez de la Serna se observa un grave conflicto de intereses. Por un lado, el artista se rebelaba contra la interpelación, no aceptaba el papel que le asignó la sociedad, es decir del hombre burgués y del escritor como *Cultural Civilizer*. Tampoco aceptaba una dependencia de las instituciones, eligiendo su propia trayectoria, ajena de crear obras de arte bellas, perfectas y conformadas. Sin embargo, aunque Ramón no se sometió a las expectativas de la sociedad y lograba continuamente romper sus normas y el orden establecido, nunca dejó de estar consciente del precio alto que debería pagar toda su vida: el rechazo y la incompreensión tanto por el lado del público como otros intelectuales, el cual se traduce también a su difícil situación económica en el exilio. En efecto, debido a la incompreensión de la obra del autor y la reducción de su obra y persona a lo trivial, la temática de la antireacción ramoniana, de su resistencia ante el orden establecido, no está todavía estudiada en un grado satisfactorio y merecería seguramente una investigación aparte.

Se puede concluir este análisis señalando, que Gómez de la Serna no solo se creaba por algo, como por ejemplo por sus performances humorísticos o su obsesión por la muerte y el sexo, sino también en contra de algo, antireándose como un artista antiburgués, antipolítico y anticonformado. Su actitud del antihéroe formaba parte de su autocreación y la completaba de modo armónico, siendo el rasgo rebelde un elemento fijo en cada fragmento de la imagen ramoniana.

un revolucionario en un sentido político; su único propósito era autocrearse, vivir su propia arte, sus ideas en contra de las normas, no le interesaba cambiar al mundo, siendo tan apolítico como era.

4 Ramón y Freud

4.1 Psicoanálisis y literatura

En los capítulos anteriores se ha estudiado el fenómeno de la autocreación de Ramón Gómez de la Serna, basándose en varios ejemplos de la obra y vida del escritor. A continuación, nos parece interesante incluir en este trabajo un análisis de la presencia e importancia de los elementos freudianos para la autoproyección del artista, dada la abundancia con que aparecen estos en la obra ramoniana. Se trata aquí de un aspecto prácticamente nunca estudiado en el caso de Ramón. Naturalmente, la mayoría de los artistas de las vanguardias estaban fascinados por el psicoanálisis en su momento, sin embargo el interés particular de Gómez de la Serna por el tema y su manera de referirse a Sigmund Freud se merecen una observación más atenta. También hay que subrayar, que para los propósitos de la presente tesis nos interesan los textos de Freud en estado *puro*, original, así como los podría haber leído Ramón, sin tomar en cuenta ninguna de las interpretaciones del psicoanálisis.

Además, se debe remarcar, que no es nuestro propósito emplear un psicoanálisis a los textos de Gómez de la Serna, sino que se va a analizar la presencia y relevancia de seleccionados elementos freudianos, como también su relación con el mismo científico vienés. Considerando la amplitud de las teorías freudianas, nos concentraremos en el análisis de motivos seleccionados. Nos hemos decidido por los siguientes, los cuales tienen no solo una relación particularmente estrecha con la literatura, subrayada varias veces por el mismo padre del psicoanálisis, sino también tienen un lugar especial en los textos ramonianos, es decir lo ominoso y el motivo de las pulsiones de vida y de muerte, como también sus derivaciones, aclaradas más abajo en el presente capítulo.

Antes de pasar al análisis de los elementos freudianos en la autocreación ramoniana cabe explicar brevemente lo que se entiende bajo los mencionados términos. Así pues, empezando con el concepto de lo ominoso, se puede constatar que se trata de un aspecto significativo y particular de la teoría del psicoanálisis y, al mismo

tiempo, de un fenómeno tan complejo como interesante del inconsciente de la psique humana. Esta sensación, profundamente analizada por Sigmund Freud sobre todo en su ensayo *Lo ominoso* de 1919,⁶¹⁷ como parecida a la angustia, espanto o choque, está normalmente producida por una imprevista alteración o una inesperada transformación de algo bien conocido y familiar, y está causada por el retorno repentino de las primitivas creencias superadas o por complejos infantiles reprimidos.

Merece la pena reparar en que ese fenómeno no solo se evidencia en la vida real, sino también con mucha frecuencia en el arte, lo que sugiere que la impresión del siniestro es un elemento natural, fijo y presente en la cultura y psique humana.

Sin lugar a duda, en la literatura se pueden encontrar incontables ejemplos del uso de los motivos ominosos, lo que abre diferentes perspectivas para analizar esta maniobra psicológica y estilística de los escritores. Resulta particularmente interesante la problemática de la función que cumplen los motivos siniestros en obras literarias. La pregunta lógica es, ¿con qué intención los emplean los autores, qué efecto intentan lograr? La respuesta no es fácil, dada la complejidad del fenómeno. Así pues, en el ámbito del psicoanálisis, Sigmund Freud construyó muchos conceptos importantes relacionados entre sí, por eso, para comprender mejor el concepto de lo ominoso, es importante exponer previamente la teoría elemental del inconsciente y del yo, explicada más ampliamente en el libro *El yo y el ello (Das ich und das Es)* publicado en 1923. Para ello, se presentarán a continuación las explicaciones propias del psicoanalista vienés.

El fundamento del psicoanálisis consiste en la diferenciación de la psique en consciente e inconsciente. El inconsciente es según Freud *una instancia del aparato psíquico, a la cual la conciencia no tiene acceso, pero se la puede explorar de varias maneras, siendo una de ellas la interpretación de los sueños.*⁶¹⁸ Estrechamente

⁶¹⁷ Este capítulo está basado en los ensayos de Sigmund Freud titulados *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), *Lo ominoso* (1919) y *El yo y el ello* (1923). Todas las citas se refieren a la edición de obras completas, volúmenes respectivamente XIV, XVII y XIX publicados en 1976 en Buenos Aires por Amorrortu.

⁶¹⁸ Debido a los límites espaciales de la presente tesis no podemos profundizar en este concepto, sin embargo merece la pena saber que además del inconsciente, Freud habla también del preconscious: *Vemos, pues, que tenemos dos clases de inconsciente: lo latente, aunque susceptible de conciencia, y*

relacionadas al inconsciente son tres instancias de la psique, es decir, el yo, el ello y el superyó (este último también conocido como el yo *ideal o el ideal del yo*).

El yo está definido por Freud como la reunión de todos los procesos mentales de una persona, de la cual depende la conciencia del individuo. Este mecanismo psíquico es responsable tanto de la recepción de las impresiones externas como de la percepción de los sentimientos internos. Otra función importante es la posible represión (*Verdrängung*) de estas sensaciones, también en forma de censura en los sueños (*Traumzensur*). Todas las impresiones reprimidas por el yo se encuentran en la esfera del inconsciente de la psique, aunque, al mismo tiempo, no todo lo inconsciente del aparato psíquico humano es efecto de la represión ejecutada por el yo. Lo reprimido, sin embargo, todavía se puede comunicar con el yo y esto puede suceder a través del ello. Así el ello representa, según Freud, la parte inconsciente del yo (*das Unpersönliche und Naturnotwendige in unserem Wesen*), o, dicho de otro modo, el yo es una parte del ello que fue modificada por los influjos del mundo exterior. Mientras el yo se ocupa de las impresiones internas y externas recibidas y analizadas por la razón; el ello es el centro del principio del placer, gestionado por las pulsiones (*Triebe*), comparables hasta cierto punto a los instintos, pero de carácter mucho más complejo.

Observando la relación entre el yo y el ello, dos elementos de la psique humana de carácter y función tan diversos, el psicoanalista vienés concluye que sea lógico que deba existir un tipo de mediador o enlace, que ha llamado el superyó. Este yo ideal tiene su origen en el complejo de Edipo de la infancia, que con el tiempo se transforma en la conciencia y mecanismo de control sobre el yo, así como también en la fuente de los inconscientes sentimientos de culpabilidad.

Freud subraya varias veces, que el superyó tiene su origen en la identificación con el arquetipo paterno y así conserva el carácter del padre; es decir que como los

lo reprimido, que en sí y sin más es insusceptible de conciencia. Esta visión nuestra de la dinámica psíquica no puede dejar de influir en materia de terminología y descripción. Esta visión nuestra de la dinámica psíquica no puede dejar de influir en materia de terminología y descripción. Llamamos preconsciente a lo latente, que es inconsciente solo descriptivamente, no en el sentido dinámico, y limitamos el nombre inconsciente a lo reprimido inconsciente dinámicamente. No olvidemos que en el sentido descriptivo hay dos clases de inconsciente, pero en el dinámico sólo una. Cf. Freud 1976g: 17.

niños están obligados a obedecer a sus padres, así también el yo se somete al imperativo categórico del ideal del yo, actuando el último como conciencia moral.

Como ya se ha dicho, el ello es la instancia psíquica controlada por las pulsiones, y no es posible entender la manera del funcionamiento del aparato psíquico en la teoría freudiana sin conocer lo esencial al respecto de ellas. Sigmund Freud distingue dos clases de pulsiones, siendo la primera variedad las pulsiones sexuales o la pulsión de autoconservación, mientras el segundo grupo contiene la pulsión de muerte, la que puede exteriorizarse en pulsión de destrucción dirigida al mundo exterior y otros seres vivos, siendo su ejemplo el sadismo.⁶¹⁹

Se puede fácilmente deducir, que las dos centrales pulsiones, la sexual y la destructiva, también llamadas pulsión de vida y pulsión de muerte, o, más poéticamente, las fuerzas de Eros y de Tánatos, son contradictorias entre sí. Como lo aclara el mismo Freud, su concepción era dualista desde el principio, y aún más lo era cuando se denominaron *las antítesis, no ya instintos del yo e instintos sexuales sino instintos de vida e instintos de muerte*.⁶²⁰ Esas dos pulsiones son responsables de los procesos de construcción y destrucción en los seres humanos y es la tarea del yo de conducir al individuo siguiendo las normas del superyó, para que prevalezcan las experiencias de vida sobre las de la muerte. Lo que en realidad no es tan sencillo ni fácil, y se trata más de una lucha continua y dramática entre las dos fuerzas contrarias.⁶²¹

Mientras la pulsión erótica intenta mantener la vida para reunir los elementos vitales dispersos; la pulsión de muerte se ocupa de transformar lo orgánico vivo en lo inanimado. Un buen ejemplo para la actitud vencedora de la pulsión de Eros es la reproducción, mientras el deseo de la muerte provocado por la fuerza de Tánatos se realiza en la fascinación humana por la guerra, la aprobación pública por guerras y el

⁶¹⁹ Aunque se habla de variedades de pulsiones, por razones de comodidad y para el mejor entendimiento, a continuación se va a hablar sobre las pulsiones en singular; por ejemplo *la pulsión sexual* en vez de *la clase de pulsiones sexuales*.

⁶²⁰ Cf. Freud 1948a: 1112.

⁶²¹ Cf. Antón Martín 1993: 112.

deseo de matar y morir.⁶²² Vale la pena citar las propias palabras de Gómez de la Serna al respecto, notando que el artista tuvo una idea similar de la pulsión de muerte:

*Se mezcla en la guerra ese deseo de matar en masa que ejercita el niño cuando arrasa un hormiguero y ese deseo de morir que siente el adolescente al ver las dificultades de la vida. La guerra es lo único que venga a la enfermedad y es la cumplidora del instinto de la muerte, morir sin pensar demasiado en la muerte, salir fácilmente de ella.*⁶²³

En el contexto, Freud observa con atención el estrecho vínculo, recurrente también en el arte y la literatura, entre los sentimientos de amor y odio, el cual atribuye al constante combate y compromiso entre las pulsiones de vida y de muerte. Como lo comenta el psicoanalista, en el ser animado *los instintos eróticos y los de muerte habrían constituido regularmente mezclas y aleaciones.*⁶²⁴

Al respecto de las pulsiones, no se puede pasar por alto una variante de la pulsión sexual que desempeñó un papel importante en la autocreación ramoniana, es decir el fetichismo. A continuación, se esbozarán unos rasgos principales de esta teoría freudiana, basándose en los ensayos *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905) y *Fetichismo* (1927).

En el primero de ambos textos, Sigmund Freud establece unos términos básicos, llamando *objeto sexual* a la persona de la que parte la atracción sexual y *meta sexual* a la acción hacia la cual esfuerza la pulsión sexual y también aclara, que la existencia de necesidades sexuales se origina en la pulsión sexual, como analógicamente el hambre es condicionada por la pulsión de nutrición. El término equivalente para el hambre en el campo sexual es el libido.⁶²⁵ El psicoanalista afirma que *la unión de los genitales es considerara la meta sexual normal en el acto que se designa como coito y que lleva al alivio de la tensión sexual y a la extinción temporaria de la pulsión sexual,*⁶²⁶ lo que compara con la saciedad en el caso del hambre.

⁶²² Cf. Antón Martín 1993:153.

⁶²³ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 647.

⁶²⁴ Cf. Freud 1948b: 31.

⁶²⁵ Cf. Freud 1976a: 123.

⁶²⁶ Cf. *ibid.* 136.

Según Freud, aún en el acto sexual normal es posible identificar rasgos, los cuales, desarrollados en ciertas circunstancias, pueden llevar a las aberraciones caracterizadas como perversiones. Se trata aquí de las desviaciones con respecto a la meta sexual normal, a las cuales pertenece, entre otros, el sustituto inapropiado del objeto sexual, es decir fetichismo. Como lo describe el psicoanalista, *un aspecto totalmente particular ofrecen los casos en que el objeto sexual normal es sustituido por otro que guarda relación con él, pero es completamente inapropiado para servir a la meta sexual normal.*⁶²⁷ Este sustituto puede ser una parte del cuerpo poco apropiada a un fin sexual, como por ejemplo el pie o el cabello, o un objeto inanimado relacionado a la persona sexual, asociado en general con su sexualidad, como por ejemplo ropa interior. Sin embargo, una trasgresión de este u otro tipo se puede observar en la mayoría de las personas y no puede ser clasificada siempre como un caso patológico. De verdad, solamente lo es cuando la aspiración al fetiche:

*(...) reemplaza a la meta sexual normal; y, además, cuando el fetiche se desprende de esa persona determinada y pasa a ser un objeto sexual por sí mismo. Estas son las condiciones generales para que meras variaciones de la pulsión sexual se convierten en desviaciones patológicas.*⁶²⁸

En el ensayo *Fetichismo*, Freud constata que de hecho los fetichistas no padecen por su inclinación anormal, por el contrario, están por lo general muy contentos con su fetiche, porque obtener la satisfacción por él es más fácil que obtener la satisfacción por el acto sexual normal. Como los otros no saben el significado del fetiche, este es accesible con facilidad y así *lo que otros varones requieren y deben empeñarse en conseguir, no depara al fetichista trabajo alguno.*⁶²⁹

⁶²⁷ Cf. Freud 1976h.: 139.

⁶²⁸ Cf. *ibid.*: 140. Freud lo explica del siguiente modo: *La experiencia cotidiana ha mostrado que la mayoría de estas trasgresiones, siquiera las menos enojosas de ellas, son un ingrediente de la vida sexual que raramente falta en las personas sanas, quienes las juzgan como a cualquier otra intimidad. (...) En la mayoría de los casos podemos encontrar en la perversión un carácter patológico, no por el contenido de la nueva meta sexual, sino por su proporción respecto de lo normal. Si la perversión no se presenta junto a lo normal (meta sexual y objeto) cuando circunstancias favorables la promueven y otras desfavorables impiden lo normal, sino que suplanta y sustituye a lo normal en todas las circunstancias, consideramos legítimo casi siempre juzgarla como un síntoma patológico; vemos este último, por tanto en la exclusividad y en la fijación de la perversión.* Cf. Freud 1976h: 145f.

⁶²⁹ Cf. Freud 1976h: 149.

Después de esta necesaria explicación del funcionamiento de las pulsiones, se puede volver a los tres mecanismos de la psique humana. Concluyendo, esta teoría de Sigmund Freud se puede entender del siguiente modo: el ello es lo amoral en la psique humana dirigido por las pulsiones sexual y destructiva; el yo forma el elemento pretendiente a lo moral y el superyó es una instancia ambivalente, la que por un lado se puede llamar híper-moral, pero que por otro lado es capaz de castigar al yo de modo muy cruel.

Teniendo en cuenta esta simple explicación, se puede pasar al ensayo *Lo Ominoso (Das Unheimliche)* de 1919, un destacable texto de Sigmund Freud. El mismo concepto del siniestro es una teoría interesante y compleja que se basa principalmente en el antes mencionado inconsciente. Según Freud, lo ominoso pertenece al orden de lo terrorífico y crea angustia y horror, referidos a la transformación de algo conocido y familiar. Esas consideraciones llevan a esta pregunta clave: *¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?*⁶³⁰

De acuerdo con el psicoanalista, se pueden distinguir dos tipos del siniestro que se refieren respectivamente a las superadas creencias primitivas o a los complejos infantiles reprimidos. En el caso del primer grupo no se trata de sentimientos nuevos o ajenos, sino de algo familiar, algo ya conocido, pero enajenado por el proceso de la represión, que sin embargo retorna. Un descubrimiento importante es la coincidencia de la antigua concepción del mundo del animismo, caracterizado por la supuesta existencia de los espíritus, omnipotencia del pensamiento y la magia. A esto se le une todo lo relacionado con la muerte, pareciendo ominoso a muchas personas, lo que Freud llama *la angustia primitiva frente al muerto quien ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevarse consigo para que lo acompañe en su nueva existencia.*⁶³¹

A los fenómenos ominosos del primitivo superado se le agrega, según el científico, la incertidumbre intelectual en torno a la duda de que algo es inanimado o

⁶³⁰ Cf. Freud 1976e: 219.

⁶³¹ Cf. *ibid.*: 241.

inerte, y por eso inquieta en alto grado una semejanza de lo inanimado con lo vivo, por lo que la impresión del siniestro lo causan fácilmente los objetos parecidos a seres humanos, entre los cuales se encuentran: figuras de cera, muñecas automáticas o autómatas de ingeniosa construcción. Otro ejemplo de los motivos causantes de la sensación del siniestro es la casualidad, que a veces da la impresión de lo fatal y/o inevitable, sobre todo cuando se le relaciona con los presentimientos cumplidos, lo que Sigmund Freud llama omnipotencia del pensamiento, que se debe a la ya mencionada antigua concepción del mundo del animismo. Esto también se refiere a la angustia respecto a otra persona, en caso de exteriorización de sus fuerzas totalmente insospechadas. Además, el psicoanalista demuestra que lo siniestro se produce cuando se borran los límites entre la fantasía y la realidad, cuando se vuelve real algo que se consideraba fantástico, lo que a menudo se relaciona con la problemática de los sueños. Todos los casos mencionados se derivan, según Freud, de las creencias de nuestros ancestros primitivos:

*Hemos superado esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como en nuestra vida ocurre algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso.*⁶³²

El otro tipo de siniestro es lo producido por los complejos infantiles reprimidos, reanimados por una impresión, por lo que el científico entiende sobre todo el exponente del complejo de castración que se expresa de formas diversas. Primero, en el ensayo se tematiza la importancia de los ojos y el miedo a perderlos. Según las experiencias psicoanalistas, *dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que de cualquier otro órgano.* Freud refuerza la teoría vinculándola al complejo de castración cuando dice, que *tras la amenaza de ser privado del miembro genital se produce un sentimiento particularmente intenso y oscuro, y que es ese sentimiento el que presta eco a la representación de perder otros órganos.*⁶³³

⁶³² Cf. Freud 1976e: 247.

⁶³³ Cf. *ibid.*: 231.

Además, le parece natural que la angustia vinculada al potencial daño del ojo, un órgano enormemente importante, es consecuentemente una angustia especialmente profunda. Análogamente, el autor del ensayo declara muy ominosa la idea de los miembros seccionados, como por ejemplo una cabeza cortada, y subraya que la actividad autónoma de los órganos todavía aumenta esta impresión, como es en el caso de los pies que danzan solos.

El tercer ejemplo de los complejos infantiles reprimidos del que se ocupa Sigmund Freud es lo siniestro causado por el fenómeno del doble, lo que explica del siguiente modo:

*(...) en todas sus gradaciones y plasmaciones (...) la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas, el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra (...) la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio – o sea, duplicación, permutación del yo (...).*⁶³⁴

Según el científico, la simbología del doble es muy compleja y abarca, entre otras, la idea del alma inmortal, la castración mediante duplicación, un anunciante de la muerte o la conciencia moral.

A pesar de todo, hay que tener en cuenta que lo ominoso tiene su origen en lo inconsciente siendo superado o reprimido por el yo conforme al esquema mencionado en los párrafos anteriores. En palabras de Freud, *las convicciones primitivas se relacionan de la manera más íntima con los complejos infantiles y, en verdad, tienen su raíz en ellos.*⁶³⁵

Además, el científico austriaco trata en su ensayo, con mucho interés, el uso de los motivos ominosos en la literatura, pero antes de ahondar en este aspecto de su teoría, hay que admitir que lo siniestro es realmente un fenómeno frecuente en el arte y lo era ya mucho antes de que Jentsch y Freud lo definieran. Basta con mencionar unos ejemplos tan heterogéneos como el cuadro de la *Danza de la muerte* de Hraстовlje, el poema de Eugenio Montale *Forse un mattino andando*, la película *El*

⁶³⁴ Cf. Freud 1976e: 234f.

⁶³⁵ Cf. *ibid*: 248.

estudiante de Praga de 1913, o incluso las disonancias inesperadas en las obras musicales. Todo ello sirve como ejemplo para comprender la diversidad de las formas usadas para provocar el efecto del siniestro por los artistas, lo que obviamente no se limita a la literatura.

Sin embargo, Sigmund Freud considera que el maestro de la maniobra psicológica del uso de lo ominoso es el escritor participante en el movimiento romántico de la literatura alemana Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822). A este autor le dedica Freud unas páginas en su ensayo *Lo ominoso*, para analizar el cuento *El hombre de arena* (*Der Sandmann*). Dicha obra, rica en motivos siniestros, tematiza entre otros el motivo del autómatas del que el protagonista cree ser una mujer real, el profundo y continuo miedo de perder los ojos o el doble. Vale la pena reparar en que Freud se ocupa de la función literaria del siniestro de modo bastante extenso. Así nota en primer lugar, que no se puede igualar el uso de un motivo ominoso en la ficción con el efecto análogo en el lector sin considerar el contexto en que fue empleado. Hay que atender unas circunstancias necesarias, porque *muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real.*⁶³⁶

Como ejemplo, Freud muestra que en los cuentos fantásticos los elementos irreales o incongruentes no despiertan un sentimiento ominoso, porque son naturales a esa forma literaria y así esperados y previstos, lo que confirma una vez más que para provocar la impresión del siniestro en el lector, es necesario un momento de inseguridad, un motivo potencial fantástico en la realidad cotidiana presupuesta por el autor.

Una condición indispensable para provocar el efecto de lo ominoso en la obra literaria es entonces situar la trama en la realidad cotidiana. En este caso, el autor incluso puede despertar la impresión del siniestro por uso de fenómenos casi o totalmente imposibles en la realidad y así, como indica Freud, *nos descubre entonces*

⁶³⁶ Cf. Freud 1976e: 248.

*en nuestras supersticiones, que creíamos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella.*⁶³⁷

A veces, como nota el psicoanalista, lo que seguramente resulta ominoso para un protagonista, no lo es desde el punto de vista del lector, sea porque este no se identifica suficientemente con el personaje para ponerse en su lugar o porque el autor trata al protagonista y su situación con considerable ironía y cierta distancia, la cual afecta también al lector. Ahora bien, es competencia del escritor usar los motivos potencialmente siniestros y también decidir si deben provocar la impresión análoga en sus lectores. Como dice Freud:

*(...) el creador literario puede orientarnos de una manera particular: a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos.*⁶³⁸

El autor es en efecto capaz de influir libremente en la significación de los motivos usados, empleados para alcanzar efectos diversos. En el ensayo *Lo ominoso* se denominan unas funciones posibles del uso del siniestro realizadas por escritores, como por ejemplo para provocar el sentimiento cómico o como refuerzo.

Parece impresionante el interés de Sigmund Freud por la literatura, como nota Richard Gray respecto al ensayo *Lo ominoso*:

*This essay provides a brilliant example – perhaps the most stunning one in all of Freud’s works – of the intertwining of psychoanalysis with another discipline: here, literary criticism (...). He is concerned with literary reception.*⁶³⁹

El tema de la relación entre el psicoanálisis y la literatura es muy amplio y solamente podemos aquí destacar los rasgos más interesantes, basándose sobre todo en el libro *Psychoanalyse und Literatur* de Jean Starobinski. Como ya se ha

⁶³⁷ Cf. Freud 1976e: 248.

⁶³⁸ Cf. *ibid.*: 249.

⁶³⁹ Cf. Gray 2012: 3. Vale la pena mencionar también las siguientes palabras de Richard Gray: *The uncanny is something fearful and frightening, and as such it has been neglected in the history of aesthetics. But Modernism marks a turn in aesthetics in general toward a fascination with the ugly, the grotesque: a kind of negative aesthetics. Freud’s essay makes a contribution to this supplement to the aesthetics of the beautiful by examining what we might call the aesthetics of the fearful, the aesthetics of anxiety (...).* Cf. *ibid.*

subrayado, Freud se apoya a gusto en ejemplos literarios para explicar y soportar sus teorías, lo que se ve claramente en el ensayo *Lo ominoso*. Sin embargo, el psicoanalista se ocupa de más textos, como la obra breve *Gradiva* de Wilhelm Jensen, la que está analizada por él para demostrar que el escritor empleaba el motivo de sueños en un sentido representado después por Freud en su texto *Traumdeutung* (1900).⁶⁴⁰ No se pueden pasar por alto también los ejemplos tan famosos como el mito de Edipo, el cual se volvió uno de los símbolos del psicoanálisis más reconocidos como una personalización del complejo infantil, o el psicoanálisis del personaje de Hamlet. Freud vio en el protagonista de William Shakespeare un neurótico e histórico, una anomalía de una persona que no ha superado su complejo de Edipo, es decir una obsesión erótica del niño por su madre. Según la teoría freudiana, aunque Hamlet no ha matado a su padre, tampoco puede vengarse del asesino, porque nunca ha superado su deseo infantil de ver morir a su padre para reemplazarle.⁶⁴¹

Jean Starobinski aclara, que originalmente Freud se ha apoyado en la literatura solamente para comprobar sus hipótesis clínicas. No obstante, con el tiempo se interesó por el proceso creativo mismo, aunque nunca ha logrado definir la esencia del arte. El psicoanálisis solamente podría concluir sobre la personalidad del autor, una realidad psicológica de la que procede una obra de arte, el deseo que se manifiesta o esconde en el texto, pero varios de sus aspectos no pueden ser analizados con el método freudiano.⁶⁴² Según Starobinski, el psicoanálisis es una cumbre de la literatura del romanticismo del siglo XIX, no obstante influido por el racionalismo positivista y así Sigmund Freud combinó en su ciencia un optimismo del progreso científico con un pesimismo de las fuerzas violentas y primitivas.⁶⁴³

De todos modos, Sigmund Freud siempre se distanciaba de los poetas y filósofos para subrayar la importancia de su idea como ciencia, distinta al todo del arte. El psiquiatra vienés acentuaba, que, aunque los poetas y filósofos hubieran

⁶⁴⁰ Cf. Starobinski 1990: 83.

⁶⁴¹ Cf. *ibid.*: 139.

⁶⁴² No se debe ver a una obra del arte como una conclusión o proyección de la infancia del escritor, porque esta puede ser efecto de una nueva emoción o experiencia que le va a pasar en el futuro al autor y es una previsión. Cf. Starobinski 1990: 97.

⁶⁴³ Cf. *ibid.*: 86.

descubierto el inconsciente, él ha descubierto como analizarlo científicamente.⁶⁴⁴ Así, por un lado, Freud respetaba a los artistas, creía que poseían el talento de expresar sus experiencias y actuar como mediadores entre lo obscuro de las pulsiones y lo claro de la ciencia. Por otro lado, en su opinión, el arte es una expresión de un deseo reprimido, y se realiza al alcanzar por el creador algo que le es posible (crear una obra de arte) como una compensación, en vez de cumplir un deseo imposible.⁶⁴⁵

Volviendo a Ramón Gómez de la Serna, en el próximo capítulo se estudiarán varios ejemplos de motivos freudianos en la autocreación del artista, destacando la abundante presencia e importancia de lo ominoso y de las pulsiones de vida y muerte en su obra. Hay que resaltar, que para analizar la presencia y la relevancia de los motivos ominosos usados por el autor madrileño en su obra, hay que tener en cuenta la variedad y diversa intensidad de los elementos siniestros disponibles, concentrándose sobre todo en los ya mencionados, especialmente significativos para Freud, como la inseguridad, si un ser es vivo o mecánico (aparente animismo), la (supuesta) omnipotencia del pensamiento, la incertidumbre causada por la inesperada aparición del elemento fantástico en la realidad cotidiana, el motivo de los ojos estropeados, la existencia del doble, la temática de la muerte, los miembros seccionados de actividad autónoma. A estos motivos se pueden, indudablemente, añadir las pulsiones del ello descritas anteriormente, como el mecanismo directivo del inconsciente en la psique humana y, como un particular centro y fuente del siniestro.

Finalmente, hay que tener en cuenta que lo ominoso de la ficción es una cosa diferente a lo presente en la realidad, porque el lector obviamente no lo entiende ni lo siente del mismo modo, de que siente lo experimentado personalmente en su vida. Así, para apreciar la impresión del siniestro en la literatura, hay que ponerse en el lugar del protagonista, imaginarse su situación, sus sentimientos y sensaciones. Sin embargo, independientemente de la intención del autor y de la sensibilidad del lector, a veces lo ominoso de la lectura se deja sentir fácilmente, mientras que en otros casos

⁶⁴⁴ Cf. Starobinski 1990: 91.

⁶⁴⁵ Cf. *ibid.*: 98. Starobinski destaca, que el desprecio freudiano hacia las artes es más un mecanismo de defensa para subrayar el carácter científico de su teoría, pero posiblemente también para expulsar o reprimir su *complejo literario*. Cf. Starobinski 1990: 99.

exige un momento de reflexión e identificación con el protagonista. Jacqueline Heuer habla al respecto de la técnica narrativa ramoniana que consiste en el paulatino alejamiento de la verosimilitud. El autor parte de una situación verosímil, pero gradualmente el discurso se dirige hacia situaciones insólitas y exageradas.⁶⁴⁶

En el caso de la obra ramoniana se descubre que, por lo general, el escritor da la impresión de la realidad a sus novelas ubicando a los protagonistas en ciudades reales, como por ejemplo en París, Nápoles, Madrid o Segovia, y, además, describiendo con muchos detalles los espacios urbanos. La trama de sus libros está situada en un mundo parecido a ese del lector, lo que cumple la condición del empleo de los motivos ominosos y su recepción como estos por el lector. Como lo resume Antonio del Rey Briones, incluso lo insólito y lo extraordinario de los textos ramonianos siempre aparecen fundamentados en lo cotidiano, causados por la observación del mundo cercano y familiar practicada por el autor.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Cf. Heuer 2004: 47.

⁶⁴⁷ Cf. Rey Briones 1992: 71f.

4.2 Motivos freudianos en la obra ramoniana

El propósito del presente capítulo es analizar la presencia y relevancia de los motivos freudianos en la autocreación ramoniana. Para estructurarlo, se va a considerar primero los cuatro motivos temáticos analizados ya anteriormente al respecto de la imagen ramoniana, es decir la cosalogía, el amor, el humor y la muerte, y se darán ejemplos de la aparición de diversos elementos del campo teórico del psicoanálisis freudiano en contexto de estos. Posteriormente, como un ejemplo más amplio, se analizará el texto *El Chalet de las rosas* (1923), el cual nos parece la obra que demuestra los reflejos freudianos en la creación literaria de Gómez de la Serna más claramente.

Como ya se ha mencionado, Ramón no era naturalmente el único autor de su época a quien le fascinaba la temática freudiana, siendo un buen ejemplo su contemporáneo Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), quien mostraba, sirviéndose de las frecuentes escenas macabras, el incesto, el sadomasoquismo, la necrofilia y el voyerismo, el lado perverso del amor, lo cual había sido inspirado por las teorías de Sigmund Freud.⁶⁴⁸ No obstante, la abundancia de los motivos freudianos en la obra de Gómez de la Serna se destaca entre las obras producidas por otros escritores españoles en las primeras décadas del siglo XX.

Primero no se puede omitir una breve mención de un punto en común bastante claro que relaciona al psicoanálisis freudiano con Gómez de la Serna: lo constituye el movimiento artístico y literario del surrealismo. Está muy extendida la asociación, no siempre justa, de las teorías de Sigmund Freud a dicha corriente, sobre todo por la expresión bastante ominosa de los motivos surrealistas más característicos como los sueños, la duda respecto a la supuesta realidad y lo (extensamente entendido) subconsciente. Aunque sin apoyo del psicoanalista vienés, los vanguardistas se dejaron influir por las teorías freudianas,⁶⁴⁹ lo que ya se ha discutido en el capítulo 2.2

⁶⁴⁸ Cf. Ramírez Santacruz 2008: 360.

⁶⁴⁹ Cf. también las palabras de Jack Spector: (...) ganz besonders kamen Freuds Vorstellungen wohl den Bedürfnissen und Bestrebungen der Surrealisten entgegen. En: Spector 1973: 157.

de la presente tesis. Al mismo tiempo, respecto a la pertenencia de Ramón Gómez de la Serna a la corriente del surrealismo, el tema parece discutible hasta el día de hoy. En efecto, saltan a la vista unas claras semejanzas, como por ejemplo la afición surrealista al humor macabro (expresada por André Breton en su libro *Antología del humor negro* de 1940), al mismo tiempo muy característica para el autor madrileño; o la idea de la salvadora función del amor, también común en el surrealismo y en la obra ramoniana.⁶⁵⁰ Aunque se considera al escritor *unánimemente* el precursor de las vanguardias en España, algunos críticos como por ejemplo Luis Cernuda, Vittorio Bodini, Francisco Umbral o Agustín Sánchez Vidal niegan su participación en el surrealismo. Sin embargo, otros autores como Antonio del Rey Briones, José Camón Aznar o Ioana Zlotescu defienden la dirección surrealista de su obra, refiriéndose a su tentación de avanzar en los terrenos del inconsciente, como también a su actitud ante la sociedad, por lo que se entiende sobre todo su rechazo al orden social establecido.⁶⁵¹

De todos modos, Gómez de la Serna, a pesar de declararse *no miembro de ninguna generación*, conocía y entendía muy bien las ideas de los surrealistas, lo que se descubre fácilmente en su ensayo *Superrealismo* de 1931, que incluye también la breve historia titulada *El hijo surrealista*, ya estudiada en el capítulo 3.3, la cual prueba el profundo conocimiento y atracción del escritor madrileño por esta corriente vanguardista. Además, el autor declara en su *Automoribundia* de manera un poco humorística:

*¡Si el tiempo me da tiempo! Entonces lograré decir algo de lo que la vida está aspirando a que sea dicho desde más profundidad, y que yo oigo porque siempre he escrito en estado de trance, como quieren los surrealistas que se escriba...*⁶⁵²

Resumiendo la breve comparación, resulta que ni la obra de Ramón Gómez de la Serna, ni las teorías de Sigmund Freud se pueden vincular de manera incuestionable al movimiento surrealista, tan característico de su época. Sin embargo, los conceptos de Freud, como particularmente el sentimiento del siniestro o lo inconsciente, por lo

⁶⁵⁰ Cf. por ejemplo Flores 1998.

⁶⁵¹ Cf. *ibid.* Cf. también la opinión de Ignacio Soldevila quien dice que *Ramón (...) quisiera devolver a cierto caos, más fecundo y libre (...) Desorden en el orden y cordura en el caos, ¿no se asemeja mucho esto al azar objetivo surrealista?* Cf. Soldevila 1997: 31.

⁶⁵² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 628.

general están sin duda presentes de formas diversas y en abundancia, tanto en la creación literaria de Gómez de la Serna como en la producción surrealista.⁶⁵³ En este contexto parece interesante notar que Ramón en su obra sobre vanguardias titulada *Ismos* (1931) cita directamente a Freud:

*-En lo inconsciente - ha dicho Freud -, todo pensamiento está unido a su contrario. Esa hermandad de lo contradictorio - cuando en el pasado siempre se tendía a deshermandarlo - es la gran empresa surrealista.*⁶⁵⁴

Pasando a la temática de los motivos freudianos en la autocreación ramoniana, merece la pena acentuar que todo lo escrito por Gómez de la Serna, sobre todo su novela, se puede correlacionar con el concepto de lo ominoso. Como escribe Domingo Ródenas refiriéndose a las novelas de la nebulosa:

*(...) la novela tiene la obligación de arrancar la máscara de lo que se da por norma y dejar a la luz lo incongruente y desgarrado que late debajo. Mostrar la cara oculta, el lado ignoto, en sombra, de la experiencia, sórdido, ominoso o deprimente, porque conviene no olvidar que es el novelista el que enseña a aprovecharse de la vida antes de morir y para ello la novela debe ser la antología de lo imposible. El único realismo propugnado no está en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, sino que ha de radicar en otra realidad, ni encima ni debajo, sino sencillamente otra.*⁶⁵⁵

Para entender mejor como emplea Ramón Gómez de la Serna lo ominoso en su obra, parece perfectamente adecuado como ejemplo el cuento *El cólera azul* (1932). La protagonista del texto, una joven rica llamada María, va con su madre a un hotel elegante de Lisboa. Al cabo de unas semanas de una vida bastante monótona, un día al volver de una tienda, la mujer no encuentra a su madre en el cuarto. Al preguntar al personal del hotel, éstos le aseguran, que la madre nunca vino al hotel y que no hay nadie que sepa algo de ella. Es comprensible que el acontecimiento resulta ser un gran choque para María y si bien más tarde se aclara el asunto, la situación no deja de ser siniestra.⁶⁵⁶ La situación es, aunque chocante al principio, verosímil y realista, sin

⁶⁵³ Cf. por ejemplo la siguiente característica del surrealismo, que también se refleja tanto en la obra como en el fenómeno del coleccionismo ramoniano: (...) *lookout for objects which will strike the desired note of the uncanny, something at once unexpected and oddly familiar*. En Bradbury 1978: 235.

⁶⁵⁴ Cf. Gómez de la Serna 2005d: 671.

⁶⁵⁵ Cf. Ródenas 2005: 34.

⁶⁵⁶ Según la explicación, durante la breve ausencia de su hija, su madre muere de un ataque del cólera azul, una enfermedad exótica y muy peligrosa. Para evitar el pánico en la ciudad el director del hotel

embargo, queda la impresión fuerte de lo ominoso al pensar de la súbita e inesperada desaparición de todo lo conocido y familiar junto a la destrucción de la propia percepción de la realidad. El caso de María, la cual experimenta el sentimiento de lo ominoso, causado por un breve momento de inseguridad ante un hecho (aparentemente) sobrenatural, es muy característico para la producción literaria de Ramón Gómez de la Serna.

A continuación, vamos a ocuparnos de los reflejos freudianos en los cuatro motivos de la autocreación ramoniana, empezando por la cosalogía. Ya se ha constatado en la presente tesis de que el fenómeno de la cosalogía constituye uno de los más relevantes y más característicos rasgos de la creación literaria de Ramón Gómez de la Serna, siendo también uno de los puntos centrales de lo siniestro en su obra. Basta recordar la colección inmensa e inquietante de los objetos en el despacho ramoniano, tales como espejos, muñecas de cera, mariposas disecadas, las cuales cubren una nueva vida en los textos del escritor, quién sabía regalar importancia a las cosas más cotidianas y banales.⁶⁵⁷

Hay que notar, que eran las vanguardias una corriente que se oponía a emplear los elementos *clásicos* como monstruos o fantasmas macabros para despertar terror en los lectores. Los representantes del arte nuevo, como Gómez de la Serna o Luis Buñuel preferían recurrir en su obra a las cosas cotidianas, cuya inesperada animación sería más ominosa y espantosa para el lector que las criaturas terroríficas de autores como Edgar Allan Poe.⁶⁵⁸

El profundo interés e implicación del autor respecto a las cosas es de importancia particular para el presente trabajo, debido sobre todo a la animación y personificación de los objetos practicado a gusto por el escritor vanguardista, lo que fácilmente se deja asociar a los motivos ominosos tratados por Sigmund Freud, quien en su ensayo *Lo ominoso* explica que la animación de objetos tiene un efecto siniestro

decide ocultar el asunto y pretender que la mujer nunca vino a Lisboa. Cf. Gómez de la Serna 2002a: 58.

⁶⁵⁷ Cf. Prieto 2005: 188.

⁶⁵⁸ Cf. Roof 1994: 360.

en alto grado.⁶⁵⁹ Para exponer el empleo de este motivo se presentan primero unos ejemplos claros de las greguerías, las cuales se sirven de los motivos ominosos, sobre todo del animismo, tan característico para el autor madrileño, por ejemplo, suponiendo la movilidad discreta de las estatuas:

*Las estatuas en pie sobre sus pedestales solo se mueven con un gran disimulo - porque otra cosa sería más irresistible y más absurda que su movilidad - para cambiar el pie que las aguanta... Fijándose bien, se verá que unas veces se apoyan por entero sobre el pie izquierdo y otras sobre el derecho.*⁶⁶⁰

Entre muchos otros ejemplos se encuentra también la personificación de la cama, cuya impaciencia debería explicar los ruidos sospechosos de otra habitación:

*La cama cruje de impaciencia cuando, siendo ya hora, uno no está dispuesto a acostarse. Las piernas nerviosas del colchón se mueven inquietas. ¿Quién sino la impaciencia ha metido ese ruido en la alcoba solitaria?*⁶⁶¹

No se puede negar, que, por definición, el sentimiento de lo ominoso en las greguerías está mitigado por el humorismo característico de esta forma literaria. Sin embargo, el empleo del siniestro en la obra ramoniana tiene varias facetas diferentes. Esto se debe a la gran importancia y el valor emocional profundo que tenían los objetos para el autor madrileño, y lógicamente no debe sorprender la riqueza y variedad de los motivos vinculados al animismo y personificación usados en sus obras. Él mismo confiesa al respecto lo siguiente:

*He supuesto varias veces una piedra viva que de noche se movía en el jardín y entonces solo a ese conjuro he visto moverse a algo en un mundo que no era el nuestro, teniendo sin embargo un destino tan oscuro como el nuestro.*⁶⁶²

El escritor admite también que la gente resultaría más consternada al observar una cosa simple, por ejemplo una piedra en movimiento, que al ver a un dragón. Esta constatación se puede asociar fácilmente a la teoría freudiana de la impresión de lo ominoso en la literatura, según la cual se provoca en los lectores el sentimiento de lo

⁶⁵⁹ Freud escribe entre otros: *Tiene un efecto en alto grado ominoso la animación de cosas inanimadas (...)*. Cf. Freud 1976e: 245.

⁶⁶⁰ Cf. Gómez de la Serna 1955: 105.

⁶⁶¹ Cf. *ibid.*: 49.

⁶⁶² Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1115.

siniestro más efectivamente al implementar un pequeño elemento extraño o irreal en la realidad cotidiana (como por ejemplo la animación de una piedra), que por emplear un fenómeno tan firmemente asociado al mundo de los cuentos fantásticos como lo es un dragón. Además, no se puede omitir otra importante coincidencia entre la obra de Ramón Gómez de la Serna y la teoría freudiana, porque el autor vanguardista, como lo hace el psicoanálisis, convierte al sujeto en objeto, afirmando que los hombres son cosas y volverán a ser cosas.⁶⁶³

Volviendo al animismo en la obra de Gómez de la Serna no se puede pasar por alto el motivo de las muñecas y autómatas. Como ya se ha explicado en el capítulo anterior, la impresión del siniestro puede ser fácilmente causada por objetos parecidos a seres humanos, como figuras o muñecas de cera, pero también autómatas de varios tipos. Un ejemplo de esta inseguridad acerca de la vida de lo inanimado ilustra el capítulo de la novela ramoniana *El Incongruente* titulado *El pueblo de las muñecas de cera*. El protagonista Gustavo, que acaba de adquirir una motocicleta, hace un día una excursión en la que se producen problemas técnicos con el freno, por lo que el protagonista decide parar donde se le agotase el combustible. De esta manera llega a un pueblo, donde encuentra a un caballero que se le presenta como el intérprete único de la aldea y quien le informa que ha llegado al pueblo de las muñecas de cera. Esta noticia alegra mucho al protagonista, quien comparte la fascinación de Ramón Gómez de la Serna por las muñecas, entendidas por él como visualización de las mujeres ideales. De este modo, Gustavo se deja llevar ante la reina del pueblo, llamada por su guía la mujer más bella del mundo. En este momento la muñeca empieza a hablar, y Gustavo experimenta un momento de inseguridad, confrontado con una situación aparentemente inexplicable. Frente a su gran duda e inquietud, el caballero del pueblo le explica el insólito comportamiento de las muñecas:

*Hablan, sí... Porque no son muñecas de cera, sino mujeres de cera... Es decir, el momento antes de volverse muñecas, el momento antes de quedarse inmóviles y con la sangre cuajada en la mayor de las embolias.*⁶⁶⁴

⁶⁶³ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1113.

⁶⁶⁴ Cf. Gómez de la Serna 1997d: 689.

Aquí el efecto ominoso es evidente, cuando se considera la inseguridad del protagonista ante el dilema de si se trata de autómatas o de seres vivos, pero la duda de Gustavo aumenta aún más en los días siguientes, convirtiéndose en desorientación, cuando, después de haber abandonado el pueblo maravilloso, desesperadamente y sin éxito intenta reencontrarlo. Aparentemente, el pueblo misterioso desaparece sin dejar rastro, de modo tan inexplicable como aparece, dejando la sospecha de que la aventura solo tiene lugar en un sueño del hombre, basado en su fascinación por las muñecas. Al final ni el protagonista ni el lector pueden diferenciar en este acontecimiento la ilusión de la realidad.

Otro ejemplo respecto a la apariencia de maniquís causadores del sentimiento siniestro se ofrece en la novela titulada *La Hiperestésica* (1931), la cual se analizará más profundamente en el siguiente capítulo. Una tarde durante un paseo por la ciudad, la protagonista pasa junto a un maniquí sin cabeza y de repente se siente enganchada por un fleco de mantón. Espantada se vuelve hacia el maniquí para verificar si ese enganche fue una forma de mensaje, pero el objeto ya devuelto a su estabilidad no le da ninguna señal, dejando a Elvira pensativa, sin poder encontrar una explicación a aquel gesto extraño e inesperado de la muñeca descabezada.⁶⁶⁵

Un efecto siniestro también provocado por la supuesta mezcla de realidad e ilusión causada por la inseguridad respecto a un autómata que pretende ser humano se evidencia en el cuento titulado *En el bazar más suntuoso del mundo*, el cual presenta la historia de un niño llamado Javierín que durante un paseo por el bazar se pierde y casualmente encuentra el salón de niños mecánicos. Le parece natural que los autómatas pueden hablar y está conversando con ellos cuando viene el inspector de la tienda, quien confunde a Javierín por uno de los muñecos y lo obliga a unirse a los otros chicos mecánicos del salón, arrollando sus protestas, porque ya está acostumbrado a los autómatas perfeccionados.⁶⁶⁶ En este momento el lector está frente a una inseguridad inquietante respecto a Javierín; no se sabe si realmente es un muñeco perfeccionado, o un niño real que cae víctima de un ominoso malentendido.

⁶⁶⁵ Cf. Gómez de la Serna 1999d: 584.

⁶⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 1999d: 636.

El final de la historia resulta inesperadamente sencillo y feliz, el chico logra probar que es un ser humano y el inspector lo lleva a casa, pidiéndole disculpas.

De todos modos, no sorprende que también en la novela nebulosa tan vacilante entre el sueño y la realidad como *El hombre perdido* se encuentra un ejemplo interesante de la duda de la vivacidad de los seres aparentemente mecánicos. Lo que le sucede al protagonista de la obra es que, al volver de un entierro, un acontecimiento que parece devolverle un sentimiento de la realidad y fatalidad natural de la vida, ve junto a su casa a unos huéspedes inesperados:

*Tres señores desconocidos como acreedores me esperaban al volver y lo más raro de ellos es que tenían la cabeza vuelta del revés mirando hacia atrás y sentados hacia adelante. ¿Cómo hacían unos hombres de verdad lo que solo podían hacer las cabezas de los muñecos articulados?*⁶⁶⁷

Los hombres empiezan a hablar, pero la duda del hombre perdido si son seres vivos o autómatas no se resuelve, lo que intensifica todavía el efecto ominoso del acontecimiento.

Es notable que además de las muñecas de cera, sin duda un motivo favorito del autor, hay otro caso especial de la animación de las cosas realizado con frecuencia por Ramón Gómez de la Serna. Un objeto muy característico por la presencia y personificación en su producción literaria es el cristal, sobre todo en forma de espejos o escaparates. José Asenjo indica que en la obra ramoniana hay dos principales tipos de cosas: réplicas de seres vivos y cristales, destacando las inquietantes y siniestras cualidades de los últimos:

*El cristal influye en los personajes, más no estamos ante un elemento unívoco. Puede, ciertamente, deprimir en un momento y más tarde hacerse acogedor. No solo modifica la luz, sino que separa y esto equivale frecuentemente a amparo, un peculiar escudo ante los múltiples temores que conocemos.*⁶⁶⁸

De todos modos, el cristal no solo es uno de los motivos preferidos por Ramón, sino también un portador de complejos significativos del psicoanálisis, como por

⁶⁶⁷ Cf. Gómez de la Serna 1962: 77.

⁶⁶⁸ Cf. Asenjo 1992: 319.

ejemplo la presencia del doble o hasta el miedo reprimido de la castración por duplicación.

Así, por ejemplo, en el libro *El Doctor Inverosímil*, el compendio ramoniano respecto a la salud y a las enfermedades, hay unas claras advertencias de las cualidades particulares de los espejos, objetos que según el diagnóstico del médico contaminan las paredes con *ventanas de engaño*. Los desconsiderados que se miran con demasiada atención en estos pueden pagar un precio muy alto, porque los espejos pueden causar hasta cáncer a los espectadores.⁶⁶⁹

Además, según el escritor madrileño, los espejos contienen en sí todo lo que han reflejado alguna vez; por ello, al protagonista de *La viuda blanca y negra* le inquieta mucho el espejo en el dormitorio de su amante, porque despierta en él la angustia de ver *en el fondo, más lejos de él, en la cuarta dimensión, una imitación de sus mismos ademanes, con la ventaja para el imitador de que él fue el que hizo antes esos gestos aunque ahora pareciesen imitados*.⁶⁷⁰ Así para el escritor el espejo funciona como un fotógrafo, escogiendo momentos para documentar y poder recoger y mostrarlos cuando quiera.⁶⁷¹ El escritor explica este fenómeno aún más precisamente en *El Rastro*, aclarando que en algunos espejos, *los más oscuros, menos abiertos, menos sometidos a la luz y al aire libre, su fondo ha conservado la habitación de otro tiempo, honda y con luz de otro tiempo*.⁶⁷²

Merece la pena reparar en el efecto siniestro provocado por los espejos, el que se expresa, entre otros, en la asociación al fenómeno del doble. A la función del doble como espejo metafórico indica Ioana Zlotescu, refiriéndose a la novela de Ramón Gómez de la Serna titulada *El Hombre perdido*:

De entre las galerías de las obsesivas presencias de los espejos de verdad o metafóricos en la obra ramoniana, la novela El hombre perdido se constituye en el más complejo juego de espejos. Así, el Ramón-escritor se refleja en Goya vampirizándolo, tal como tantas veces

⁶⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna 1997b: 156f.

⁶⁷⁰ Cf. Gómez de la Serna 1997h: 325.

⁶⁷¹ *El espejo tiene cada vez más discos de espíritu, y el fotógrafo que hay en él no para de dar al tornillo de los cambios de plata, y lleva ya gastada infinidad*. Cf. Gómez de la Serna 1999e: 313.

⁶⁷² Cf. Gómez de la Serna 2002c: 120. Los espejos parecen ser los observadores más acertados, quienes saben todo de nosotros, incluso la enfermedad de que se va a morir. Cf. Gómez de la Serna 1918: 312.

*lo hizo con sus biografiados más queridos y fraternales, y el Ramón cotidiano se refleja en su doble, esto es, en el vagabundo que no puede trasladar sus aventuras más allá de las dos de la tarde.*⁶⁷³

Como ya hemos aclarado en el capítulo dedicado a la teoría freudiana, el psicoanalista considera el fenómeno del doble como una fuente muy posible del sentimiento de lo siniestro. Para ilustrarlo se puede evocar un fragmento de la novela *El Incongruente*. Observando la aventura final de Gustavo, el protagonista de la obra, ya mencionada anteriormente al respecto de la afición ramoniana por el cine, se puede identificar también la relación metafórica entre el doble y el cristal. Un día, estando en el cine, Gustavo experimenta un choque viéndose a sí mismo en la pantalla:

*Aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo; y por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj. (...) Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más el mismo en el gran espejo.*⁶⁷⁴

Gustavo no solo ve a su doble en la película, sino también, como indica el narrador, se empieza a identificar fuertemente con el actor hasta equivocarse sobre el propio yo, lo cual, según la teoría freudiana, es la causa de un grave efecto ominoso.⁶⁷⁵

Como se nota, el espejo era un motivo importante en la autocreación ramoniana. Un objeto cotidiano, presente en cada casa, en el que Gómez de la Serna atribuye un amplio simbolismo, usándolo sobre todo en el contexto ominoso. Así obra el espejo no solo como un fotógrafo de los momentos más íntimos, sino hasta representa el más allá, lo que se ve en el ejemplo del relato *Yo vi matar a aquella mujer* (1921). El protagonista, por accidente, es testigo del asesinato de una mujer, viendo el acontecimiento en la habitación iluminada de otro piso. Sin embargo, cuando viene con los guardias al apartamento del asesino, aunque reconoce al asesino,

⁶⁷³ Cf. el *Prólogo* de Ioana Zlotescu en Zlotesci 1988: 26.

⁶⁷⁴ Cf. Gómez de la Serna 1997d: 757. Este encuentro de la pareja en la película es una *versión paródica del destino romántico*. Cf. Hoyle 1996: 18.

⁶⁷⁵ Alan Hoyle nota que *el poético encuentro de la pareja amorosa, el deseo de absoluto, se relativiza, se transforma en placer cómico, realizándose de una forma no por cotidiana menos inverosímil. El placer cómico-poético goza de la poética congruencia al tiempo que se ríe de su incongruencia con la realidad corriente, cuyas leyes físicas y costumbres sociales no permiten el mágico desdoblamiento de la pareja en la pantalla*. Cf. Hoyle 1996: 18.

no se puede encontrar ni a la víctima ni a una mancha de sangre u otro rastro del asesinato. Muy grande es la sorpresa del protagonista, cuando de repente ve a la muerta en el espejo del armario de luna, y lo comenta diciendo que el asesino ha tirado a la víctima al espejo, al *trasmundo*.⁶⁷⁶ La fascinación por el fondo del espejo se nota en varios textos ramonianos, siendo siempre atado a algo oscuro, hasta macabro, o al menos misterioso, como laberinto final o patio de cementerio abandonado.⁶⁷⁷

Por último, parece relevante apuntar también la colección de espejos, la cual el escritor vanguardista trasladaba consigo durante sus mudanzas.⁶⁷⁸ Analógicamente al caso de las muñecas de cera, es el espejo un motivo significativo tanto en la obra como en la vida de Gómez de la Serna. Como sus protagonistas, también Ramón parecía creer, que en los espejos están conservadas todavía las imágenes una vez reflejadas y guardadas por el cristal. En la *Automoribundia* el autor madrileño describe, que durante la renovación del gabinete de su hermana su padre cambió el marco del espejo del siglo pasado por un marco modernista y esta transformación tuvo un efecto muy grave, es decir el espejo perdió a su vez todos los recuerdos que estaban en él como *en la superficie cortical del hombre están todas sus memorias*.⁶⁷⁹ Ramón se sentía tan afectado por esta impresión de un espejo mutilado y privado de su historia y habilidad de funcionamiento, que dejó de entrar al cuarto de su hermana y cuando ella se lo reprochó, él intentaba darle a entender que el espejo era la causa de su ausencia.⁶⁸⁰ Este ejemplo demuestra, que ya como adolescente vivía Gómez de la Serna de acuerdo con lo que creía, aunque no fueran las reglas lógicas de comportamiento.

⁶⁷⁶ Cf. Gómez de la Serna 1921: 76f.

⁶⁷⁷ Cf. Gómez de la Serna 2002c: 120. El espejo refleja el paso del tiempo, y, en consecuencia, la inevitable muerte: *Por esos espejos vastísimos de los cafés, con diez horizontes visibles, se ve a la humanidad que pasa un momento frente a ellos, como una humanidad efímera que no nos acabamos de imaginar bien. Pasan y se mueren. Indudablemente es algo así. La señora, el obrero, la jovencita, fallecen al pasar.* Cf. Gómez de la Serna 1999g: 35.

⁶⁷⁸ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 572.

⁶⁷⁹ Cf. *ibid*: 257.

⁶⁸⁰ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 258. Merece la pena destacar también, que uno de los antes mencionados mandamientos pombianos ordena a los tertulianos *respetar y temer al espejo sobre todas las cosas, y temer verse en él con cara cortada de los traidores*. Cf. Gómez de la Serna 1918: 197.

En el contexto de los objetos de cristal en la obra ramoniana, se destaca la importancia del motivo del ojo de cristal. Este motivo sin duda pertenece al campo de lo ominoso; como ha sido explicado en el capítulo anterior, el miedo a dañar o perder los ojos tiene sus raíces en el complejo de castración. También se puede tratar al ojo en la categoría siniestra de los miembros seccionados, porque en los textos de Gómez de la Serna este órgano está constantemente separado y cosificado.⁶⁸¹ El mismo autor no esconde su macabra fascinación cuando cuenta:

*París es el sitio en que más dentaduras postizas nos sonríen 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.*⁶⁸²

Igualmente, resulta interesante el interés del autor madrileño por los ojos, y el hecho, que llega a cosificar el ojo, descubriendo en él algo del otro mundo, que es una cosa más que un órgano.⁶⁸³ Cabe subrayar que, para Ramón, el cosificar algo era una expresión de su afección y así se puede interpretar el siguiente fragmento del breve ensayo titulado *El que se come un ojo*. En este texto el autor vanguardista compara el reconcomio de comerse un ojo de animal al de comerse un alma y advierte que el ojo empieza a penetrar el interior y por fin *toma cuerpo y dominio del ser humano y entonces surgen en su espíritu lo que podríamos llamar las visiones del ojo tragado.*⁶⁸⁴

Por consiguiente, vamos a presentar un ejemplo para explicar mejor como el autor español enfrenta al lector a un momento de ominosa inseguridad respecto a la realidad por medio del motivo del ojo de cristal. Se trata de la novela titulada *La nueva fantasma*, la cual forma parte del libro *El Novelista* (1925), una de las obras más

⁶⁸¹ En la obra ramoniana se encuentran más ejemplos para cosificación de los miembros del cuerpo. Lo ilustra la historia de una joven obsesionada por el Rastro, protagonista del texto *La abandonada en el Rastro* (1929), la cual por fin *se disolvía en sombrero, dentadura postiza, sillón ortopédico, corsé papiro, cabeza de peinadora fracasada, ojos de cristal, cuerpo de prueba de modistil, piernas de muestra de sedería y sombrilla colgada de los alambres tendidos como paraguas inocentes*. Cf. Gómez de la Serna 1999f: 733.

⁶⁸² Cf. Gómez de la Serna 1986: 160. También en el libro *Pombo* (1918) Ramón reflexiona sobre el ojo de cristal al respecto de D'Annunzio, quien después de perder un ojo, puede recibir un ojo de cristal *de esos ojos de cristal que han descubierto últimamente, y que por medio de unos ingeniosísimos injertos logran moverse*. Adicionalmente, el escritor se pregunta si se puede poner un monóculo de cristal sobre un ojo de cristal, logrando así una acumulación ominosa de los objetos de cristal en un hombre. Cf. Gómez de la Serna 1918: 371.

⁶⁸³ Cf. Gómez de la Serna 1955: 131.

⁶⁸⁴ Cf. Gómez de la Serna 1999b: 578.

interesantes de Gómez de la Serna, llamada por Luis Granjel su *autoconfesión*,⁶⁸⁵ donde el protagonista llamado Andrés Castilla muestra su técnica de escribir novelas.

Volviendo a la novela titulada *La nueva fantasma*, el protagonista, llamado Corpus, lleva una vida tranquila hasta que conoce a Beatriz, una mujer bella y popular, admirada por muchos adoradores y denominada por el narrador la dama de las fiestas, sin la cual no se podría organizar ninguna fiesta notable. Sin embargo, hay un detalle inquietante que rompe esta ilusión de una historia un poco banal, ya que un ojo de la mujer llama especialmente la atención de Corpus. Ese ojo le parece particularmente extraño, como hecho de cristal y así el hombre se siente muy confuso en su sospecha. De todos modos, desde esa noche Corpus queda profundamente fascinado por la mujer y en particular por su ojo raro, no pudiendo sobreponerse a la duda si aquel es natural o hecho de cristal.

En este caso se nota fácilmente un claro efecto ominoso, compuesto de la inquietante inseguridad del protagonista y del motivo freudiano del ojo dañado, a lo que se le agrega el aspecto de la presunta presencia del cristal, elemento característico para la obra de Ramón Gómez de la Serna.

Al final de la novela, mientras la duda del protagonista continúa aumentando, Beatriz va inesperadamente al sanatorio para someterse a una operación, pero un día después, cuando Corpus pregunta por ella, se entera de que la mujer murió durante el tratamiento médico. No obstante, el hombre llega a contactar con su enfermera, la cual finalmente le confiesa que el ojo de la enferma sí era de cristal, el cual escapándose de su órbita durante la operación se rompió contra su propia imagen en el espejo del cuarto. Ante esta macabra revelación las dudas del protagonista se desvanecen, dejando la impresión de una experiencia extraña, hasta fantástica, aunque explicable. No se puede dejar de notar la presencia final del espejo, otro motivo típico para el escritor madrileño, quien dio así a la novela una conclusión fuerte de lo ominoso a través de un brusco encuentro, de la colisión final de dos objetos de cristal.⁶⁸⁶

⁶⁸⁵ Cf. Granjel 1963: 333.

⁶⁸⁶ Este interesante texto puede estar interpretado de varias maneras, y merece la pena mencionar la opinión de Robert Spire, quien habla de una angustia por parte del protagonista ante una posible

Para mostrar un último ejemplo del uso del motivo de los ojos en el contexto siniestro, se puede evocar un capítulo de la novela *El Doctor Inverosímil*, en el cual el protagonista está de visita en la casa de un paciente, cuando un retrato de repente llama su atención. El médico tiene una fuerte impresión que la bella joven del cuadro le está guiñando un ojo siempre que levanta la mirada hacia ella, pero después, cuando él se queda mirándola fijo a los ojos, estos no se mueven más. El doctor se siente fascinado por el extraño juego con la mujer retratada, pero tampoco puede salir de la duda si es posible un comportamiento tan raro y autónomo de un cuadro. Así que sigue observando el retrato para afirmar finalmente, que cuando él parpadea hacia la retratada, ella parpadea hacia él y, curiosamente, más del ojo izquierdo que del derecho, lo que da una impresión todavía más inquietante a la situación. Al final el médico interpreta el fenómeno como una muda petición de socorro y, después de haberse enterado de que se trata de la hija enferma de su paciente, decide visitar a la mujer. En este ejemplo también se nota que los elementos freudianos se encuentran en la cosalogía ramoniana de un modo natural: en este caso el motivo siniestro está compuesto por el raro comportamiento de los ojos (subrayada a la vez la mayor actividad de uno de ellos) como también por la animación del cuadro y la inseguridad del protagonista al respecto de la vivacidad de la mujer retratada.

Vale la pena destacar, que el autor no solo empleaba a menudo los elementos siniestros en su obra, sino que también se rodeaba de ellos en su vida cotidiana. Se nota su fascinación por los objetos bastante ominosos, con los cuales decoraba su piso con mucha afición. Como ya se ha mencionado en el capítulo 3.2.1, a tales objetos

castración por parte de la mujer independiente, equipada en el ojo de cristal como un falo simbólico: *Perhaps threatened by the suggestion of the petrifying power of a Medusa gaze, this man whose very name signifies body cannot deal with a body part that abandons the body. The protagonist's fascination/intimidation inspired by the mobile eye may be explained, along with the enigmatic threat tied to corporeality, by considering some recent ideas concerning the phallus. Lacan and others insist that the phallus is a sign of discursive power and is not synonymous with the penis. Indeed any body part, female as well as male, could potentially serve as a phallic symbol. But when men successfully play the role of the aggressor in sexual encounters, power and penis tend to fuse. Yet Corpus (...) feels inhibited rather than emboldened in the presence of this very un-Dante-like woman. Obviously intimidated by Beatriz's air of independence yet intrigued by her unorthodox eye, Corpus seems to realize that her ocular organ has more power over him than his sexual organ over her. (...) In effect, from his new perspective the power of the phallus- eye seems to connote the threat of castration. Cf. Spires 2000: 210f.*

perteneían entre otros una lápida de cementerio dedicada a una joven, el cuadro anónimo *La muerta viva* que presentaba un híbrido inquietante entre una mujer bella y un esqueleto, como también una muñeca de cera. Merece la pena destacar, que Ramón disfrutaba de usar dichos objetos siniestros para autocrearse. Como él mismo confiesa, le gustaba mucho recibir visitas en su despacho y mostrarles a sus visitantes su colección de objetos y su estamperío. Parece interesante, que el mismo escritor estaba orgulloso de que su despacho produjera en el espectador *una patológica inquietud* y que las visitas causaban en algunos visitantes *pesadillas después de haber estado*.⁶⁸⁷ Se nota entonces que el autor no solo usaba los motivos siniestros en sus textos para inquietar a los lectores, sino que también lo practicaba con toda la conciencia aparte de la literatura.

Como ya se ha analizado anteriormente en el presente capítulo, los cristales en varias formas formaban un frecuente motivo en los textos ramonianos, por lo general en un contexto ominoso. No debe sorprender que también en la vida de Gómez de la Serna no faltaban objetos de este tipo. Primero hay que aludir a las bolas de cristal, un elemento fijo en sus despachos, al que Gómez de la Serna prestaba mucha atención, lo que se puede reconocer entre otros en el ensayo entero dedicado a ellas. Las llama peceras protectoras de las almas extraviadas y declara que conservar sus bolas de cristal sea su única ambición, siendo ellas su verdadera riqueza.⁶⁸⁸

También su fascinación por el ojo de cristal, tan marcadamente expresada en la historia de la bella Beatriz, se refleja en la *Automoribundia* de Ramón, y así cuando el autor madrileño describe su adolescencia y su deseo de encontrar en la calle *una mujer hermosa y pura*, no omite mencionar a una mujer con un ojo de cristal, la que parecía acecharlo ominosamente.⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 570.

⁶⁸⁸ El autor dedicó un entero ensayo a las bolas de cristal, cf. *Las bolas de cristal en Lo cursi y otros ensayos* en Gómez de la Serna 2005d: 833-836, subrayando en el texto que *son las peceras de las almas, y en ello veo guarecerse, como pájaros que vuelvan al árbol, las almas extraviadas, las que no saben dónde guarecerse* (833) y declarando lo siguiente: *No tengo más ambición que conservar dotados de su independencia y su silencio estos mundos azules, morados, plateados, verdes, y que me anime con alentador humorismo el que ellos solos, mondos y lirondos, sean mi verdadera riqueza.* (836).

⁶⁸⁹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 228.

Como se ha comprobado con ayuda de los fragmentos de varios textos ramonianos, el autor parece tener una afición profunda por el animismo y la personificación de los objetos en su obra, lo cual no sorprende en caso del gran protector y admirador de las cosas quien era sin lugar a duda Ramón Gómez de la Serna. Aunque este fenómeno por lo general puede causar en los protagonistas y los lectores un sentimiento del ominoso, no es siempre el caso. A veces la animación de los objetos no resulta inquietante, sino incluso deseada por los protagonistas. En este caso el (aparente) animismo de las cosas no genera, naturalmente, ninguna sensación de temor. Observando la cosalogía ramoniana solo desde esta perspectiva, no se la podría considerar estrictamente ominosa. Sin embargo, después de haber estudiado los varios ejemplos en este capítulo, se muestra fácilmente que, a pesar de su profunda pasión por las cosas y la fe en su superioridad sobre los hombres, el escritor español es también capaz de provocar por el animismo un obvio sentimiento de lo ominoso. Esto sucede sobre todo por la angustia al encuentro con los objetos personificados y la inseparable duda de si lo que pasa se puede todavía calificar en condiciones de la realidad.

Nuevamente se comprueba la opinión de Sigmund Freud antes mencionada, esta vez directamente en respecto a la obra ramoniana: es el escritor el que decide si los motivos teóricamente siniestros que usa deben causar la impresión de lo ominoso o no. Ramón Gómez de la Serna a veces presenta en su obra el animismo optimista y ligero solamente para divertir al lector, no obstante, en otros casos lo hace con el objeto de sorprenderlo y originarle una cierta inseguridad y un momento de siniestra inquietud.

Después de haber visto que importancia tienen los motivos ominosos en la cosalogía, parece interesante analizar por consiguiente otro motivo temático de la autocreación de Gómez de la Serna, tan característico por él como es el humor. En el capítulo 3.2.4 ya se ha esbozado el concepto del humorismo practicado por el escritor madrileño, pero desde el punto de vista del presente trabajo, parece interesante tomar en cuenta la teoría de Sigmund Freud, por quien esta problemática fue profundamente

investigada, sobre todo en los ensayos *El chiste y su relación con el inconsciente (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten)* de 1905 y *El humor* de 1927.

El científico vienés relaciona el humor al principio del placer, el que constituye la razón central de la actuación del ello, aclarando su interdependencia del siguiente modo:

*El conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico.*⁶⁹⁰

Ahora bien, la ganancia del placer se debe al ahorro del *gasto intelectual*, de la *energía psíquica*, lo que puede ser realizado por el humor; es decir, la esencia del humor consiste en el ahorro de los posibles arrebatos pasionales o emociones causadas por una situación, reemplazándolos por las actividades humorísticas.⁶⁹¹ Un ejemplo de la función liberadora del humor lo menciona Begoña Carbelo Baquero:

*(...) existe un tipo de energía creada y utilizada para reprimir pensamientos sexuales u hostiles según las normas que nos impone la sociedad; el contar chistes o gastar bromas serviría como válvula de escape para esos sentimientos prohibidos u otros tipos de inhibiciones. Cuando se cuentan chistes, la energía destinada a reprimir pensamientos y sentimientos sexuales agresivos se libera en forma de risa y esto produce placer.*⁶⁹²

Según Freud, una función particularmente importante del humor consiste en ser un mecanismo de defensa contra el displacer, el rechazo a la realidad y al sufrimiento, lo que demuestra la invencibilidad del yo respecto al mundo real. Además, la teoría aclara esta actitud por la intervención del superyó que, en una situación difícil o desagradable, aparece para proteger al yo contra el displacer, se sirve del humor para dejarle ahorrar energía, que en caso de una reacción gastaría, descargando así la risa.⁶⁹³

Así que los sentimientos y reacciones ahorradas, como por ejemplo la compasión o la rabia, encuentran su escape en el humor, transformando el peligro del

⁶⁹⁰ Cf. Laplanche/Pontalis 1996: 296.

⁶⁹¹ Cf. Freud 1976f: 384.

⁶⁹² Cf. Carbelo Baquero 2006: 28f.

⁶⁹³ Cf. Freud 1976f: 385ff. Se nota que el mecanismo paternal de protección a los hijos por una aparente reducción de factores del sufrimiento para minimizar el displacer se refiere a la función y el origen paternal del superyó en relación con el yo.

displacer en placer alcanzado y real. Freud subraya que también es posible -si bien más raro y característico sobre todo para el arte-, usar para ese propósito las impresiones de asco y/o espanto,⁶⁹⁴ lo que confirma el posible efecto humorístico de lo ominoso. Aparte de eso, el científico austriaco indica, refiriéndose a las palabras de Fischer, que el chiste siempre debe sacar algo escondido u oculto,⁶⁹⁵ lo que constituye otra analogía al siniestro. Cuando se recuerda la definición de lo ominoso de Schelling citada por Freud en su ensayo, se destaca que *se llama unheimlich a todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz.*⁶⁹⁶

Por fin se pueden mencionar algunos ejemplos de las formas humorísticas enumeradas por el psicoanalista, entre los cuales cuentan la caricatura, la exageración, la parodia y todos los métodos para crear el absurdo y transformar la tensión psíquica en placer.⁶⁹⁷

Se nota fácilmente que el concepto del humor pertenece a los más importantes elementos del psicoanálisis freudiano y como ya hemos discutido en el capítulo 3.2.4 de la presente investigación, el humor es también un elemento muy relevante de la autocreación de Gómez de la Serna. No se puede tampoco omitir la impresión de que su idea del humor se parece bastante a las teorías del científico vienes.⁶⁹⁸ En el caso de ambas teorías forma una parte importante la sublimación. El término originario de la física, donde un objeto pasa del estado sólido al gaseoso sin hacerse líquido, metafóricamente significa, que la pulsión causada por la sexualidad está satisfecha sin

⁶⁹⁴ Cf. Freud 1973: 265.

⁶⁹⁵ Cf. *ibid.*: 11.

⁶⁹⁶ Cf. *ibid.*: 239.

⁶⁹⁷ Cf. Freud 1973: 200.

⁶⁹⁸ De todos modos existen varias teorías al respecto. En nuestra opinión es muy interesante la de Alan Hoyle, quien discute que la idea freudiana del humorismo no influyó directamente en Ramón, pero esta sí ayuda a comprender el humor ramoniano, como también lo hace la teoría de Henri Bergson al respecto. Bergson creía en la función represora de la risa, la que corrige lo irracional, la distracción involuntaria, sin poder ser una distracción consciente que es el arte. El concepto de Freud en cambio, se basaba en la subversión de la risa, una válvula de escape para que la razón pueda expresar lo reprimido en el inconsciente, gozando el placer de lo irracional. Tomando en cuenta las dos teorías, Hoyle resume que el humor ramoniano forma una fusión ambigua de ambas, de lo correctivo y de lo subversivo, diciendo que *la incongruencia de su humor, su desconexión o distracción de la lógica convencional aparece cómica para la razón crítica (versión bergsoniana), pero ésta (en la versión freudiana) también sabe que se trata de una distracción voluntaria, artística, que al revelar una nueva conexión con lo irracional produce un placer poético.* Cf. Hoyle 1996: 22.

pasar por lo genital. Este mecanismo se puede entender en un sentido más amplio, y así, como indica José María Antón Martín refiriéndose a lo freudiano, la satisfacción del deseo puede estar conseguida por un objeto distinto, ajeno al campo erótico.⁶⁹⁹ La energía de una pulsión, por el proceso de la sublimación, puede estar dirigida hasta para altos valores culturales y cosas socialmente útiles, porque, aunque las pulsiones inician en lo fisiológico, el hombre posee *unas capacidades, unos mecanismos transformadores que le elevan a los más altos niveles del intelecto, del afecto, del espíritu y de la cultura.*⁷⁰⁰ Parece especialmente interesante, que el mismo Gómez de la Serna en su ensayo sobre humorismo se refiere en este aspecto a Sigmund Freud, afirmando que *Freud creía, como Taine, que el elemento sublime le es inherente al humorismo y que así sobrepasa las formas inferiores de lo cómico.*⁷⁰¹

Se puede asociar con este fenómeno también la actitud del escritor madrileño, quien creía en una función liberadora de la risa, la que salva al individuo de la tristeza, causada a menudo por la imposibilidad de satisfacer sus deseos. Esto se puede observar claramente, entre tantos otros textos ramonianos, en la *Automoribundia*, donde el escritor español explica lo máximo de un humorista, que es tomar la vida en broma precisamente porque es una cosa tan seria y constata que *por eso el exceso de tristeza llega a reír revelándose así que la superación del dolor es la risa.*⁷⁰² Esta observación es especialmente fascinante, porque su parecido a la idea freudiana del superar los sentimientos negativos y frustraciones por el humor es obvio. Ramón comprueba lo universal y natural que es el humor según él, comparando la burla con una hormona llevada por la naturaleza en sí misma siempre, porque *si a la naturaleza le diese solo por la tragedia ya no existiría la humanidad y añade que el dolor tiene que descansar.*⁷⁰³ Concluyendo, como Sigmund Freud, también Gómez de la Serna se ocupa de una función existencial⁷⁰⁴ del humorismo, su significación en la vida y hasta

⁶⁹⁹ Cf. Antón Martín 1993: 43. Otro punto en común es el desenmascaramiento que Freud le atribuye al humor, lo que también hace Gómez de la Serna en su ensayo *Humorismo*, hablando de *desarmar lo alevoso*. Cf. Llera 2001:463.

⁷⁰⁰ Cf. Villamarzo 1979: 25.

⁷⁰¹ Cf. Gómez de la Serna 2005b: 477.

⁷⁰² Cf. Gómez de la Serna 1998a: 741.

⁷⁰³ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 743.

⁷⁰⁴ Cf. Prestigiacomo 2008: 3.

su relación con la muerte, lo que ya se ha analizado más ampliamente en los capítulos 3.2.3 y 3.2.4 de la presente tesis.

Además, el humor es la mejor manifestación de la libertad absoluta, proclamada por la vanguardia, lo que otra vez hace recordar a Gómez de la Serna y su visión de la novela libre, privada de limitaciones y ofrecedora del mundo deseado e inalcanzable.⁷⁰⁵

Es necesario notar, como indica Marisa Martínez Pérsico, que las formas del humor más características para las vanguardias corresponden con las distinguidas por Sigmund Freud, es decir, en primer lugar se destaca la sátira, la parodia y la caricatura, emparentadas entre sí, a las cuales se añade el humor negro vinculado a lo patético, grotesco, absurdo y relacionado tanto a la ironía romántica como al esplín decadente popularizado por Baudelaire.⁷⁰⁶ Al final, tampoco se puede pasar por alto lo grotesco y lo absurdo, equivalente lo último a la incongruencia absoluta⁷⁰⁷ y siendo especialmente significativo en la obra de Ramón Gómez de la Serna.

Desde el punto de vista del presente trabajo es relevante observar la función humorística del siniestro en la obra ramoniana. Sin duda, se trata de una temática bastante compleja. Por un lado, como fue dicho anteriormente en referencia a la teoría de Sigmund Freud, la presentación humorística, en especial irónica respecto al protagonista o a su situación en una obra, puede deformar en cierto grado la impresión de lo ominoso, haciéndola más suave y menos evidente. Sin embargo, la función cómica del uso del siniestro fue también mencionada por el psicoanalista, al hacer referencia a la obra literaria titulada *El hombre de arena*, un cuento donde E.T.A. Hoffman se sirve de ironía y parodia empleando en la trama la muñeca Olimpia que le parece al protagonista una mujer real.

Aunque la mayoría de los textos de Ramón Gómez de la Serna son ricos en elementos ominosos al servicio de su original humorismo, con toda seguridad la obra

⁷⁰⁵ Como advierte Martínez Pérsico, el mismo escritor relaciona estrechamente el humorismo con la modernidad en su libro *Ismos* de 1931, cf. Martínez Pérsico 2012: 66.

⁷⁰⁶ Cf. Martínez Pérsico 2012: 83f.

⁷⁰⁷ Cf. Díaz Bild 2000: 32.

particularmente importante en este campo es la novela *El Incongruente*, ya mencionada anteriormente. José Camón Aznar define a su protagonista como un hombre que *vive asombrado porque a su alrededor vio lo inverosímil, lo que permite una escapada del mundo, al otro lado de sus leyes.*⁷⁰⁸ Ahora bien, para demostrar un ejemplo del humorismo en dicha novela, merece la pena mencionar una de las aventuras más extrañas de Gustavo, no privada de sutil ironía, es decir su visita al fotógrafo. Una tarde el protagonista se deja retratar y la situación no se destaca por nada particular o imprevisible, hasta el día en que el hombre recibe sus imágenes. Al verlas se queda muy asombrado porque de repente ve que no está solo en la fotografía, sino que a su lado hay una mujer desconocida, sentada al otro extremo del sofá.⁷⁰⁹ Ante este fenómeno inquietante el protagonista está muy sorprendido porque a pesar de haber vivido muchas situaciones incongruentes en su vida, nunca le pasó nada sobrenatural y todas sus aventuras inverosímiles habían tenido siempre una base en la realidad. La impresión ominosa del fenómeno, a primera vista inexplicable, se desvanece al cabo de unos días cuando el fotógrafo mismo, después de descubrir una extraña casualidad, le explica a Gustavo que *se usó la misma placa dos veces, con tan rara coincidencia, que resultaron los dos como retratados al mismo tiempo.*⁷¹⁰

Lo cómico y a la vez lo extraño de esa aventura se intensifica inesperadamente al cabo de unos capítulos, cuando Gustavo está a punto de casarse con la hija de un general, pero al entrar en la iglesia lo espera una sorpresa, porque de repente ve a dos novias vestidas de blanco, las dos esperándole. Claramente, el hombre se siente aún más confuso cuando las dos mujeres avanzan hasta él.

Aparte de lo absurdo de la situación, el protagonista siente un sentimiento ominoso del *déjà vu*, porque la otra novia, a quien no conoce, le parece ser la mujer de la extraña fotografía y, en realidad, resulta ser la misma. El retrato común le ha aparentemente parecido a ella como una señal del destino y por eso decide intervenir en el matrimonio. Sobresaltado de la coincidencia inesperada y difícilmente explicable, Gustavo huye de la iglesia dejando sola a su novia y a su casual doble. En

⁷⁰⁸ Cf. Camón Aznar 1972: 315.

⁷⁰⁹ Cf. Gómez de la Serna 1997d: 665.

⁷¹⁰ Cf. *ibid.*: 668.

esta aventura absurda y típica para el humor ramoniano se reconocen varios elementos freudianos que dan a la aventura un aura ominosa, es decir la coincidencia muy inverosímil de la fotografía común de dos desconocidos, el fenómeno del *dejà vu*, como también el aparente doble de la novia que espera a Gustavo.

También los cuentos breves y fantasmagorías de Ramón Gómez de la Serna ofrecen numerosos elementos siniestros relacionados al característico humorismo del escritor. Así pues, se nota una ironía vinculada al absurdo en el texto breve titulado *El hambre de los cofre-fort* (1935), cuyo protagonista trabaja como cajero en el Banco Internacional y siente una afición emocional por el *cofre-fort* que está bajo su cuidado. Con el tiempo la relación se vuelve cada vez más cómica y extraña, porque el hombre empieza a alimentar a su protegido con diversos objetos metálicos, sin excluir recuerdos familiares, hasta que al cajero le parece que el objeto empieza a temblar cuando él no le lleva nada. A pesar de lo ridículo de su angustia, el final del cuento resulta tan inesperado como ominoso:

*Con las manos vacías y cumpliendo su deber de comprobar el estado de la caja, metió la cabeza y sintió una succión voraz, una resaca interior, un sorbedero helado, y desapareció comido por el cofre-fort.*⁷¹¹

En este cuento lo humorístico está claramente relacionado a la personificación y la animación del objeto, un caso seguramente no aislado en la creación de Gómez de la Serna.

Otro ejemplo parecido ofrece el texto titulado *Suicidio de un piano* (1935), cuyo protagonista, el instrumento musical, *se escapa* inesperadamente durante la mudanza y se estrella *en mil pedazos y en más de mil notas*.⁷¹² Aunque parece lógico que el piano no puede *escaparse* sin ayuda humana, el narrador constata con ironía, que el motivo verdadero del acto desesperado del piano es salvarse de las monótonas lecciones de una señorita.

A esto hay que añadir un ejemplo del humor macabro, preferido por el escritor vanguardista y apoyado frecuentemente por un motivo siniestro, el que ofrece el texto

⁷¹¹ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 797.

⁷¹² Cf. *ibid.*: 797.

llamado *La mano arrancada*, en el que, durante la escena de la despedida en la estación de trenes, debido al arranque súbito del expés, el joven se lleva la mano de la mujer que se despide de él.⁷¹³

Por último, se menciona todavía una greguería particularmente interesante, relacionada indirectamente al fenómeno siniestro del doble combinado al miedo de castración, simbolizada por la mutilación de un dedo:

*En las vitrinas para la conversación que hay en la entrada del Metro, las hermanas siamesas que perforan los billetes están siempre tan distraídas que nos da miedo que en vez del billete nos perforen un dedo.*⁷¹⁴

Concluyendo, aunque no se puede comparar la idea literaria del humorismo ramoniano con la teoría del chiste que forma parte del psicoanálisis freudiano, no se puede negar, que el humor ramoniano tiene mucho que ver con la teoría freudiana de lo ominoso. Como ya se ha discutido en el capítulo anterior, lo siniestro, simplificando, consiste en la revelación de lo oculto. El mismo fenómeno se nota en la obra de Gómez de la Serna, sirviendo aquí como el mejor ejemplo sus greguerías, las cuales en modo humorístico revelan todo lo cotidiano y banal, pero de una perspectiva antes recóndita, poco conocida, a menudo sorprendente o hasta inquietante. El mismo autor afirma, que *la greguería libera más sorpresa que energía en el átomo.*⁷¹⁵ Otras constataciones ramonianas del ensayo *Humorismo* se dejan aún más asociar con lo ominoso y así Ramón afirma que el humor *vive de poner en espectáculo lo menos espectacular, entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más y realiza el encuentro de lo conocido con lo desconocido.* Finalmente, según el artista, el humor muestra el doble de toda cosa, la grotesca sombra de los seres con tricornio y lo serio de las sombras grotescas.⁷¹⁶

En el capítulo 3.2.2 del presente trabajo ya se ha analizado el motivo temático del amor en la autocreación ramoniana y lo que destacó era seguramente la proximidad entre los sentimientos del amor y del odio, vinculado este último a la

⁷¹³ Cf. Gómez de la Serna 2001a: 476.

⁷¹⁴ Cf. Gómez de la Serna 1955: 32.

⁷¹⁵ Cf. Gómez de la Serna 1980: 40.

⁷¹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1975: 202-215.

brutalidad, violencia y crimen.⁷¹⁷ Hemos constatado, que la muerte y el amor constituyen el eje temático de toda la obra del autor español y por eso en sus novelas se encuentra a menudo una compleja relación basada en erotismo, violencia y/o crimen. Como señala José Asenjo, Gómez de la Serna iguala criminal y amante, amor y crimen, une el erotismo a la muerte y no cabe duda de que el motivo más frecuente de la muerte en la novela del autor madrileño es amar.⁷¹⁸

Este fenómeno se refleja en la teoría freudiana de las pulsiones del sexo y de la muerte. Como afirma el psicoanalista vienés, *la historia de la cultura humana nos enseña, fuera de toda duda, que crueldad y pulsión sexual se copertenecen de la manera más estrecha.*⁷¹⁹ Ramón muchas veces subrayaba su interés por ese conflicto entre las dos pulsiones principales, lo que él mismo, considerando entre otros su ensayo *Humorismo*, veía como el mayor reactivo de la vida, refiriéndose al contraste entre la risa y el llanto, entre la vida y la muerte. Para entender mejor qué importancia tiene la lucha continua entre las pulsiones en la obra ramoniana, a continuación vamos a presentar unos ejemplos de los textos del autor.

Ya hemos hablado, al respecto del motivo erótico en la obra ramoniana, de la novela *La Nardo*, donde la proximidad de la catástrofe despierta en los protagonistas un deseo inmediato, fuerte y casi animal, lo que se debe a unas *fuerzas inconscientes*,⁷²⁰ por las cuales se podría entender las pulsiones con arreglo a la teoría freudiana.

Una fuerte presencia de la compenetración entre la muerte y lo erótico también se observa en la novela ya mencionada en el capítulo 3.2.3 de la presente investigación, es decir *La Fúnebre*. Así el baile ritual en honor del muerto es una verdadera orgía, en la cual se mezclan *las dos electricidades, la positiva y la negativa*,

⁷¹⁷ Uno de los ejemplos puede ser la novela *La viuda blanca y negra*, cuyo protagonista, Rodrigo, a la vez ama y odia a su amante, la que adicionalmente despierte en él una cierta brutalidad.

⁷¹⁸ Cf. Asenjo 1992: 213.

⁷¹⁹ Cf. Freud 1976d: 144.

⁷²⁰ Cf. López Criado 1988: 166.

la vida y la muerte.⁷²¹ Estas electricidades obviamente se igualan a las pulsiones freudianas.

Además, en la novela *El Gran Hotel*, el hotel titular es para el protagonista un lugar de amor, en el cual se desarrollan sus aventuras eróticas con las mujeres, pero al mismo tiempo, como indica Rafael Cabañas Alamán, se trata aquí de un hospital macabro, porque Manuel Quevedo ve en sus amantes, algunas de ellas de hecho enfermas, una amarillez de cadáveres y está obsesionado con ellas, con *su deseo de subyugarlas, incluso de asesinarlas*.⁷²²

También se ha concluido, que el amor, el sexo, o incluso la mujer tienen en la obra ramoniana una naturaleza ambivalente. Por un lado, se trata de la clave de la vida, lo que hace al hombre olvidar la muerte, pero por otro lado lo acerca precisamente a ella. Como indica Mercedes Tasende, la naturaleza contradictoria de la mujer se muestra muy bien en la novela *¡Rebeca!*, cuyo protagonista Luis intenta a llenar el vacío existencial que sufre por el amor, pero el mismo amor le revela su condición como un ser mortal.⁷²³ La lucha entre pulsiones en este texto ramoniano está ilustrada de modo excelente. Los conflictos, los crímenes, el erotismo y el deseo, todos ellos se mezclan y complementan. En efecto, el mismo protagonista confiesa que la mujer debe ser la *verduga*, porque la mujer, la fuente de la vida y del amor, también *abre la puerta de la tumba y señalando con el índice la entrada dice*: por ahí, *y el hombre pasa lo más difícil de pasar, el umbral de la muerte*.⁷²⁴

La lucha continua entre las pulsiones de muerte y de vida y los procesos de la destrucción y construcción se pueden observar muy claramente en las novelas nebulosas. Ramón parece inseguro, cual fuerza debería salir victoriosa del conflicto y así sus dos novelas nebulosas particularmente importantes entre toda su obra, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*, muestran dos distintas soluciones. Mientras en el primer libro la única solución para los problemas existenciales del protagonista es el

⁷²¹ Cf. Gómez de la Serna 1999b: 271.

⁷²² Cf. Cabañas Alamán 2002: 68.

⁷²³ Cf. Tasende 1997: 758. También otra investigadora, Herlinda Charpentier Saitz, identifica a las mujeres como representantes de la *fuerza contraria* que obsesiona a los personajes masculinos de las novelas cortas de Gómez de la Serna. Cf. Charpentier Saitz 1990: 66.

⁷²⁴ Cf. Gómez de la Serna 2000a: 758.

amor, el hombre perdido no ve otra salida que la muerte.⁷²⁵ Estos dos finales diferentes, dos propuestas para resolver el conflicto, reflejan muy bien la obsesión ramoniana por el amor y la muerte, y aún más por la relación entre los dos. Como advierte José Begoña, se reconoce una fuerte convicción del escritor madrileño, de que la vida *es un sistema que lleva consigo el germen mismo de su autodestrucción*, lo que es *especialmente válido incluso cuando el autor trata del tema del amor*.⁷²⁶

Analizando los motivos freudianos en la autocreación ramoniana, cabe enfocar también la cuestión del pansexualismo, un aspecto de la teoría freudiana que se basa en la tendencia a encontrar en toda conducta una motivación sexual.⁷²⁷

Asimismo, Luis Granjel advierte que la interpretación pansexualista de la existencia humana, una idea principal de Sigmund Freud, se refleja con mucha claridad en la novela de Ramón Gómez de la Serna, en la que siempre están presentes las figuras arquetípicas de un hombre y una mujer, implicadas en relaciones basadas tanto en el erotismo como en la muerte.⁷²⁸ Estudiando la obra de Gómez de la Serna, se nota fácilmente que en sus textos las pulsiones sobrepasan al aparato psíquico y se extienden por toda la naturaleza, dirigida por el eterno conflicto entre el Eros y el Tánatos. En su novela se observa hasta una sexualización del paisaje, lo que es particularmente evidente en *El secreto del acueducto*. En este texto el paseo por el campo practicado por el protagonista por la mañana está presentado como un acto sensual, *porque no hay acto de posesión carnal mayor que el de poseer el paisaje en esa hora del despertar, cuando se despereza, cuando se entreabre, cuando está inerte, voluptuoso, querencioso*.⁷²⁹ A continuación, el narrador habla incluso del pecho del campo, *sus varoniles tetillas de tierra, que a veces eran senos matroniles*, el cual interactúa con el hombre, se somete a él.⁷³⁰

⁷²⁵ Cf. Tasende 1997: 760.

⁷²⁶ Cf. Begoña Rueda 1980: 97.

⁷²⁷ Definición de la Real Academia Española, cf. en <https://dle.rae.es/?id=Ri9LPfj> (2.12.18). Como ya se ha comentado en el capítulo 2.2, era un aspecto de la teoría freudiana que se encontró en España con una crítica muy vehemente.

⁷²⁸ Cf. Granjel 1963: 198.

⁷²⁹ Cf. Gómez de la Serna 1997f: 932.

⁷³⁰ Cf. *ibid.*: 930.

Otro ejemplo del pansexualismo ramoniano se nota en la novela *La Nardo*, cuando el cometa Asor va a causar un cataclismo en la Tierra. Este fenómeno se puede ver como un reflejo del acto erótico entre hombre y mujer; como afirma Fidel López Criado, el evento es casi *una penetración copulativa* de Asor en la Tierra, lo que despierta en la gente una excitación combinada por el temor de la muerte y el enardecimiento sexual.⁷³¹

Por fin cabe destacar, que la novela especialmente rica en referencias pansexuales es indudablemente *La Quinta de Palmyra*, siendo el paisaje y el chalet los verdaderos protagonistas del libro, influyendo en vida y decisiones de Palmyra y sus amantes. Así el narrador compara el acto amoroso entre la mujer y Armando a una posesión del paisaje, el que queda *dominado, enamorado, saciado con el paseo de la fina amazona de breve cintura clásica y busto en punta*.⁷³²

Concluyendo el tema de las relaciones amorosas, merece la pena destacar la importancia de los sueños, tratándose aquí de un motivo característicamente freudiano, como ya se ha mencionado en el capítulo 4.1 del presente trabajo. Un ejemplo interesante ofrece la obra maestra ramoniana *El hombre perdido*, una novela nebulosa en la que el tema del sueño continúa siendo un importante objeto de las reflexiones del protagonista, quien constata que hay *una conducción secreta entre los sueños y la realidad*,⁷³³ cuando la mujer, a la que iba a abandonar una noche antes de su viaje planeado, sueña con su partida, lo que le sorprende al hombre de modo muy inquietante y al fin le convence a quedarse. En el mismo libro se presenta también la idea extraña de visitar a plena consciencia los sueños de otra persona. Así el protagonista confiesa que quería entrar en los sueños de su amante pero también le *repugnaba como ver la anatomía puesta al aire de las autopsias ya sajudas por el bisturí*.⁷³⁴ A pesar de sus dudas, el hombre perdido consigue entrar en el sueño de la mujer, pero una vez dentro, se encuentra en una situación muy desagradable, se siente

⁷³¹ Cf. López Criado 1988: 170.

⁷³² Cf. Gómez de la Serna 1997g: 524f. Además, era el mismo paisaje que despertaba en Palmyra el deseo de amor: (...) *pero tanto la magnífica soledad de la Quinta como la frialdad del mar, la hacían necesitar del amor como única reacción contra aquellas dos grandes influencias*. Cf. *ibid.*: 509.

⁷³³ Cf. Gómez de la Serna 1962: 190.

⁷³⁴ Cf. *ibid.*: 191.

totalmente extraño e indeseable en el sueño por no poder reconocer ni el entorno, ni la casa, ni los muebles, ni siquiera al hombre con quien está su mujer. Al fin y al cabo, se arrepiente de haberse metido en algo de lo que no puede salir sin dificultades y afirma que *ver un sueño por dentro es de una desolación monstruosa y descubre el interior ruso de los que no son rusos. El accidente del morir ya está dentro de ese sueño sorprendido.*⁷³⁵

No debe sorprender que el mismo Ramón atribuía a los sueños una fuerza psicológica, advirtiendo la extraña impresión de la repetición de un sueño, lo que le preocupase por considerar que debería significar algo nocivo, ser un aviso especial o incluso un recuerdo de otra vida.⁷³⁶ Para subrayar el interés de Gómez de la Serna por la temática de los sueños, basta recordar el *Prólogo a las novelas de la nebulosa* mencionado con anterioridad, donde se expresa una fuerte duda ante la insegura separación de la realidad y del sueño.⁷³⁷ Esta relación entre la realidad y el sueño en la visión ramoniana la comenta muy acertadamente Waldo Frank con las siguientes palabras:

*Entre el sueño y el despertar hay un momento en que el pensamiento abarca el abismo abierto entre la eternidad y el tiempo. La conciencia se vuelve y se adentra hasta el reino de los sueños; los materiales y el significado de los sueños se acomodan a la medida del pensamiento y viven por un instante la vida especial y temporal antes de desvanecerse. En este encuentro, el mundo de los sueños y el mundo de la vigilia se despedazan y sus fragmentos forman un contrapunto de exquisita disonancia y surge una relación entre los dos, que engendra una visión finísima. El minuto y el infinito se funden. La esencia del sueño toma una forma que se adapta a las categorías del intelecto y el sentido objetivo se aplica, al fin, a lo real. Ramón Gómez de la Serna ha creado en ese hinterland misterioso un dominio del cual es amo y vasallo.*⁷³⁸

No se puede pasar por alto tampoco el aspecto ominoso del sueño, siendo este tan parecido a la muerte. Ramón menciona el breve momento de temor, cuando uno despierta junto a su amante, quien parece estar muerta. Aunque se da cuenta pronto que otra persona vive y solamente su sueño se habrá vuelto tan silencioso y asfixiado,

⁷³⁵ Cf. Gómez de la Serna 1962: 192.

⁷³⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 124.

⁷³⁷ Ioana Zlotescu habla incluso de *la nebulosa del dormir*, cf. Zlotescu 1998: 26.

⁷³⁸ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 901.

el escritor subraya que nunca se puede tener bastante experiencia para diferenciar el sueño de la muerte sin este momento siniestro de inseguridad.⁷³⁹

Después de haber discutido la presencia de los elementos freudianos en los motivos temático del amor y de la cosalogía, como también haber comparado los rasgos mayores entre la idea del humorismo según Freud y Gómez de la Serna, hay que completar el análisis observando los reflejos freudianos en el campo de la autocreación ramoniana tan importante, como la muerte. Este motivo temático tiene quizás la más obvia asociación con lo siniestro. Como constata Rafael Núñez Florencio, tal conexión es muy natural para el hombre, quien suele asociar lo relacionado a la muerte con términos, o sentimientos, como *luctuoso*, *lúgubre*, *sombrío*, *aciago*, *doliente*, *agónico*, *fúnebre*, *siniestro*, *funesto*, *fatal*.⁷⁴⁰ Además, ya hemos aclarado en el capítulo anterior, que el mismo Sigmund Freud afirmó, que el miedo del muerto pertenece a las angustias reprimidas del individuo y cada contacto con el mundo de la muerte puede provocar el sentimiento de lo ominoso.

Aunque lo relacionado a la muerte forma gran parte de la autoproyección ramoniana, de su producción literaria y de su actitud vital, Pedro Salinas sugiere, que esta afición a las cosas muertas y terminadas es también una proyección del deseo de vitalidad y existencia.⁷⁴¹ Lo que sí deseaba Gómez de la Serna, era dejar de tratar la muerte como un tabú. Como ya se ha explicado en el capítulo 3.2.3, el artista aconsejaba buscar un modo de aceptar la conciencia de su propia mortalidad en vez de ignorarla. En este contexto parece interesante la opinión de Sigmund Freud. En el texto *De guerra y muerte. Temas de actualidad* (1915), el psicoanalista confirma, que el individuo trata de negar la existencia de la muerte, de distanciarse de ella durante toda su vida. Según Freud, esta actitud es causada entre otros por el hecho, de que nuestro inconsciente no dispone de ninguna representación de nuestra muerte. No se puede concebir tal representación de un hecho sin haberlo sobrevivido, por lo que

⁷³⁹ Cf. Gómez de la Serna 2002d 211.

⁷⁴⁰ Cf. Núñez Florencio 2014: 52.

⁷⁴¹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 887.

nadie cree en su propia muerte, o, mejor dicho, el inconsciente de cada individuo *está convencido de su inmortalidad*.⁷⁴²

Como es sabido, Ramón tuvo una inclinación especial por el humor negro, es decir asociado, entre otros, con la temática de la muerte. Su visión del humor se basaba en su función liberadora, o hasta salvadora, frente a la tragedia de la mortalidad del hombre y efimeridad de la vida. En este contexto, de ver a lo macabro desde la perspectiva humorística, merece la pena mencionar una opinión similar de Freud al respecto. El psicoanalista constataba que *el humor no es resignado, es opositor; no solo significa el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales*,⁷⁴³ siendo estas circunstancias en este caso el miedo de la mortalidad.

Un buen ejemplo para el humor negro de tono ominoso en la obra ramoniana es quizás la más cómica y absurda aventura de Gustavo, protagonista de *El Incongruente*, basada en el fenómeno siniestro del contacto con el más allá. Así pues, un día el hombre invita a cenar a su vecina, una viuda atractiva y devota. No obstante, para recibir el permiso de su difunto marido para asistir a la cita con otro hombre, ella consulta al muerto a través del espiritismo. En realidad, usando una mesa de tres patas, contáctale varias veces a lo largo de la cena para desvanecer sus dudas morales, pero cuando al fin la mujer le pregunta a su marido si la deja pasar la noche con Gustavo, la mesa reacciona de manera inesperada y muy fuerte, comenzando con dar golpes furiosos para finalmente arder, lo que causa un gran incendio en toda la casa. Debido al accidente fatal la viuda muere, lo que el narrador comenta irónicamente diciendo que *el marido había matado a la adúltera. Aun desde la muerte se había cumplido el artículo 438; pero el amante había podido huir*.⁷⁴⁴

Ya se ha declarado en el presente trabajo, que uno de los aspectos más importantes de la autocreación ramoniana es su actitud como antihéroe, su afición

⁷⁴² Cf. Freud 1976c: 150.

⁷⁴³ Cf. Ibid.: 158f.

⁷⁴⁴ El artículo 438 del Código Penal de 1870 dictaba: *El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matase en el acto a esta o al adúltero o les causara alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les causara lesiones de segunda clase, quedará libre de pena.* Cf. Gómez de la Serna 1997d: 715.

para romper el orden establecido. También en este campo son muy presentes los elementos freudianos, tales como lo ominoso, las pulsiones de amor y muerte o lo inconsciente.

Merece la pena señalar, que mientras la relación entre la cultura española y el psicoanálisis era difícil, sobre todo por la careciente aceptación por el pansexualismo y la idea del inconsciente freudianos, en la obra de Gómez de la Serna tanto el pansexualismo como las fuerzas incontrolables de la psique humana son algo natural.

Alan Hoyle presenta una teoría interesante al respecto de la ambigüedad ramoniana, afirmando que el arte de Ramón rompe con el sistema de modo pacífico, sin violencia, sirviéndose de una *doble negación-afirmación de sí, perdiéndose y proyectándose, posicionándose siempre entre dos extremos; intuición de lo absurdo y necesidad de sentido*.⁷⁴⁵ Así el artista era al mismo tiempo creador y destructor; proyectando su imagen, su vida y obra, y negando las normas y convenciones.

Aunque el interés ramoniano por la ambigüedad de las pulsiones es indiscutible, considerando el motivo frecuente de la relación estrecha entre amor y muerte en su obra, sin embargo puede dar la impresión, de que el artista siempre se inclinaba un poco más hacia la fuerza destructora, lo que confiesa él mismo en su *Automoribundia*, cuando dice que siempre sospechaba y sigue sospechando *que lo más hermoso de la vida es la ruina, sentirse completamente pobre de pronto y sentir cómo en ese preciso momento se abren todos los caminos de la tierra como cunetas y rampas de la miseria*.⁷⁴⁶

Por consiguiente, ya se ha analizado en el capítulo 3.3 de esta tesis, de que en muchas novelas del autor madrileño, los protagonistas y los acontecimientos resulten incompatibles con sus contemporáneas reglas sociales y morales, generalmente aceptadas y seguidas, y así se provoca un efecto incluso chocante. A veces, Gómez de la Serna asusta a los lectores por sus ideas absurdas e inesperadas, las cuales rompen el orden establecido, la moralidad y la jerarquía social a la cual ellos están acostumbrados. Especialmente interesante permanece el hecho, de que el escritor

⁷⁴⁵ Cf. Hoyle 1996: 21.

⁷⁴⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 110.

vanguardista alcanza este efecto de choque ante la violación de las leyes de la realidad social con ayuda de los motivos del psicoanálisis freudiano. A continuación, se presentan unos ejemplos de tales motivos, los cuales se emplean para provocar el efecto chocante de la ruptura de las reglas sociales y morales, lo que forma la gran parte de la antirecreación ramoniana.

Es de esperar que las novelas de la nebulosa, las cuales, con intención del autor, deben rechazar las leyes de la realidad y de la sociedad, puedan ofrecer unos ejemplos adecuados. Sin duda uno de ellos constituye el Capítulo 42 de la novela *El hombre perdido*, donde se presenta una clara ruptura del orden establecido por una inesperada inversión de posiciones sociales. Haciendo un breve resumen, el protagonista de la obra es invitado a la cena del señor Oriol, un soltero rico y aburrido. Como punto clave del programa se indica la presencia del ventrílocuo y su dama de cartón. Por su interés en ver cómo los vivos se mezclan con los entes mecánicos, el protagonista decide participar en la fiesta. Solo la mirada de la muñeca le despierta un oscuro presentimiento de que ese juego pudiera ser peligroso e imprevisible. En un momento de la cena su pronóstico se confirma y la muñeca ruidosa arma un escándalo, reprochando, supuestamente en nombre de la antigua novia, al señor Oriol por haberle roto su vida con su seducción y rechazo. En consecuencia, dicha antigua novia, también presente en la fiesta, se siente tan avergonzada por la actuación de la muñeca que cae desmayada al suelo. Es necesario notar en este caso la armonía entre la ruptura de las reglas sociales y la presencia del motivo ominoso, en el solo hecho de humillar a la mujer por culpa de la muñeca, recibida, en cierto grado, por otros huéspedes como un ser vivo. El desmayo de la invitada ofendida parece una ventaja innatural e inquietante del ser mecánico sobre el hombre.

En lo pertinente a la inesperada y chocante inversión de las posiciones sociales merece la pena mencionar también el breve cuento titulado *Accidente fatal en la silla eléctrica* (1935), cuyo protagonista, el millonario llamado Stinworg, visita con su familia una penitenciaría. En un momento, llevado por la curiosidad espontánea, al hombre se le ocurre sentarse en la silla eléctrica para comprobar su comodidad. Sin embargo, la experiencia de repente se vuelve macabra, porque la silla había quedado

electrizada desde la última ejecución y de este modo el famoso y estimado empresario de alta posición social muere como un asesino con agravantes por una siniestra casualidad.

A todos los ejemplos presentados en este capítulo es necesario añadir el efecto del motivo siniestro de la omnipotencia del pensamiento, capaz de romper relaciones sociales, aunque la influencia real de las palabras dichas o pensadas sobre la realidad parece ser imposible. Asimismo, el protagonista del cuento *La amistad rota* (1935) no ve ninguna razón por la cual su antiguo amigo rompe el contacto con él, hasta que un día se lo encuentra casualmente en un tren. Ahí se entera de que la esposa del amigo ofendido en realidad no había muerto cuando él le envió sus condolencias por un error, sino que de verdad murió a los diez días de recibir su carta de pésame. Si bien no es posible que las condolencias precipitadas pudieran causar la muerte de la mujer, el amigo del protagonista no se siente capaz de escribirle más.

Al respecto del fenómeno siniestro de la omnipotencia del pensamiento y su efecto de intervenir en las relaciones sociales se ofrece también, como un buen ejemplo, un fragmento de la novela *Policéfalo y señora* (1933), cuyo protagonista, un argentino llamado Perfecto, visita a madame Leron para pedirle ayuda en cuanto a su planeado divorcio. En un momento, al hombre se le ocurre inesperadamente decir una frase incongruente y absurda en francés, pero cuando acaba de decirla, la mujer reacciona de manera muy vehemente e impetuosa, reprochando a Perfecto que no ha podido decir una frase que fuera más mortificante para ella. Aunque las palabras aparentemente no tuvieran sentido, resulta que la madame Leron ya las había oído una vez durante una fiebre de la que apenas salió viva y son esas palabras las cuales siempre temió volver a oír. Si bien Perfecto no podía saber antes de la importancia ominosa de la frase para la mujer, se ve obligado a salir pronto sin aclarar su asunto, probablemente asombrado por lo ominoso de la situación.

Merece la pena notar, que al mismo escritor le pasó una situación muy semejante, la que él mismo describió como ominosa. Se trata de su novela *El torero Caracho* (1926), cuyo protagonista recibió su nombre debido a la estancia de Ramón en la vía Caracciolo durante su primera visita a Nápoles. Estando en la ciudad italiana

otra vez, años más tarde, el escritor envió la acabada novela para revisar a su amigo Miguel Moya, quien le mandó un anuncio de un torero llamado Cagancho quien se había hecho famoso recientemente, diciéndole que Cagancho suena igual que Caracho y llamando a Ramón un *profeta taurino*. Aunque la situación era bastante humorística, Ramón se sintió afectado por el caso y confesó que tuvo *serias aprensiones ante el caso de dualidad que brotaba entre la imaginación y la realidad* y que el acontecimiento le produjo un escalofrío por haber *escogido un nombre en la irrealidad más chocante y verlo convertido en realidad actual*.⁷⁴⁷

Hay que señalar, que el tema del azar y sus ominosas connotaciones es muy frecuente en la obra ramoniana. El mismo escritor admitía temer a la fuerza del azar desfavorable, cuando dijo que *la conferencia obliga a salir un día determinado, y el secreto de salvar la vida de las horcas del destino es no tener que salir un día determinado*.⁷⁴⁸

A continuación, se va a presentar un ejemplo particularmente chocante, y al mismo tiempo esencial para entender la función del empleo de elementos ominosos por Gómez de la Serna para provocar el efecto de la ruptura de las reglas sociales y morales. Nos serviremos de la breve novela llamada *El hijo del millonario* (1927). Su protagonista, David, parece llevar una vida rutinaria y previsible en Nueva York, cuidado por su padre rico, quien le considera un joven inteligente y el digno heredero de sus empresas. Si bien el joven se interesa en cierto grado por los negocios, el lector pronto se da cuenta de su verdadera dedicación, orientada hacia un fetichismo bastante macabro. Primero nos enfrentamos con una afición bastante ominosa del protagonista, realizada durante sus paseos en coche:

A lo lejos se destacó un traje azul, y David, como quien apunta y dispara, dirigió el coche hacia él. Con un zigzag de guadaña lo sacó del camino de los peatones y pasó sobre el cuerpo del pobre caminante. Era tal la voracidad que despertaba en él el atropello, que le parecía haberse comido un alma humana, algo vibrante como un cocktail en la cocktelera de su auto.

⁷⁴⁷ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 530.

⁷⁴⁸ Cf. *ibid.*: 708.

*Era el secreto placer de sus excursiones, la caza de muchos días, lo que más le gustaba absorber del mundo: una vida aplastada.*⁷⁴⁹

Aparte de esa inquietante actividad, a lo largo del texto se revela otro secreto de David, el cual en su oscura absurdidad da una fuerte impresión de lo ominoso y a la vez de la ruptura del orden establecido. Ahora bien, la verdadera pasión del hijo del millonario es adentrarse en los barrios pobres y cortarles las orejas a las prostitutas, ampliando cada vez más su colección de órganos conservados en alcohol. Abstrayéndose de la siniestra e inquietante fascinación del protagonista y su interés por los miembros seccionados, llama la atención como siempre el sutil humor macabro de Ramón Gómez de la Serna, quien en el cuento deja a los empresarios de Nueva York fundar una compañía aseguradora que ofrece asegurar las orejas, tasando una oreja en cinco mil dólares.

El hijo del millonario ni siquiera se cree culpable por sus actos, sino que cree en una noble motivación que le dirige. Así el joven fetichista quiere ennoblecer a las mujeres con su actividad mutiladora, creyendo que sus orejas solo impresionan y encantan cerradas en un frasco de alcohol, mientras que *en la cabeza vulgar de sus dueñas eran una insignificancia, vulgar, idiota.*⁷⁵⁰

Se trata sin lugar a duda de un texto chocante, en el que se destaca el contraste entre el orden y el caos,⁷⁵¹ como también el aterrador comportamiento fetichista de David, llamado por Antonio del Rey Briones *sexualidad pervertida que degenera en violencia sádica.*⁷⁵²

Este ejemplo de la novela *El hijo del millonario* es particularmente interesante desde el punto de vista del presente trabajo, porque nos hace considerar la temática del fetichismo en la obra ramoniana. No parece razonable ni necesario desarrollar el tema ampliamente, porque se puede encontrar un detallado análisis al respecto en el libro ya mencionado *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la*

⁷⁴⁹ Cf. Gómez de la Serna 1999b: 351.

⁷⁵⁰ Cf. Rey Briones 1992: 363.

⁷⁵¹ Como indica Herlinda Charpentier Saitz, en esta novela destaca *la interdependencia del orden y lo racional con el caos y lo irracional*. En: Charpentier Saitz 1990: 139.

⁷⁵² Cf. Rey Briones 1992: 139.

Serna (2002) de Rafael Cabañas Alamán. No obstante, vale la pena discutir brevemente el aspecto fetichista de la autocreación de Ramón, tomando en cuenta que se trata aquí de un fenómeno asociado muy frecuentemente con Sigmund Freud, siendo parte de su psicoanálisis.

Como ya hemos aclarado en el capítulo anterior, según Freud, el fetichismo es el sustituto inapropiado del objeto sexual por una parte del cuerpo o un objeto inanimado, lo que claramente sucede en el caso de David, quien se siente atraído por las orejas femeninas. Típicamente para Gómez de la Serna, este motivo ya bastante chocante en sí está reforzado por la actividad macabra de cortar dichas orejas y conservarlas en forma de una colección por parte del protagonista.

Ramón creaba su imagen como un artista fascinado, o hasta obsesionado por temas tabú, como la muerte o el sexo, pero el empleo del motivo fetichista es un aspecto especialmente importante para su antireacción, la que forma una parte relevante e interesante de la autocreación ramoniana. Como afirma Rafael Cabañas Alamán, *Gómez de la Serna destaca al tratar en su obra literaria un aspecto psicológico sumamente novedoso y provocador, el fetichismo patológico, atreviéndose a romper con los esquemas tradicionales de la literatura escrita anteriormente y de la época.*⁷⁵³

Una de las novelas ramonianas, en la que el rasgo fetichista se muestra muy fuerte es *El Gran Hotel*. El protagonista, Manuel, se siente atraído por las mujeres enfermas, que le recuerdan con el tono de su piel a cadáveres, y se puede hablar de su latente deseo de asesinarlas, o hasta de un deseo de canibalismo. Las mujeres están animalizadas por el hombre, quien afirma que *en el gran hotel se comen las pechugas de todo, hasta de mujer*,⁷⁵⁴ y compara las mujeres con los jamones.⁷⁵⁵ Asimismo, como acentúa Cabañas Alamán, se nota una hostilidad del protagonista hacia mujeres, asociada hasta a la antropofagia.⁷⁵⁶ No es un caso aislado en la obra ramoniana, porque

⁷⁵³ Cf. Cabañas Alamán 2002: 18.

⁷⁵⁴ Cf. Gómez de la Serna 1997c: 497.

⁷⁵⁵ Manuel dice: *Si las mujeres se clasificasen como los jamones, esta resultaría una mujer de York*. Cf. Gómez de la Serna 1997c: 501.

⁷⁵⁶ Cf. Cabañas Alamán 2002: 81. En este contexto vale la pena mencionar también a Armando, uno de los amantes de Palmyra, quien pensaba en la comida de la siguiente manera: (...) *que pez es el del*

también el protagonista de *La viuda blanca y negra*, Rodrigo, muestra una tendencia a imaginar el cuerpo de la mujer fragmentado, lo que también conecta con la canibalización.⁷⁵⁷

¿Era Ramón un fetichista en sentido freudiano? A esta pregunta se enfrenta Cabañas Alamán,⁷⁵⁸ quien presenta una interesante hipótesis, de que la famosa misoginia ramoniana, su afición por cosificar a la mujer, tiene más que ver con fetichismo que con misoginia de verdad.⁷⁵⁹ Esta visión fetichizada de las mujeres sería análoga a *la auténtica devoción del autor por las muñecas de cera, con quienes son frecuentemente comparadas*.⁷⁶⁰ El investigador recuerda también, que el conocimiento ramoniano de la idea del fetichismo es indiscutible, lo que muestra el breve texto *La fetichista* (1923), cuya protagonista siempre ha tenido *pasión por estos muñecos que ni pertenecen al arte ni a la juguetería; por esos escuercillos del arte que revelan que su dueña es una fetichista*.⁷⁶¹ En el cuento Ramón parece burlarse de sí mismo, y a la vez admite su rasgo fetichista, cuando deja al protagonista masculino criticar y hasta odiar *a esos majaderos escultorizados y convertidos en idolillos para antojo de las señoritas y hasta de los mismos señoritos que sienten a ese muñeco como ideal*.⁷⁶²

día es lo que hay que preguntar, se decía, que la carne ya sé cuál ha de ser, tanto la de la mujer como la de la ternera. Cf. Gómez de la Serna 1997g: 521.

⁷⁵⁷ Cf. Cabañas Alamán 2002: 47

⁷⁵⁸ Hemos creído conveniente rastrear la veta fetichista del mismo Gómez de la Serna, partiendo de su más que sabida relación con las muñecas de cera, lo que nos permitirá poner de manifiesto parte del fetichismo llevado al terreno personal por la misma figura del autor. Cf. Cabañas Alamán 2002: 137. También otros investigadores han estudiado a Ramón desde este punto de vista, como Jacqueline Heuer, quien constata que *Ramón es en su manera un fetichista cuyas casas están llenas de objetos tutelares. Enumera detenidamente el contenido de sus colecciones; para describir los objetos que las componen, da vueltas a su alrededor, los anima y penetra; los describe con palabras que reinventa*. Cf. Heuer 2004: 212.

⁷⁵⁹ Cabañas Alamán afirma que hay que revisar *la visión de Ramón de la mujer, a finales de la primera década del siglo XX y principios de la segunda, la que tiende hacia el fetichismo, pero no es marcadamente misógina*. Cf. Cabañas Alamán 2002: 146.

⁷⁶⁰ Cf. Cabañas Alamán 2002: 152. Merece destacar, que Ramón, como sus protagonistas, también se deja considerar un aficionado por las mujeres enfermas. Por ejemplo cuando describe sus muñecas de cera como mujeres vivas, se enfoca en sus *piernas más suaves y más ricas por la tuberculosis. ¡Incitación suprema de unas piernas tuberculosas!* Cf. Gómez de la Serna 1918: 51.

⁷⁶¹ Cf. Gómez de la Serna 1999f: 954.

⁷⁶² Cf. *ibid.*: 954.

En el presente trabajo, sin embargo, no nos referimos a la personalidad ni a la condición psicológica de Gómez de la Serna como persona privada, sino que nos ocupamos de la imagen de él, la cual el mismo construyó y cuidó durante su vida y carrera. En este caso sí nos parece razonable hablar de un fuerte rasgo fetichista de este personaje autocreado. Hasta se podría arriesgar llamarlo fetichista de lo ominoso, considerando, que los objetos de su fascinación, como también de sus protagonistas, pertenecen muy frecuentemente al campo del siniestro, basta recordar las muñecas de cera o miembros del cuerpo seccionados, como las orejas cortadas o el ojo de cristal.

Hasta ahora, se ha mostrado la presencia e importancia de los motivos freudianos en la autocreación ramoniana en varios ejemplos, provenientes en la mayoría de los textos de Gómez de la Serna. Estamos convencidos, sin embargo, que para completar este estudio es razonable analizar una novela del autor en particular, para estudiar el empleo de varios elementos del psicoanálisis a lo largo de un texto completo. De esta manera se puede entender mejor el modo, la frecuencia y con cual resultado ha empleado el autor estos motivos en su obra.

Para ejemplificarlo más adecuadamente hemos elegido la novela *El Chalet de las Rosas*, publicada en 1923, durante el periodo más exitoso y fértil del artista. El texto fue, en cierto grado, inspirado por la historia real de un asesino en serie francés, Henri Désiré Landru, acusado de matar a diez mujeres seducidas por él. El hombre fingía ser un viudo interesado en el matrimonio, lo cual atraía a viudas de soldados muertos en la guerra. El asesino robaba a sus víctimas y quemaba sus cadáveres en la chimenea. Después de su detención en 1919 fue posible reconstruir sus macabros crímenes y fue guillotinado en la cárcel de Versalles en febrero de 1922.⁷⁶³ Esta inspiración es una premisa interesante para el análisis del libro, que se va a realizar a continuación. Además, es un texto muy representativo de la obra ramoniana, considerando la presencia abundante de todos los elementos de su autocreación que se han estudiado hasta ahora, siendo a la vez probablemente su novela más chocante, precisamente por ser altamente ominosa.

⁷⁶³ Para más información se aconseja consultar el libro *Pasajes del Terror - Psicokillers, asesinos sin alma* de Juan Antonio Cebrián de 2003.

El Chalet de las Rosas consiste en tres partes. La primera parte, a lo largo de veinte capítulos, muestra la vida de un hombre maduro, llamado Roberto Gascón, la que lleva en su hotelito en Ciudad Lineal, una urbanización madrileña. Hay solo un aspecto de la apariencia del personaje, el cual está subrayado varias veces por el narrador, refiriéndose a su barba negra. Se puede ver aquí un doble simbolismo, porque por un lado, es la barba negra una característica que se destaca en las fotografías del asesino Henri Désire Landru, el prototipo de Gascón,⁷⁶⁴ pero por otro lado también se la puede interpretar como una indicación a Barba Azul, asesino de sus esposas de un cuento de hadas popular.

Conocemos a don Roberto cuando acaba de tomar la decisión de matar a su compañera de vida Matilde. Pronto se aclara, que el hombre lleva una vida perezosa, manteniéndose económicamente con el dinero de mujeres solitarias a las cuales convence de vivir con él en su casa prometiéndoles matrimonio (aunque nunca cumple la promesa, excusándose por unos documentos perdidos en las colonias). Se nos revela el perfil de la víctima perfecta de Gascón, la que debe ser lo bastante abandonada, sin familia ni amigos quienes se preocuparían por ella. Además, una parte de la estrategia del hombre es aislar a sus víctimas, haciéndolas reñir con sus conocidos. Al mismo tiempo don Roberto se enfoca en mujeres maduras, afirmando que con este sistema podría recoger *la miel de la mujer cuando es más copiosa y está más alquitarada* para despedirse de ella después, *porque no es cosa de comerse el panal*.⁷⁶⁵ Así que cuando la mujer se le vuelve antipática y empieza a aburrirle, el hombre no tiene otra solución que asesinarla y ocuparse de buscar a una nueva compañera. Los cadáveres de las víctimas los entierra en el jardín del chalet, en fosas fortalecidas por el protagonista con cal. Con el desarrollo de la trama el lector va a conocer a varias amantes de Gascón y sus tristes historias. Así, después de haber apuñalado a Matilde, envenenado a Dorotea y entregado una sobredosis de morfina a Aurelia, Roberto encuentra a una nueva víctima, llamada Amanda. Poco después el hombre se aburre de la mujer y empieza a planear su asesinato, pero inesperadamente la salva un acontecimiento

⁷⁶⁴ Antonio Prieto llama a don Roberto *una excelente ramonización del tipo de Landru*. Cf. Prieto 2005: 181.

⁷⁶⁵ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 78.

curioso. El protagonista se entera de una gran herencia que espera a una de sus víctimas, Dorotea, y decide conseguir el dinero. Por eso, don Roberto convence a su amante actual de pretender ser Dorotea y después de llevar a cabo su exitoso fraude financiero, la pareja huye a París, donde tiene lugar la segunda parte de la novela.

Esta parte, titulada *Los inencontrables*, consiste en quince capítulos y la atmósfera se vuelve aún más siniestra. Aunque el protagonista se crea una nueva identidad bajo el nombre Fernando Porpér y no vuelve a matar, le pasan unas cosas muy extrañas. Así pues, el hombre empieza a encontrar casualmente a dobles de mujeres ya asesinadas por él. Un día, mientras don Roberto admira las pipas de una tienda, ve en el cristal del escaparate el rostro parecidísimo al de Aurelia. La mujer resulta ser una prostituta, pero ese encuentro despierta fuertes emociones en el criminal y la necesidad de explicárselo en el espíritu de su filosofía:

*Era como Aurelia, y sin embargo no sabía que lo era, como si hubiese perdido la memoria de su pasado. Tenía esa cosa avezada y contumaz de las prostitutas de tipo muy profesional y fuerte que hay en París, y cuya cara, toda cicatrizada y como recompuesta, se debe a que fueron asesinadas una vez. Reencarnaciones de asesinadas, no tenían miedo ya al hombre que se levanta de las terrazas de los cafés y se va con ellas. Cuando esta se parece tanto a Aurelia, las demás se deben parecer también mucho a otras Aurelias, cuyos asesinos no han tenido la suerte mía.*⁷⁶⁶

Siguiendo su teoría, don Roberto se siente muy bien en compañía de aquella mujer, porque ya ha cumplido su misión con ella y *ya no necesitase tenerla que matar con esa urgencia y ese arrebató que le apremiaban antes casi todas, porque a aquella mujer ya había tenido la suerte de haberla matado.*⁷⁶⁷ Después de un tiempo, el asesino encuentra en una tienda de antigüedades un busto con el pecho en hueco, el que le mira con orgullo de lo alto de un armario y que se parece ominosamente a doña Matilde. Don Roberto se siente sobresaltado verdaderamente e intuye, que tiene que encontrar así a todas sus víctimas y *el día en que estuviesen ya todas reunidas en el nuevo hallazgo, su horóscopo entraría en la faz definitiva.*⁷⁶⁸ Parece que a la vez Gascón teme y desea cumplir este horóscopo que se profetizó él mismo. Por un lado,

⁷⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 144.

⁷⁶⁷ Cf. *ibid.*: 146.

⁷⁶⁸ Cf. *ibid.*: 150.

siente *miedo frío y supersticioso*, pero por otro lado necesita también *resolver la inquietud del crimen*, lo cual se podría alcanzar por darse a la justicia como *reintegro absoluto*.⁷⁶⁹

Mientras tanto, el hombre se decide a concentrarse en su nueva profesión. Para evitar demasiada atención por su vida perezosa, decide comprar una tienda y dedicarse a ella. Irónicamente, don Roberto encuentra una ocupación muy absurda, pero muy cercana a sus intereses, es decir la del disecador y embalsamador. Así el criminal se vuelve dueño de una tienda de naturalistas disecadores y pronto se hace un maestro en su nueva profesión, orgulloso de encontrar su destino ideal. Esa tienda es ciertamente un punto en común entre París y Ciudad Lineal, un intento de Gascón de volver el nuevo espacio en un lugar familiar, por la analogía entre disecar y embalsamar a las mujeres en España y los animales en Francia.

De todos modos, poco tiempo después de haber encontrar al doble de Matilde, otro descubrimiento captura toda su atención. Uno de los pocos amigos que el asesino madrileño, siempre cautivo de no ser denunciado, tiene en París, le revela su gran secreto. El judío polaco Kroztia le muestra a su secuestrada, a la cual tiene encerrada en su casa por unos veinticinco años. La bellísima mujer sin nombre ni identidad, llamada simplemente *Tú*, obsesiona a don Roberto. El hombre enamorado pasa por la ciudad buscando a una mujer que pudiese sustituir a la secuestrada, aunque buscando nunca deja de temer de encontrar otra doble de una de sus asesinadas. Precisamente esto sucede. Mientras el criminal pasa por una feria, entra en *la barraca de la mujer que sólo consiste en la cabeza y en un poco de pecho, el suficiente para que la sirva de peana en el espacio*.⁷⁷⁰ Esa cabeza hablante, que pudiera ser un truco de prestidigitador, no asusta tanto a don Roberto como el hecho que se parece muchísimo a la cabeza de Dorotea. Hasta le parece notar un gesto en ella, como si se arrepintiese de no tener manos para coger a su asesino.

El protagonista se asombra y de hecho, su mal presentimiento se hace realidad poco después. El hombre está tan obsesionado por su amor por la bella mujer

⁷⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 146.

⁷⁷⁰ Cf. *ibid.*: 170.

secuestrada, que descuida totalmente de Amanda, su compañera de vida. La mujer se siente herida por su desinterés y siguiendo el consejo de una adivinadora, decide dejar a Roberto, no sin antes denunciarlo en la policía.

La tercera parte de la novela, titulada *La reconstrucción del crimen*, se ocupa precisamente de esto. A lo largo de seis capítulos vemos los intentos del juez de averiguar todos los crímenes cometidos por Roberto Gascón. De nuevo tenemos que tratar con una atmósfera ominosa, llena de misterios. Así, el lector solo sabe de tres víctimas del criminal, pero hay en el texto unas indicaciones inquietantes, por ejemplo, cuando el protagonista se reprocha su pasado constatando que debía de hacerse con una secuestrada *en vez de echarme a la espalda mis cinco muertas*.⁷⁷¹ También se le acusa de haber asesinado a otras mujeres, como Rosaura y Genoveva, de las cuales el asesino no puede acordarse. Además, está investigado como prueba del crimen un pañuelo con iniciales, que no corresponden a ninguna víctima hallada. En un intento de conmutar la sentencia del juicio, Gascón decide denunciar a Kroztia y en consecuencia la secuestrada es liberada. Sin embargo, don Roberto es condenado a muerte y la trama termina justo antes de la ejecución.

Después de haber esbozado la trama, vamos a analizar los elementos freudianos en la novela. Primero, hay que subrayar la continua atmósfera siniestra que domina la obra. Esto tiene que ver con los dos espacios claves del texto, la Ciudad Lineal y París. La elección de estas dos localizaciones no es una casualidad. El espacio siempre era un elemento importante en la obra ramoniana y tiene su propia característica específica en cada novela del artista. Como indica Francisco Gutiérrez Carbajo, este es una de las paradojas ramonianas, ser por un lado un escritor tan cosmopolita, y por otro tan localista y espacial, teniendo una relación especialmente estrecha con su ciudad, Madrid.⁷⁷² Así la primera parte de la obra tiene lugar en una localización madrileña, diseñada por el urbanista Arturo Soria y Mata (1844-1920), quien consultaba su proyecto innovador de la Ciudad Lineal entre otros con el biólogo alemán Ernst Haeckel. La planificación lineal se basaba en la pureza y la inmediatez

⁷⁷¹ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 165.

⁷⁷² Cf. *ibid.*: 24.

de las formas geométricas primigenias y presentaba un claro carácter orgánico (el eje como una espina dorsal, una forma vertebrada y parecimiento al sistema arterial). El proyecto no pudo, sin embargo, realizarse completamente y la Ciudad Lineal se volvió un solo suburbio ajardinado, consistente en una serie de hotelitos.⁷⁷³

La segunda parte de la trama se localiza en París, lo cual tampoco debe sorprender, teniendo en cuenta la importancia de la ciudad para el artista. Así pues, para Ramón la capital francesa significaba siempre la huida, la necesidad de esconderse de problemas personales o profesionales. Al mismo tiempo, como señala Olga Elwes Aguilar, París tenía para Gómez de la Serna una connotación con la muerte, la sangre y el crimen,⁷⁷⁴ lo cual hace de la ciudad una digna sucesora de la Ciudad Lineal, perfecta para don Roberto que *puede vivir ahí con grandeza su alma de criminal*.⁷⁷⁵

Merece la pena notar la personificación del lugar, empleada por el escritor para subrayar el clima siniestro de la historia, lo que se alcanza entre otros por constatar una contaminación criminal de los habitantes, presentada como un reflejo de la apagada Ciudad Lineal. Análogamente, se personifica al jardín donde Roberto guarda los restos de sus víctimas, diciendo que el espacio esperaba cada cadáver y además *estaba ansioso de ello, todas las lombrices de tierra con la boca fuera, ávidas como peces que sacan la cabeza del agua en espera de migas de pan*.⁷⁷⁶ También se personifica al mismo chalet, haciéndole sospechar que Roberto y Amanda solamente se van para un largo veraneo, mientras que no iban a volver nunca, al menos voluntariamente.

Hasta la naturaleza se siente violenta en Ciudad Lineal. Se nos aclara en la obra que *con cada crimen se encalma la naturaleza* y por consecuencia se intuye en ella un cierto bienestar nuevo.⁷⁷⁷ Se ve en *El Chalet de las Rosas* una clara analogía

⁷⁷³ Esta y más informaciones al respecto de la Ciudad Lineal cf. Gutiérrez Carbajo 1997: 36f.

⁷⁷⁴ Cf. Elwes Aguilar 2010: 35.

⁷⁷⁵ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 135.

⁷⁷⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 71. Esta personificación del espacio es muy similar al de *La Quinta de Palmyra*, una casa, que también necesitaba *víctimas*, aunque en este caso su destino no sería muerte, sino amor de la dueña de la quinta.

⁷⁷⁷ Cf. *ibid.*: 116.

al *Secreto del acueducto*, escrito por Gómez de la Serna en el mismo periodo. Ya se ha indicado en la presente investigación la vinculación entre el paisaje y lo erótico en dicha obra, y en una medida similar está conectada la naturaleza en Ciudad Lineal a la muerte y al crimen. Así el protagonista siente que *paseaba por un campo lleno de cadáveres enterrados y todas las piedras eran como nudillos de muerto, mientras el cielo, sobre todo, estaba tan limpio, que parecía absolverle.*⁷⁷⁸

Además, el texto abunda en varios motivos y situaciones ominosas. Ya en el primer capítulo se encuentra un buen ejemplo, observando el asesinato de doña Matilde. Cuando Gascón, directamente después de haber asesinado a la mujer, sale por un momento de la habitación, no encuentra al regresar el cadáver en la silla en la que lo había dejado. Así el protagonista se siente claramente inquieto:

*(...) aun siendo un hombre sereno don Roberto, se llevó un susto terrible. Doña Matilde no estaba. Parecía haber huido por su pie. Parecía que se había incorporado sobre la mesa, como quien se despierta, y se había dado cuenta de todo y había huido.*⁷⁷⁹

Se trata aquí de un claro caso del empleo de lo siniestro basado en el concepto del miedo reflejado en la (supuesta) reanimación de los muertos.

Otro motivo ominoso en la obra constituyen los dobles encontrados por Roberto en París. Adicionalmente, la culminación del siniestro de esos encuentros llega por la agregación del motivo de miembro seccionado autónomo al fenómeno del doble, lo que sucede cuando Gascón, en una de las ferias de París, entra en la barraca de la mujer *solo-cabeza* y en la cabeza parlante reconoce a su víctima. No se puede pasar por alto lo macabro de este ejemplo, y merece la pena subrayar que los continuos motivos y situaciones macabras atribuyen a cada paso a la atmósfera ominosa del libro. Así se compara en el texto la Ciudad Lineal con un cementerio de vivos, los bancos de Prado con sarcófagos, los cristales de las ventanas con los cristales funerarios de las tumbas, el Metro con las catacumbas y la vibración de las cosas con la danza macabra. Un ejemplo particularmente fuerte es el comportamiento de los visitantes de Madrid, que suelen pasar por la Ciudad Lineal los domingos. La gente

⁷⁷⁸ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 117.

⁷⁷⁹ Cf. *ibid.*: 71.

parece señalar siempre el chalet de Roberto más que otros hotelitos, y el protagonista piensa inquieto que les *atrae el olor del cadáver que ha sido enterrado fuera del cementerio*.⁷⁸⁰

Tampoco se puede pasar por alto la presencia frecuente del cristal en el texto. Ya se ha explicado en este capítulo, que el cristal en sus varias formas no solo es uno de los motivos favoritos de Ramón, sino también está vinculado a las teorías freudianas, entre otros por su significado como doble simbólico. Leyendo *El Chalet de las Rosas* se tiene la impresión de una presencia muy fuerte del cristal, entre otros en forma de los escaparates, mirados a menudo por los protagonistas. Es, de hecho, un escaparate donde Gascón ve el reflejo del primer doble encontrado por él.

No puede sorprender tampoco la función ominosa de los espejos en la obra, sabiendo que los espejos en textos ramonianos tienden a conservar las imágenes una vez reflejadas en ellos. Así la pobre doña Dorotea no puede sospechar que había habido otra mujer en el hotelito antes de ella, mientras lo sabe muy bien el espejo. En su cristal *había ratos que parecían la misma - ella y la otra- la misma vestida con el mismo traje de novia, el traje que las ponía el espejo vistiéndolas de novias baratas, de un linón del peor y más basto*.⁷⁸¹ Pero don Roberto, un hombre muy supersticioso, parece darse cuenta de la fuerza de la imagen reflejada. Cuando un admirador de Aurelia visita el piso buscándola, Gascón pretende ser el portero de la casa, quien busca a nuevos inquilinos y muestra el chalet al joven, hasta el baño, donde no lo deja pasar, para que el hombre enamorado no pueda ver a la reflexión de la desnuda Aurelia, recordada y reproducida posiblemente por el espejo del baño.

En la novela se destaca también el humor negro ramoniano, tan característico para el escritor. Cuando después de haber envenenado a Dorotea durante una cena grande don Roberto se come restos de la comida, de repente le viene un susto:

⁷⁸⁰ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 92.

⁷⁸¹ Cf. *ibid.*: 79.

Un momento estuvo preocupado, como si se hubiese tomado algo de lo que la envenenó... Habría sido un caso chocante, *pensó él, cuando se la pasó la aprensión*, que el envenenador hubiese muerto por tomar un poco del propio veneno con que mató a su víctima.⁷⁸²

Otro ejemplo se encuentra al fin de la primera parte del libro, cuando Gascón presenta la casa al mencionado admirador de Aurelia, y en sus pensamientos le reprocha haber precipitado todo, porque la sola presencia del joven lo asusta tanto, que decide matar a Aurelia antes de lo planeado. Su odio hacia el admirador se culmina en su absurda tentación de asesinar al hombre, si solo *hubiera sabido que era huérfano de la vida y que era fácil de escamotear*.⁷⁸³ También se reconoce el humor negro ramoniano cuando Aurelia insiste en ver a la primera esposa de Gascón y él le muestra una fotografía. La mujer nota que la retratada se parece a él y se pregunta si es verdad, que la esposa se parece con el tiempo al esposo, esperando parecerse en este caso también ella a don Roberto y a su antigua esposa, no sabiendo naturalmente de que en realidad se trata de la madre del hombre, cuyo retrato le mostró el asesino.

El mismo Gascón, siendo un hombre maduro y serio, es al mismo tiempo autor de numerosos comentarios humorísticos en estilo ramoniano, como asegurando su amor a su amante diciéndole que solo se separará de ella cuando le deje *en los andenes de la muerte*,⁷⁸⁴ o constatando que su chalet se debería llamar *LA IMPUNIDAD* en vez de *Chalet de las Rosas*.⁷⁸⁵

Teniendo en cuenta que don Roberto es un frío asesino en serie, parece especialmente cómico su temor a los ladrones, acentuado varias veces en el texto, cuando el protagonista revisa repetidamente si todas las puertas y ventanas están cerradas e instala una campanilla en la puerta del jardín para estar prevenido si un ladrón entrase en su territorio.

Abstrayéndose de esos ejemplos, también hay que tomar en cuenta el lado humorístico de la novela en total. Se nota que el autor consiguió producir un texto, que es trágico y cómico al mismo tiempo. El mismo comentó en su *Automoribundia*

⁷⁸² Cf. Gómez de la Serna 1997a: 94.

⁷⁸³ Cf. *ibid.*: 110.

⁷⁸⁴ Cf. *ibid.*: 122.

⁷⁸⁵ Cf. *ibid.*: 71.

que en *El Chalet de las Rosas* mostró el lado burlesco de un Landru de Ciudad Lineal.⁷⁸⁶ Como subraya Rafael Cabañas, el humor grotesco, la caricatura y la parodia tan frecuentes en el texto, son las armas usadas por el narrador para distanciarse del personaje.⁷⁸⁷

Además, se refleja en el protagonista la personalidad de showman de estilo ramoniano. Así, estando en la prisión, Gascón se convierte en una celebridad, un personaje popular en la sociedad y en los periódicos. El criminal disfruta de su súbita popularidad y se vuelve *el genio de la tarjeta postal*. Don Roberto no para de escribir postales, regalándolas como *últimas reliquias personales*. Al mismo tiempo es un *trandsetter* que causa *la manía de las tarjetas postales y las papelerías le agradecieron el ir saliendo de algunas de las que no había manera de salir*.⁷⁸⁸ También se vuelve el criminal la víctima de la incompreensión social, siendo considerado un payaso, a pesar de ser una persona seria con unas opiniones fijas y severas. Sin embargo, la gente parece tomar todo lo que dice como bromas arrogantes:

*Preparaba todos los días una cosa que decir a su abogado, la frase que después corría por la ciudad: Hoy ha dicho don Roberto que después de todo lo mismo hubiera sido que las hubieran llevado a un sanatorio.*⁷⁸⁹

De todos modos, lo más ominoso en la novela forma la verdadera motivación del asesino, la que es mucho más inquietante que matar a las mujeres para apropiarse de su dinero. De hecho, el verdadero motivo del crimen no consiste solamente en el dinero de las víctimas, si bien esa es la única fuente de ingresos de Gascón. En realidad, se trata más de un caso del fetichista macabro, quien se ve obligado a matar a mujeres. Como constata Ignacio Soldevila, es evidente que *no solo hay simple ambición de dinero en el frío asesino: deja Ramón transparentar en su relato otros móviles más oscuros, subconscientes*.⁷⁹⁰

⁷⁸⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 816.

⁷⁸⁷ Cf. Cabañas Alamán 2002: 114. El investigador indica también que uno de los más fuertes ejemplos de la coexistencia de lo grotesco y lo trágico es la decapitación imaginaria de Dorotea; siendo esta escena una *clara parodización del fetichista misógino*. Cf. *ibid.*: 112.

⁷⁸⁸ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 182.

⁷⁸⁹ Cf. *ibid.*: 187. Aquí se nota fácilmente un reflejo de la experiencia personal del autor, quien también era considerado injustamente un payaso, lo que contribuyó a la incompreensión de su obra.

⁷⁹⁰ Cf. Soldevila 1997: 64.

Un índice importante forma el hecho, de que don Roberto no se ve a sí mismo como un asesino. Se lo nota por ejemplo cuando piensa de la siguiente manera sobre las mujeres, cuyos asesinatos se le han atribuido, pero él sabe que las ha matado un *verdadero asesino* y así se muestra asustado:

*(...) de haber podido matar a aquella mujer a la que no tenía manía y en la que no había encontrado la ranciedad del sexo. No. Él no había matado aquella mujer bella, simpática, con aire superior. -Alguien de mal gusto, un verdadero asesino había sido el que la había matado. Había que encontrarle y el mismo don Roberto tenía ganas de buscarle como un animoso policía. Hablando de esa víctima que no era su víctima, solo ante aquel caso inaudito, y frente a las fotografías que mostraban una mujer en traje de baile, se le escaparon insultos y palabras violentas y desesperadas.*⁷⁹¹

A pesar de las dudas despertadas en Gascón por el juez, su convencimiento de no haber podido matar a una mujer bellísima como Genoveva le devuelve a don Roberto el sentimiento de ser inocente. El criminal no se siente un asesino, al contrario, siente haber cumplido una misión. Esta es exactamente la palabra usada al respecto del asesinato, cuando Gascón siente una calma profunda estando con el doble de Aurelia. Ya se ha dicho, que esta calma del hombre viene de la satisfacción de haber matado ya a la mujer, lo que quita a don Roberto cierta *urgencia y arrebató*. Es precisamente lo que le hace asesinar a sus víctimas, una necesidad que se parece a una adicción, cuando se constata que en frente de un planeado asesinato, *estaba excitado, todo le instigaba al crimen, cada vez necesitaba mayor dosis de peligro y de fría tragedia.*⁷⁹² Hasta el narrador nos hace pensar en una adicción alcohólica como comparación, cuando cuenta que el crimen va subiéndose a la cabeza del criminal, hasta sentirse borracho y tener las visiones de un borracho.

Gascón no se considera a sí mismo como un asesino, se considera más como un verdugo, creyendo hasta en una función salvadora de su *misión*. Le parece poder salvar a las mujeres de las gravedades de la vida al quitársela a ellas. Por ejemplo, cuando Dorotea le confiesa, que tiene que teñirse al día siguiente, don Roberto se siente abrumado por compasión, constatando que es una terrible tristeza de la vida que

⁷⁹¹ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 184. En el caso de otra bella víctima que le atribuye el juez, se pregunta escandalizado: *¿Qué verdadero criminal la habrá matado?* Cf. *ibid.*: 189.

⁷⁹² Cf. Gómez de la Serna 1997a: 123.

la gente deba teñirse, y decide secretamente de ahorrarle un momento tan descompuesto y embarazoso por matarla antes. El criminal es un verdadero maestro de autojustificarse, llegando hasta a creer, que la vida debería dar premios al que libera a alguien, y esperando una gratitud póstuma de sus víctimas, porque las libera de una difícil agonía por matarles de un golpe. Gascón no puede entender nada malo en su actividad criminal, porque, como se pregunta a sí mismo, *¿Y si hubieran seguido viviendo, no hubieron muerto ya?*⁷⁹³

Como ya hemos indicado, el comportamiento del protagonista se puede vincular claramente al fetichismo.⁷⁹⁴ El fetichismo, muchas veces en sus formas patológicas o macabras, se encuentra frecuentemente en la obra ramoniana, basta recordar los libros *El hijo del millonario* o *El Gran Hotel*. Especialmente la última novela parece tener unos parecidos significantes, los cuales pueden ayudarnos a entender mejor a don Roberto y a la naturaleza de su *misión* macabra. Merece la pena evocar, que ambos textos estuvieron escritos en el mismo periodo de tiempo y ambos contienen el motivo de la fortuna inesperada, que cambia el curso de la vida de los protagonistas. Ya se ha indicado, que el personaje de *El Gran Hotel*, Manuel, es un fetichista de mujeres enfermas y nos parece justificado afirmar, que análogamente es Gascón un fetichista atraído por mujeres-víctimas. Si quisiéramos describir el perfil de sus compañeras, podríamos indicar que el criminal busca a mujeres maduras, aisladas, sin vínculos familiares fuertes o amistades, las cuales se someten a la voluntad del hombre y confían totalmente en él y en su dependencia de él:

*Nadie sentirá los goces que yo siento, pensaba don Roberto, nadie tendrá tantas mujeres como yo de sinceras y que se crean únicas en el afecto y que se confíen como ellas se me confían. ¡Como llegaré a conocer a la mujer cuando tenga el jardín lleno de mujeres guardadas! Las acogeré en mi corazón desnudas y verdaderas... Las adivinaré antes de que hablen y como estoy dispuesto a ser galante con ellas, las haré felices como nadie...*⁷⁹⁵

⁷⁹³ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 187. Don Roberto se decía también sobre sus víctimas: *Supongamos que no hubieran existido nunca*. Cf. *ibid.*: 142.

⁷⁹⁴ En la obra se encuentran muchas indicaciones al fetichismo del protagonista, una de las más obvias es *una gran importancia de una pierna con media de seda de la que se acordaba*. Cf. Gómez de la Serna 1997a: 114.

⁷⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 114.

No se puede pasar por alto el hecho, de que don Roberto teme a las mujeres fuertes, y así se siente bastante incomodo en compañía de Aurelia, quien resulta ser una mujer voluptuosa y sensual, llena de energía, que se vuelve más y más bella e irresistible, lo que le da miedo a Gascón. En efecto, el alarmado criminal la hace morfinómana para poder controlarla. Tampoco es una coincidencia que le denuncia precisamente Amanda, la única de sus compañeras que se emancipa gradualmente, siendo ella la exclusiva dueña legal de la fortuna. Solamente Amanda consigue librarse del espacio siniestro y degenerado del Chalet de las Rosas y así se confirma otra vez la relación muy estrecha entre los personajes y el espacio en la obra. Fuera de Ciudad Lineal Amanda la protagonista no solo salva su vida, sino también toma el control sobre la situación. Como despertando de un sueño o encanto, de su pasividad, la mujer empieza a reconocer la verdadera cara de don Roberto, quien no es más su salvador ni única opción para la vida, sino un hombre que le da miedo, quien le parece *sanguinario y cruel cazador de todos aquellos animales de las vitrinas, hombre de cuchillo que sólo deseaba matar una mujer*.⁷⁹⁶

Además, se notan en el texto unas referencias a la trama de *El Gran Hotel*, cuando se compara a Ciudad Lineal a un sanatorio, la belleza pálida de Aurelia a una enfermedad de cáncer o tuberculosis, o cuando se describe a Amanda como enferma desangrada. Otro parecido entre las dos novelas, y los dos fetichismos, es el deseo del canibalismo, es decir, la animalización de la mujer por el protagonista. Así a don Roberto *le gustaba ver las redondeces de pata de liebre que tenían las piernas de su esposa, las cuales se hubiera comido pelando el hueso hasta no poder más*.⁷⁹⁷ También compara los brazos cortos de Amanda a alas de pavo y las piernas de sus víctimas a jamones.

A esta animalización se une la cosificación aún más clásica en sentido ramoniano, cuando el protagonista considera a sus esposas sus muñecas de cera,

⁷⁹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 176. Amanda siente cada vez más miedo de Roberto: *Todo se le hacía propio para el crimen. El pasadizo secreto, las pocas relaciones que tenían, los ácidos y la práctica de la disección en que ya era un maestro don Roberto. Se sentía pájara de sus experiencias, pobre mujer maltrachada por aquel desconocido que tanto había complicado su vida, y muy pronto como una piel más en el saco de las pieles*. Cf. Gómez de la Serna 1997a: 174.

⁷⁹⁷ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 65.

sintiéndose como el dueño de una barraca de entes de cera.⁷⁹⁸ Hay que notar también, que, no viéndose como un asesino, don Roberto tampoco habla de sus asesinatos, llamándolos desapariciones o desprendimientos, lo que atribuye aún más a la cosificación de la mujer. También se le nota en su tratamiento con la secuestrada, a la que considera una *estatua viva para el museo de una sola generación*, legada al mundo por él, su creador, quien la libera.⁷⁹⁹ La cosificación alcanza su nivel extremo, cuando el criminal convierte a las mujeres en cadáveres.⁸⁰⁰ Este propósito final es también la culminación de la obsesión fetichista de Gascón, quien solo así puede cumplir su deseo, porque no caben dudas, que el matar a las mujeres provoca un fuerte placer y satisfacción en el asesino, quien *después de sus asesinatos parecía haber cumplido una misión. Algo se tranquilizaba en su ser. En el que mata mujeres hay un placer que se satisface con eso.*⁸⁰¹

El fetichismo del protagonista es bastante complejo y multilateral, como reconoce Rafael Cabañas, señalando la oscilación de Roberto Gascón entre un fetichismo primitivo y otro, más oscuro, llamándole *un soñador que va perdiendo control ante su propia imaginación, en la que se superponen dos planos: la mujer y el objeto.*⁸⁰² Cabañas subraya la abundancia de los objetos ominosos que rodean al hombre, acumulados sobre todo en el paisaje perverso de París:

*(...) esculturas femeninas, fragmentos de mujer, animales disecados, que le recordarán los cuerpos enterrados en el jardín, y sobre todo muñecas, que se convierten en fetiche máximo, al simbolizar la reducción de la mujer a la categoría de objeto, en este caso coleccionable.*⁸⁰³

El aspecto de la colección es de hecho importante en el caso de Gascón. Como constata Rafael Cabañas, fetichistas *coleccionan* tipos humanos determinados y don Roberto claramente colecciona a las mujeres aisladas y dependientes para cosificarlas

⁷⁹⁸ *Él no iba a dejar de tener una mujer a su alrededor. Él no iba a dejar de tener frente a frente ese ofrecimiento de los senos amigos. Él iba a sustituir una cabeza por otra y una historias con otras y una fortuna menguada por otra quizá salvadora.* Cf. Gómez de la Serna 1997a: 89.

⁷⁹⁹ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 204.

⁸⁰⁰ Cf. Asenjo 1992: 316.

⁸⁰¹ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 113.

⁸⁰² Cf. Cabañas Alamán 2002: 101.

⁸⁰³ Cf. *ibid.*: 101.

y guardar sus cadáveres como trofeos,⁸⁰⁴ como Manuel Quevedo colecciona a las enfermas o el hijo del millonario las orejas de prostitutas. Cuando Gascón habla de tener un jardín lleno de mujeres guardadas y hasta alardea que nadie tenga tantas mujeres como él, se nota su claro orgullo de coleccionista, el cual protege celosamente los objetos de su colección, subrayando que *solo el haberlas hecho nuestras por el crimen las conserva en nuestra memoria* y le satisface el pensamiento que solo así se quedan para siempre *mujeres fieles de las que podemos recordar un seno sin pensar que nadie lo menoscabó después de nosotros.*⁸⁰⁵

No se puede pasar por alto también la sutil transformación de la manera de cumplir sus deseos por don Roberto después de su mudanza a París. Como ya tiene acceso a la fortuna heredada por la falsa Dorotea, está descartado el aspecto económico de sus asesinatos. Al contrario, como subraya Rafael Cabañas, su satisfacción tiene ahora su fuente en su imaginación, la cual le hace encontrar los dobles de sus víctimas. Estos descubrimientos, en forma de una prostituta, una estatua y una cabeza femenina separada del cuerpo, simbolizan una intensificación de la deshumanización de la mujer, el deseo de cada fetichista patológico.⁸⁰⁶

Abstrayéndose del claro caso del fetichismo sufrido por el protagonista, merece la pena enfocar el aspecto del amor en la obra. Como ya se ha comentado, Gascón se considera un salvador de las mujeres y las trata con cariño y hasta admiración, como se nota por ejemplo en su trato hacia Dorotea:

*Don Roberto estaba contento de tener a su lado tan agradecida huésped, siempre como herida por él, apoyándose en su brazo, con una mirada a lo alto como si él fuese su salvador. -Mi Santa Teresa - le decía él con sin igual dulzura muchas veces. Él las podría matar; pero tener un disgusto o un escándalo con una mujer, nunca, nunca jamás; eso no entraba en sus principios, y lo cumplía, como pocos hombres habrá que lo cumplan.*⁸⁰⁷

⁸⁰⁴ Cf. Cabañas Alamán 2002: 31. Cabañas constata también que *la mente de don Roberto oscila entre la antropofagia imaginativa, en el sentido necrofilico, y el deseo de poseer a sus muertas*. Cf. *ibid.*: 100. Las muertas están consideradas objetos idolatrados.

⁸⁰⁵ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 114.

⁸⁰⁶ Cf. Cabañas Alamán 2002: 111.

⁸⁰⁷ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 79. En otro fragmento se nos revela lo siguiente: *Don Roberto deseaba, como un anhelo supremo, despedirse de ellas en salud; aquella última vez era sin necesidad de carnicería ni de nada, una cosa exquisita en que se encontraba el límite del placer en la mujer de turno*. Cf. *ibid.*: 113.

Así pues, el criminal se considera un buen compañero de las mujeres, actuando según su código de reglas, el cual le prohíbe ofender a su *esposa*, pero le permite matarla. Sin embargo, no se puede pasar por alto una cierta aprobación, o incluso admiración por parte del narrador, cuando se pone a don Roberto como superior de otros hombres, la mayoría de los cuales no tratan a sus compañeras con tal respeto como el dueño del Chalet de las Rosas. Otro aspecto interesante que se hace evidente en el fragmento citado es la actitud de Dorotea, quien parece ser débil, frágil y totalmente dependiente del hombre, a quien mira como a su salvador. Como ya se ha dicho, esto refleja perfectamente el perfil de la víctima de Gascón, el objeto ideal de su deseo fetichista.

En el texto se pueden encontrar muchas más expresiones de amor del asesino hacia sus víctimas, como la noche final de Dorotea, mientras la cual don Roberto, quien odiaba despedirse, *se estuvo despidiendo de ella toda la noche y hasta parecía ese amante enamorado que besuqueaba a su mujer en vísperas de viaje.*⁸⁰⁸ A veces, estas pruebas de amor se vuelven absurdas y macabras, por ejemplo sucediendo durante los enterramientos improvisados de las víctimas, llevados al cabo en secreto por el protagonista. Así encontramos a don Roberto quien prepara la fosa con cal para el cadáver de Matilde, para después cogerle *con mucho cariño, como don Juan coge a doña Inés desmayada*⁸⁰⁹ y transportarla al jardín, acostándola en la fosa como en la cama. En su atención hasta le tapa las piernas cuando se le cae la falda por encima de las rodillas. Otra expresión de amor, igualmente grotesca, se observa en el caso del tratamiento de Aurelia, o más bien de su cadáver, porque Gascón *le echó más cal que para nadie, como en mayor prueba de cariño, y la guardó en aquel embalaje definitivo.*⁸¹⁰

El Chalet de las Rosas es sin lugar a duda un texto que lleva al extremo la teoría ramoniana del amor conectado casi siempre con la muerte y el crimen. Como ya se ha analizado en el presente trabajo, esta idea se refleja muy bien en el concepto de las pulsiones de Eros y Tánatos de Sigmund Freud. El (supuesto) amor del

⁸⁰⁸ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 87.

⁸⁰⁹ Cf. *ibid.*: 73.

⁸¹⁰ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 108.

fetichista patológico hacia sus víctimas es seguramente un ejemplo muy fuerte, incluso para Gómez de la Serna, quien parece subrayar la correlación entre lo erótico y la muerte en la mayor parte de su obra, pero en *El Chalet* se nota también una teoría particularmente característica para Ramón en este contexto.

Se trata del concepto del verdugo/verduga, cuya presencia más clara ofrece la novela *¡Rebeca!*. Ya se ha dicho que la idea del amante asesino es una expresión extrema del entendimiento ramoniano de las pulsiones. Los protagonistas de sus textos siguen desesperadamente el deseo fuerte de encontrar a su medio ser y están de acuerdo en aceptar el amor, incluso si viene de un medio ser destructivo, quien será su verdugo. Así en *¡Rebeca!* se dice explícitamente que la mujer debe ser la verduga, la que abre la puerta de la tumba para el hombre. Un prototipo de la mujer dominante, castradora, verduga del hombre lo constituye también Cristina, la protagonista de *La viuda blanca y negra*.⁸¹¹ Desde luego, observando la obra ramoniana se puede encontrar el reflejo de la verduga en varias protagonistas. Basta mencionar el texto *La quinta de Palmyra*, cuyo protagonista despierta miedo irracional en su nuevo amante, por la sospecha de que *sea la cruel reina que prepara la encerrona al hombre para matarle*.⁸¹² También la protagonista de la obra breve *La Fúnebre* (1925) es otro ejemplo de la mujer asesina en contexto amoroso. Viuda de siete maridos, es llamada por el narrador *La Barba Azul* y con cierta admiración se le describe en el texto como una mujer que matando a tantos hombres contradice *la figura clásica*.⁸¹³

Después de haber explicado este concepto interesante y relevante para la autocreación ramoniana, cabe destacar el hecho de llamarse a sí mismo un verdugo por don Roberto, tomando en cuenta, al mismo tiempo, a su convencimiento de ser un compañero y amante atento y cariñoso para todas sus víctimas. Según el narrador, el

⁸¹¹ Cf. Elwes Aguilar 2010: 40.

⁸¹² Cf. Gómez de la Serna 1997g: 556. Además se describe a la mujer como una cazadora de hombres, la que se prepara para una fiesta *dispuesta a traer un hombre a la Quinta* y se estira sus medias *como se estiran para hacer la conquista*. Cf. *ibid.*: 552.

⁸¹³ Cf. Gómez de la Serna 1999c: 279. En el mismo texto se encuentra otra indicación interesante: *El que ama y desea tiene algo de suicida que se tira desde los altos viaductos*. Cf. *ibid.*: 280. Similarmente, se encuentra un interesante diálogo entre amantes en el texto breve *Las Consignatarias* (1932), cuando la protagonista, Gracia, pregunta a su amante Ramón, si ha pensado en asesinarla alguna vez, a lo cual el hombre responde que *hay que haber pensado en eso si se ama de verdad*. Cf. Gómez de la Serna 2002d: 217f.

asesino hasta emite un tal *magnetismo de matador de mujeres*,⁸¹⁴ el que atrae misteriosamente a muchas mujeres, las cuales, aparentemente, en un nivel inconsciente dirigido por las pulsiones, quisieran encontrar a alguien como él, un amante-verdugo. Esta idea se refleja también en el nivel simbólico, porque, como subraya varias veces el narrador, es la barba del criminal lo que atrae a las mujeres con una fuerza particular. Al mismo tiempo la barba del hombre simboliza tanto su parecido al asesino en serie Henri Désiré Landru, como también al matador de sus esposas Barba Azul, así que la barba se vuelve en la novela un síntoma distintivo de un verdugo en un contexto amoroso.

Concluyendo el aspecto del amor en la novela, hay que señalar una indicación importante que se encuentra en el texto. Cuando el amigo de Gascón, Fernando Rojas visita inesperadamente a don Roberto y Dorotea, el asesino le presenta a su esposa, a lo cual el amigo le dice que debe ser entonces *aquella mujer en que pensabas de estudiante y que decías que de no volverla a encontrar no te casarías nunca*.⁸¹⁵ Así se nota, que como Luis busca incansablemente a su Rebeca, también don Roberto, siendo joven, tuvo su ideal de la mujer la cual sería su única esposa posible. Sin embargo, su deseo de encontrar a su ideal se transforma con el tiempo, tomando la forma más y más fetichista, hasta el extremo patológico que observamos en la trama de *El Chalet de las Rosas*.

De todos modos, la novela no solo abunda en varios motivos freudianos, sino por parte se emplea directamente el psicoanálisis a la trama. Como ya se ha dicho, se trata en el caso de la Ciudad Lineal de un espacio degenerado, triste, siniestro y violento. Precisamente en el hecho de vivir por el asesino en este lugar y su influencia hostil en el hombre se basa la defensa del abogado de Gascón:

Señores magistrados: yo no quiero hablar mal de aquel barrio en que don Roberto cometió sus crímenes (...) pero hay allí una melancolía especial que pesó sobre este hombre, propenso a dejarse influir por la neurastenia del crimen. Yo diría que estos mal llamados crímenes de don Roberto han sido un fenómeno del sitio, pues según las más modernas teorías de Ilter, contemporáneo del profesor Freud y de Einstein, el crimen depende muchas veces

⁸¹⁴ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 167.

⁸¹⁵ Cf. *ibid.*: 83. Rafael Cabañas habla en este contexto de una clara estructura ramoniana que titula *Personaje masculino tras la búsqueda de mujer fetichizada*. Cf. Cabañas Alamán 2002: 19.

*del lugar en que se desarrolla. (...) Don Roberto ha sido víctima de esa inhumanidad agresiva del paisaje, de ese mal humor de la tierra en plena dentición.*⁸¹⁶

El abogado se refiere a la atmósfera siniestra del lugar, subrayando que los hotelitos se parecen a menudo a panteoncitos, influyendo en el hombre, quien *en esa hiperestesia de la soledad y del sentimiento del sepelio de cada día, hundido bajo unos tétricos cielos de invierno, cloroformizado por las ráfagas de los cementerios sobrecargados de muertos del día,*⁸¹⁷ puede llegar hasta al crimen. Así se muestra una posible connotación entre las circunstancias externas que pudiesen afectar las esferas del inconsciente de don Roberto y hasta llevarle a volverse un asesino en serie, por empleo de un análisis de espíritu freudiano.

Cabe destacar, que Ramón en esta novela muestra otra vez su rasgo visionario, porque unos años después, Emilio Mira, el primer profesor de psiquiatría del Estado Español, durante un curso en la Facultad de Derecho sobre Psicología Jurídica en el año 1931, aplica de la metodología psicoanalítica al mundo judicial.⁸¹⁸

El último aspecto del presente análisis del cual nos vamos a ocupar es quizás el elemento más siniestro en la novela, es decir la comprensión o hasta complicidad entre el protagonista y el narrador, o posiblemente, incluso el autor de la novela.

Ya se ha subrayado varias veces en la presente tesis, que la autocreación, o más la antocreación en este caso, de Gómez de la Serna se basaba en alto grado en su tendencia de romper el orden establecido y las normas sociales. Indudablemente así se puede caracterizar la relación entre el protagonista y el narrador, llamada por José Asenjo *ominosa simpatía del novelista por el asesino*⁸¹⁹ y por Ignacio Soldevila *una secreta y vergonzante simpatía entre el narrador y su tremendo protagonista.*⁸²⁰ Se

⁸¹⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 201f. Como señala José Enrique Serrano Asenjo, *la escritura de este relato está estrechamente ligada al auge del psicoanálisis en España*. Cf. Asenjo 1992: 247.

⁸¹⁷ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 203.

⁸¹⁸ Cf. Mestre/Bermejo/Tortosa 2003: 278.

⁸¹⁹ Cf. Asenjo 192: 263.

⁸²⁰ Cf. Soldevila 1997: 64. Ignacio Soldevila llama esta relación también *realmente siniestro en la complicidad simpática que parece connotar entre narrador y protagonista*. En: Soldevila 1997: 66. Cf. también Conrado Arranz que indica una posible identificación del lector con el asesino: *Sin duda esta técnica narrativa, centrada además en un personaje con un marcado carácter psicológico, provoca la empatía, creatividad y unión, del lector con la obra, y por ende, con su personaje*. En: Arranz 2009: 57.

podría esperar del autor, aun tan rebelde como Ramón, una actitud condenable y de desprecio respecto al criminal, sin embargo, inquieta la extraña afinidad entre el ser de ficción y su inventor.⁸²¹ No resulta difícil notar que el narrador subraya la fatalidad de los actos del asesino, presenta muy indulgentemente su perspectiva e incluso lo presenta como modelo de galantería y cortesía, subrayando su cariño y afición por todas sus víctimas, llamando su hotelito el chalet del hombre que supo tratar bien a las mujeres⁸²² o admirando la serenidad y confianza de don Roberto en el momento del crimen. Aunque ya hemos dicho, que el narrador se sirve de humor negro contando la historia del criminal, no se puede pasar por alto la impresión de que sí se esconde una cierta admiración y simpatía bajo toda la ironía. El narrador hasta lo justifica, explicando que al mismo Gascón le daba pena tener que asesinar a Dorotea pero que no había más remedio, así que don Roberto *lloraba la soledad en que se iba a quedar, pero él mismo era la víctima y la fatalidad que sonreía de ir a dar el golpe*.⁸²³ El narrador claramente lamenta la suerte del asesino y además muestra una profunda sensibilidad hacia el criminal hasta la última página de la obra, negándose a presenciar la ejecución y dejando un espacio privado para la vergüenza y miedo del condenado. Rafael Cabañas habla en este caso directamente de un narrador fetichista con tendencias misóginas.⁸²⁴ Hay que notar, no obstante, que el mismo autor construye buenos fundamentos para tal actitud, creando a un personaje con una psicología compleja y complicada, muy diferente de un asesino simple y brutal de muchas novelas criminales, porque don Roberto ofrece hasta una coherencia moral, y por lo cual se puede comprender la simpatía del narrador hacia el protagonista. Como indica Eugenio Nora, el asesino es hasta una *criatura predilecta, admirada y fraterna en el ánimo del novelista*.⁸²⁵

Esta complicidad entre el narrador y el asesino y la presentación del crimen como algo natural e incluso necesario en ciertas situaciones tiene su culminación

⁸²¹ Cf. Asenjo 1992: 280.

⁸²² Cf. Gómez de la Serna 1997a: 90.

⁸²³ Cf. *ibid.*: 85.

⁸²⁴ Cf. Cabañas Alamán 2002: 45. Una situación similar tiene lugar también en otras novelas ramonianas, como por ejemplo *El Gran Hotel* o *La viuda blanca y negra*.

⁸²⁵ Cf. Nora 1968: 118.

chocante y ominosa cuando se considera una fuerte crítica social, con la cual se intenta justificar la macabra actividad de Roberto:

*Lo último que comprenderán los hombres es el crimen -pensaba don Roberto- solo en la época de la gran civilización, al mirar hacia atrás, se justificaron estos crímenes y sobre todo el asesinato de tantas mujeres en serie... El egoísmo del amor, las reservas de las parejas, la asfixia de las relaciones entre el hombre y la mujer obliga a ello... Además, una sociedad tan mal constituida lo justifica todo.*⁸²⁶

Se nota un intento claro de designar a don Roberto como un antihéroe, un rebelde contra el orden establecido de una sociedad mal construida. El asesino se considera una víctima de las circunstancias, desde el espacio siniestro en que vive, hasta las normas sociales y morales que le son impuestas. Le molesta obviamente la hipocresía de la gente, la cual aparentemente necesita del crimen, como confiesa Gascón, quien *en un tranvía había visto las caras de delectación que ponían cuando los periódicos relataban un crimen; hasta se les pasaba la parada que les convenía y después hacían aspavientos como de haberse salido del mundo.*⁸²⁷ El asesino siente también una sensibilidad que le hace detestar a los paparazzi, los cuales no paran de entrevistarle. Le parece la peor pornografía lo que le preguntan, porque intuye que solo buscan una sensación barata, lo más ilustrada y brutal, lo mejor. Él, en cambio, actúa solamente de acuerdo con su filosofía y sin preocuparse por la opinión pública, estando seguro de que algún día una sociedad mejor lo entendería.

Por lo tanto, Conrado Arranz sugiere una posible identificación del lector con don Roberto, la cual puede, posiblemente, llegar hasta al deseo de su liberación final pese a conocer sus terribles crímenes. Según el investigador, Ramón Gómez de la Serna cede al lector una misión creadora, proponiéndole adaptarse a un modelo de la identificación con el (anti)héroe. Así pues, hay una confluencia entre el autor (cuyo medio de transgresión es la escritura contra la tradición), el personaje (cuyo medio de transgresión son los crímenes) y el lector (cuyo medio de transgresión es la lectura

⁸²⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997a: 191

⁸²⁷ Cf. *ibid.*: 117. Cuando el juez pregunta que tiene Roberto en su descarga, el hombre responde de siguiente manera: *-Nada... Que registren todos los jardines... ¿Porque esta injusticia de escarbar solo en el mío?- repuso don Roberto y dirigió el índice hacia los hoteles de alrededor, cerrados, alarmantes.* Cf. *ibid.*

creativa y subjetiva que propicie la identificación). Finalmente, Arranz indica una identificación de tipo irónico, asociativo, simpático y catártico, que es posible entre el lector y el protagonista-asesino.⁸²⁸

Esta teoría toca una cuestión interesante y correspondiente a casi todas las obras ramonianas, es decir, en cual grado es el protagonista el doble del autor. Como ya se ha explicado anteriormente, en la autocreación de Gómez de la Serna es un fenómeno muy frecuente retratar a personajes quienes representan opiniones o experiencias del mismo autor. Hemos indicado que Rodrigo de *La viuda blanca y negra*, Gustavo de *El Incongruente*, Andrés Castilla de *El Novelista* y Luis de *¡Rebeca!*, entre otros, eran en alto grado reflejos de Ramón.

Naturalmente parece un poco chocante considerar al asesino en serie y fetichista patológico un doble literario del escritor madrileño, o, mejor dicho, de su imagen autocreada, sin embargo, hay que subrayar unos rasgos particulares de la autoproyección ramoniana en el personaje de *El Chalet de las Rosas*. Así se nota, que como Ramón se creía un protector de las cosas, también don Roberto expresa una particular ternura por los objetos, la cual se hace obvia por ejemplo cuando el criminal se preocupa por el sufrimiento de las persianas de madera con la lluvia constante de París, una observación muy ramoniana. También está de acuerdo con su actitud como el protector de las cosas su idea de comprar una tienda de animales disecados, dirigida por él con mucha afición. En este contexto también se refleja en Gascón el rasgo coleccionista ramoniano, aunque llevado al extremo, porque mientras el autor español coleccionaba cosas y objetos del uso cotidiano, el asesino colecciona mujeres, cosificadas en forma máxima como cadáveres.

Además, la actitud de antihéroe, rompiendo el orden establecido, tan característica para la imagen de Gómez de la Serna, está representada por don Roberto más fuertemente que por los demás personajes ramonianos. La crítica de la sociedad y el reproche de la hipocresía de la gente expresada por el criminal se parece muchísimo a la perspectiva de la anticreación de Gómez de la Serna. Hasta el

⁸²⁸ Para leer más sobre esta teoría cf. Arranz 2009: 54-66.

desprecio hacia la sed de sensación y la actividad repulsiva de paparazzi criticada por Gascón es análoga a la sensibilidad ramoniana al respecto, la cual ya se ha indicado en el capítulo 3.2 de la presente investigación, comentando el texto breve *La fotografía en traje de baño* (1923).

Merece la pena citar una opinión interesante de Rafael Cabañas en el contexto, quien habla de dobles misóginos y perversos de Ramón Gómez de la Serna:

*También hallamos escritos literarios tempranos en los que Gómez de la Serna crea perfiles misóginos y perversos que corresponden a dobles de sí mismo, como su seudónimo Tristán. En El libro mudo (Secretos), le escribe éste a Ramón: La mujer tendida y asesinada en estas horas. De este asesinato brotará su nuevo encanto de la tarde. La asesina todas las mañanas y florece como el fénix todas las tardes. Y con el asesinato ha crecido su profundidad. La he agravado y enfurecido. ¿Quién no está pensando en don Roberto, en El Chalet de las Rosas, al leer estas líneas? A pesar del tono poético del extracto, los pensamientos atribuidos a Tristán exponen el lado más chocante de la perversión, aunque la responsabilidad de la autoría del crimen quede desplazada a un tercer personaje.*⁸²⁹

Ya se ha constatado en el presente capítulo, que el fetichismo de Gascón es una forma extrema del fetichismo de Manuel Quevedo de *El Gran Hotel*, otro doble del autor, como también del fetichismo en el caso de Rodrigo de *La viuda blanca y negra*, lo cual sugiere, de que se trata de una de las preocupaciones y obsesiones permanentes en la obra ramoniana, las cuales forman una parte relevante de la autocreación del artista.⁸³⁰

Inevitablemente, entonces, hay que considerar a Roberto Gascón una parte de la amplia gama de los dobles ramonianos. La intertextualidad en la obra de Gómez de la Serna es una de sus características más fuertes y así se ve que prácticamente cada uno de sus protagonistas, incluso los femeninos, reflejan una parte de la imagen creada por el escritor madrileño. Aparentemente, el asesino fetichista es el rasgo más chocante y perverso, no obstante, imprescindible para entender la autoproyección ramoniana en su totalidad.

⁸²⁹ Cf. Cabañas Alamán 2002: 149.

⁸³⁰ Ignacio Soldevila habla abiertamente de unas *preocupaciones y obsesiones muy de primer grado, por no decir simplemente autobiográficas*. Cf. Soldevila 1997: 65.

Merece la pena destacar, que el autor madrileño ha creado una novela de crimen muy hábilmente; ha producido un texto que mantiene la tensión y, en ciertos momentos, hasta da escalofrió al lector confrontado con los acontecimientos misteriosos y macabros. Francisco Gutiérrez Carbajo señala, que Ramón sin duda conocía la tradición literaria del crimen, inspirándose entre otro por Poe, Dostoyevski y Óscar Wilde.⁸³¹ Nos parece, que una influencia de importancia especial era para él precisamente Edgar Allan Poe, la que se puede notar leyendo la biografía de este autor escrita por Gómez de la Serna. La fascinación ramoniana se expresa claramente cuando el autor nota que Poe *sacó al crimen de su chamizo de ingenuidad y torpeza y le dio el tono majestuoso y misterioso con una dosificación que es la clave de su genialidad, resultando delicado el criminal y conmovedora la víctima.*⁸³² Ramón ve al escritor americano como un maestro, quien enseña de que el crimen puede ser interesante como una estatua, siendo una *desigualdad del espíritu*, una *satisfacción animal con flato del espíritu.*⁸³³

Concluyendo, se puede constatar, que *El Chalet de las Rosas* es una novela, en la cual se encuentran todos los elementos de la autocreación ramoniana en perfecta armonía con una abundancia de motivos freudianos. Se destaca el papel importante de la cosalogía, del humor negro, de la vinculación entre la muerte y el amor, combinados naturalmente a varios motivos ominosos, como el doble o la supuesta reanimación de los muertos, a las pulsiones erótica y destructiva, al fetichismo patológico y la teoría del influjo del sitio en la actividad macabra del protagonista, basada en el psicoanálisis.

Probablemente, *El Chalet de las Rosas* es la obra más chocante y más característica de Ramón Gómez de la Serna respecto a la ruptura del orden establecido,

⁸³¹ Cf. Gutiérrez Carbajo 1997: 40.

⁸³² Cf. Gómez de la Serna 2002e: 864.

⁸³³ Cf. *ibid.*: 865. Como en el caso de sus otros biografiados, también en Poe ve Gómez de la Serna unas similitudes a sí mismo y lo muestra diciendo por ejemplo que el autor americano *tuvo más distinta manera de mirar al mundo que cualquier hombre, intimidada su mirada por la luz de la muerte*; unas palabras, las cuales se podría aplicar también al mismo Ramón. Cf. *ibid.*: 858. Además, el autor madrileño considera a Poe un inventor de la *calidad nueva y poética de lo siniestro*, usada con tanta frecuencia por Gómez de la Serna. Cf. *ibid.*: 861.

considerando una ominosa simpatía entre el narrador y el protagonista-asesino, el macabro fetichismo de Roberto Gascón, la fuerte cosificación de las mujeres y la personificación de los espacios. Se nos presenta al asesino en serie como un antihéroe, muy en espíritu ramoniano.

Además se puede ver este texto como una culminación de los conceptos empleados en otras obras escritas en el mismo periodo de tiempo (la primera mitad de los años veinte), sobre todo de la personificación e influjo del paisaje en los personajes (*El secreto del Acueducto*, 1923), el fetichismo de un protagonista misógino (*El Gran Hotel*, 1922), la lucha entre las pulsiones del amor y de la muerte (*La viuda blanca y negra*, 1921 y *La quinta de Palmyra*, 1925) o el romper del orden establecido por un antihéroe (*El Incongruente*, 1922).

4.3 La relación paradójica entre Gómez de la Serna y la obra freudiana

Después de haber estudiado la presencia y el contexto del empleo de varios motivos de la teoría freudiana en los textos de Gómez de la Serna, es importante analizar el fondo de este fenómeno. Así, el propósito del presente capítulo es reflexionar sobre la actitud de Ramón hacia Freud, considerando sobre todo las referencias directas (como en el caso de la introducción al *Doctor Inverosímil*) y las inspiraciones más claras (como en el caso de los textos *La Hiperestésica* y *Las cosas y el ello*). Además, se intentará explicar la actitud del escritor madrileño, soportándose en la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom.

Como ya se ha aclarado en el capítulo 2.2 del presente trabajo, el psicoanálisis de Sigmund Freud fue recibido por la sociedad española con una cierta desconfianza.⁸³⁴ No obstante, las teorías del científico vienés pronto se volvieron ampliamente conocidas, y así se puede asumir, que también Gómez de la Serna, el aficionado de todo lo nuevo, especialmente en el campo intelectual, las conocía desde temprano. Lo afirmaron ya varios investigadores, como Ioana Zlotescu, quien apunta en su introducción a la obra ramoniana *El Libro Mudo*, publicada en 1911, la posibilidad de lecturas freudianas por Ramón, o Rafael Cabañas Alamán, quien indica al breve texto *La fetichista* (1923), inspirado claramente por la idea freudiana del fetichismo. Cabañas Alamán afirma, que Ramón estaba interesado en la temática de la perversión y del fetichismo ya desde muy joven, lo que se refleja en sus textos. Aunque los estudios freudianos al respecto tuvieron sin duda un gran impacto en el escritor madrileño, este no se limitaba a copiarlos en sus libros, sino que empleaba en ellos casos nuevos, diferentes a los analizados por el psicoanalista vienés, volviéndose un precursor del tema del fetichismo en la literatura española.⁸³⁵ Se puede encontrar una opinión similar entre varios investigadores, quienes, como Francisco Gutiérrez

⁸³⁴ Como lo comenta José Gutiérrez Terrazas: (...) en su relación con el psicoanálisis la cultura española haya adoptado con tanta frecuencia esa posición de reconvertir, de revisar el discurso psicoanalítico con el objetivo de hacer desaparecer, de negar ese objeto incómodo promovido por el psicoanálisis, que es el hecho de la realidad psíquica inconsciente, a la vez familiar y extraña a todo sujeto. Cf. Gutiérrez Terrazas 1984: 218.

⁸³⁵ Cf. Cabañas Alamán 2002: 156.

Carbajo, señalan que Ramón se adelantó mucho a otros escritores, incorporando en su obra las doctrinas de Freud.⁸³⁶

Nos parece muy adecuado el término de José María Antón Martín, quien habla de una *precursora sensibilidad freudiana*,⁸³⁷ usándolo al respecto de la percepción ramoniana de las pulsiones de muerte y de vida. El investigador sugiere, que la pintura mítica del asesinato de la mujer en *El libro mudo* se anticipa a la idea freudiana de la relación entre las pulsiones con el universo mitológico, lo que constata también Ioana Zlotescu, comentando que Ramón se haya adelantado a la mitología nueva y patética de Freud.⁸³⁸ Antón Martín considera al autor vanguardista un escritor *prefreudiano*, el que está provisto de una sensibilidad psicoanalítica, penetrando lo inconsciente de sus personajes como lo hará el mismo Freud.⁸³⁹ Mientras, según el investigador, Gómez de la Serna en su época temprana no podía tener conocimiento de por dónde iban las investigaciones freudianas de las pulsiones,⁸⁴⁰ nos parece que esta discusión no sea razonable ni de importancia para el presente trabajo. Incluso si Ramón no sabía mucho del psicoanálisis a inicios de su carrera literaria, como muy tarde en los años veinte⁸⁴¹ debía ya conocer a las teorías del doctor vienés y aceptar su autoridad.

El mismo Ramón Gómez de la Serna hace una referencia a Freud en el *Prólogo a la nueva edición* de su libro *El Doctor Inverosímil* en 1941, donde explica en qué grado fue innovador el contenido de su novela publicada por primera vez en 1914:

⁸³⁶ Cf. Gutiérrez Carbajo 1997: 30.

⁸³⁷ Cf. Antón Martín 1993: 128. Otro término podría ser el *prefreudismo* (Cf. *ibid.*: 123.)

⁸³⁸ Cf. Zlotescu 1987: 41.

⁸³⁹ Cf. Antón Martín 1993: 122.

⁸⁴⁰ Cf. *ibid.*: 119.

⁸⁴¹ Como indica Cabañas Alamán, Gómez de la Serna y Ruiz Castillo tenían una buena relación amistosa y profesional, debido a lo que se puede asumir con certeza que *nuestro escritor fue probablemente uno de los primeros que hojeó los tomos de las obras completas de Freud antes de la publicación de estas en español en 1922 y antes de que llegaran a las librerías y bibliotecas de Madrid*. Cf. Cabañas Alamán 2002: 139.

*No se conocía aun en España – fuera de algunos especialistas de la psiquiatría que leían el alemán – el nombre y la doctrina de Freud. (...) Al releer ahora en pruebas esta nueva edición de mi libro lo que me ha hecho verdadero efecto es pensar que en 1914 tuviese el atrevimiento de mis psicoanálisis cuando no los escudaba ni los había precedido prueba de autoridad ninguna, pues hasta el final de la guerra y en la valija diplomática no recibe el editor Ruiz Castillo las obras del doctor Freud, inexistentes en las librerías españolas. Toda la obra fue hecha en ese estado de sonambulismo y de precursión que satisfacen al artista cuando aparece algo que le trae sorpresa, originalidad, conciencia pura de invención. (...) pido que se tenga en cuenta ese fenómeno para que todos aprecien lo que significa este libro que predescubrió lo que ahora parece que redescubre.*⁸⁴²

Así se nota fácilmente que el escritor se siente amenazado por una posible acusación de imitación, una actitud, como se sabe, siempre por él despreciada. Al mismo tiempo Ramón se intenta crear, en un cierto grado, como el inventor del psicoanálisis, hablando de *mis psicoanálisis*, y de *predescubrir* la idea, la que Sigmund Freud hizo famosa. No merece la pena discutir, si era *El Doctor Inverosímil* inspirado por la teoría freudiana, de la cual pudo tener el conocimiento o no el autor madrileño antes de 1914.⁸⁴³ Lo que nos parece más interesante es la pasión con la cual defiende Gómez de la Serna la integridad de su autocreación, de su rasgo de inventor, *predescubridor* en este caso, poniéndose al mismo tiempo en el papel del mártir perseguido, depravado de su originalidad por el público, del que esperaba y temía una acusación de copiar al psicoanalista vienés. Merece la pena indicar, que la misma introducción se puede ver como un instrumento de la autoproyección, un rito performativo de una particular importancia por el artista defendiendo la integridad de su imagen.⁸⁴⁴

Ya se han analizado fragmentos de la novela *El Doctor Inverosímil* respecto a la cosalogía ramoniana, mostrando unos ejemplos de la relación entre los hombres y

⁸⁴² Cf. Ramón Gómez de la Serna 1997b: 71f.

⁸⁴³ De todos modos se debe tener en cuenta, que José Ortega y Gasset ya en 1911 escribió numerosos artículos sobre el psicoanálisis. También se sabe que Ramón viajaba frecuentemente a París, donde el psicoanálisis fue conocido bastante temprano. Como constata Ignacio Soldevila, en París (...) *los ensayos de Charcot con la hipnosis para el tratamiento de histeria fueron el humus científico en el que las teorías freudianas arraigaron y dieron origen, ya en 1885, a los ensayos de Freud sobre la histeria y luego a su libro sobre La interpretación de los sueños (1900). La nueva ciencia estaba difundida en el mundo bastante antes de 1914, como lo prueba la existencia de un primer congreso internacional de psicoanálisis en 1908 y las conferencias de Freud tituladas Origen y desarrollo del psicoanálisis, leídas en Estados Unidos un año más tarde.* Cf. Soldevila 1997: 49.

⁸⁴⁴ Cf. Wirth 2013: 22.

los objetos. Sin embargo, merece la pena enfocarse ahora a lo psicoanalítico de los métodos del doctor Vivar, quien, en palabras de José Camón Aznar, *toma el pulso no solo a los enfermos, sino a las lecturas, a las miradas, a los objetos que rodean al enfermo*.⁸⁴⁵

Un caso interesante del médico ficticio es sin lugar a duda el de la mancha en el ojo de un paciente. El doctor extraordinario opina, sin embargo, de que no se trata de una mancha, sino de una pequeña araña que está verdaderamente en la psique en lugar de en el ojo del hombre, lo que explica del siguiente modo:

*Usted ha perseguido una vez una araña, o en el sueño de la calentura ha visto arañas y le ha quedado la obsesión y el temor de la araña... (...) debe usted matar todas las arañas que encuentre en su casa, sin miedo, con decisión, dando fuerza a sus nervios.*⁸⁴⁶

Así, como en prácticamente todos sus casos, el doctor reemplaza una operación mecánica aconsejada por otros médicos con un tratamiento basado en la psicología del paciente.⁸⁴⁷ La novela ofrece muchos casos similares de un más o menos profundo análisis psicológico, pero siempre descubriendo inusuales relaciones entre las enfermedades y sus causas. Llama la atención la frecuente presencia e influencia, tanto positiva como negativa, de las cosas en la vida humana, un rasgo muy característico para la autocreación de Ramón Gómez de la Serna. De todos modos, se trata de una novela muy original e innovadora, fresca por su forma y temática, en la que también se siente una evidente y continua preocupación por la enfermedad. A esta preocupación, combinada con el desconfío hacia los médicos, le debemos el interés ramoniano por la medicina que desarrolló, tendiendo a autodiagnosticarse y automedicarse. Precisamente *El Doctor Inverosímil* contiene sus propias ideas médicas, explicadas algunas de ellas también en la *Automoribundia*. Así

⁸⁴⁵ Cf. Camón Aznar 1972: 306.

⁸⁴⁶ Cf. Gómez de la Serna 1997b: 211f.

⁸⁴⁷ Como afirma José María Antón Martín, *Ramón puede hablar con toda razón de mis psicoanálisis, porque en sus libros hay esparcidos montones de afirmaciones que proceden de un autoanálisis o de un análisis de las reacciones de los otros, o de los personajes de su obras, en perfecta coherencia con lo que había dicho o había de decir el psicoanálisis basado en la observación metódica de los pacientes*. Cf. Antón Martín 1993: 122.

el autor sostiene, por ejemplo, que las alergias vienen de la actitud desdeñosa de los hombres modernos ante las cosas:

*Hay un nerviosismo y una histeria actual que se debe al olvido de muchas cosas elementales. Todo es extraña reacción a lo que sucede, y eso es alergia pura, una especie de psicoalergia que se escapa a las taxativas alergias específicas. (...) Al encerrarse las gentes en un hermético mutismo sobre el gusto y consideración de las cosas, se agravan las vidas y las sobresalta cualquier síntoma: olor a reloj, bostezo de los espejos, soplo subterráneo.*⁸⁴⁸

Asimismo, no sorprende, que varios críticos ven en el doctor Vivar un reflejo del mismo Gómez de la Serna, una representación del concepto ramoniano de la vida.⁸⁴⁹ En cambio parece paradójico, que el autor, quien se consideraba de una forma el precursor del psicoanálisis, se oponía a su forma tan lógica y racional⁸⁵⁰ y mostraba una actitud decididamente crítica ante los psiquiatras y psicoanalistas, los cuales fueron también el objeto de su ironía literaria. Un ejemplo ilustrativo es el Capítulo 45 de *¡Rebeca!*, en el que el protagonista consulta a un psiquiatra a petición de su familia, preocupada por su obsesión con la fantaseada Rebeca. El médico le pide que le cuente algunas cosas de su niñez, para descubrir sus deseos reprimidos, a lo cual Luis, por su propia diversión, le cuenta el recuerdo de un verano pasado en la finca de unos amigos de sus padres y del melonar al que iban a beber las ovejas, de las cuales se acuerda particularmente de una. Eso le basta al psicoanalista para diagnosticarle el llamado *complejo de los pastores*.⁸⁵¹

La evidente pero sutil ironía de Ramón Gómez de la Serna realizada en *¡Rebeca!* se transforma en una crítica más seria y reprochable en *El hombre perdido*, donde el protagonista visita un tal Palacio del Psicoanálisis, que forma parte del Luna

⁸⁴⁸ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 792f.

⁸⁴⁹ Cf. Del Rey Briones 1992: 47. Aún más claramente lo expresa Ioana Zlotescu: *El novelista Gómez de la Serna será así, para siempre – entre muchas cosas – el doctor inverosímil que trata de conducir los casos que se le presentan a un final acorde con la marcha – tantas veces incongruente – de la vida. Sus novelas darán cuenta de las modificaciones imprevisibles sufridas por los protagonistas, debido a la impronta de los espacios que les rodean y a los impulsos procedentes de el ello.* Cf. Zlotescu 1997: 26.

⁸⁵⁰ María Flores nota que *a pesar de sus declaraciones y de las referencias freudianas presentes en su obra, Ramón se opuso siempre, en lo que coincide con los surrealistas, a la sistematicidad, al análisis demasiado lógico y a la base excesivamente racionalista de la doctrina freudiana y del psicoanálisis psiquiátrico, y a que éste pretendiera eliminar las diferencias y los matices, que tanto amaba, y reconducir las desviaciones a la normalidad.* Cf. Flores 1998: 156.

⁸⁵¹ Cf. Gómez de la Serna 2000a: 730.

Park, declarando al salir que *había entrado en el peor desierto del mundo, el desierto de la practicidad y la asepsia, el bomicilio de las aguas minerales, el oasis del peso exacto. ¡Qué cosa!*⁸⁵²

Además, el escritor vanguardista se quería separar del patetismo freudiano, de su tristeza depresiva que no le gustaba nada, lo que expresa de directa manera hablando de sus greguerías, las que quiere ver como metáforas optimistas en oposición a las metáforas depresivas de Freud.⁸⁵³

Ya se ve claramente la ambigüedad ramoniana respecto al psicoanálisis freudiano y la persona del psicoanalista. Por un lado, se puede hablar de un profundo interés, hasta admiración, hacia el doctor vienés, por otro lado, se nota el desprecio que siente Gómez de la Serna por los métodos de la nueva ciencia. No obstante, la autocreación ramoniana abunda en motivos freudianos, como ya hemos constatado en el capítulo 4.2 del presente trabajo. Para esbozar una imagen aún más clara de esta relación compleja, a continuación, vamos a evocar unas referencias más directas por parte de Ramón hacia Freud y sus ideas.

Se observa que el escritor madrileño se refiere en ciertos casos al psicoanálisis en sentido humorístico, como por ejemplo contando una historia de su propia juventud, en la cual, entrando en una iglesia *por pura curiosidad de sus sombras* perdió un libro que pertenecía a su padre. El padre deseaba que Ramón recuperase el libro y este sintió *una vergüenza íntima* por no ser *el libro un libro acrático, sino un libro de sociología*. El escritor comenta la situación irónicamente, diciendo que *por una cosa así hay que ir a ver a un psicoanalista veinte años más tarde*.⁸⁵⁴

En un caso similar, Ramón habla de su *pegatoscopia*, su colección de imágenes que decoraban su despacho, las cuales forman un universo *al que el escritor puede aplicar su psicoanálisis personal, llegando a comparanzas y complejos multicelulares*.⁸⁵⁵ En el mismo párrafo de la *Automoribundia* el artista confiesa que

⁸⁵² Cf. Gómez de la Serna 1962: 69.

⁸⁵³ Cf. Gómez de la Serna 1991: 58.

⁸⁵⁴ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 342.

⁸⁵⁵ Cf. *ibid.*: 736. Parece interesante mencionar, que también Sigmund Freud era un coleccionista, aunque su despacho abundaba sobre todo en pintura.

en su colección tiene pegados también a los grandes doctores psiquiatras encargados de su cuidado, entre los cuales se puede con mucha seguridad suponer que estaba también Sigmund Freud.

También al respecto de nombrarse un artista independiente, desinteresado en la riqueza, Gómez de la Serna usa al psicoanálisis para subrayar humorísticamente su punto de vista, declarando que sea:

*(...) descubierto por los psicoanalistas que el deseo de dinero es una coprofilia, toda alma grande no puede caer en ese juego con lo excrementicio. ¡Los demás que hagan lo que quieran si desean incurrir en esa aberración!*⁸⁵⁶

Otra referencia similar se encuentra también en la bibliografía de Edgar Allan Poe, en la cual Ramón afirma que *el demonio de la perversidad, que después había que agarrar por una oreja Freud, ya estaba descubierto por Poe.*⁸⁵⁷

Pero el escritor madrileño no solo se invoca en las teorías del psicoanalista vienés, sino también en su propia persona e imagen. Así por ejemplo usa el aspecto de Freud para compararlo con Pirandello en uno de sus Nuevos Retratos Contemporáneos, constatando que *frente a otro hombre de muy parecido aspecto, el profesor Freud, Pirandello no quiere emplear los elementales ingredientes de la libido, sino elementos más fortuitos, más arbitrarios, que nazcan de las líneas del destino.*⁸⁵⁸

Cabe destacar además una circunstancia, que lleva a Ramón hasta mostrar una complicidad y simpatía hacia Sigmund Freud, y se trata de la afición de ambos intelectuales por la pipa. En su *Automoribundia*, el autor madrileño dedica un capítulo al *Arte y psicoanálisis de la pipa* y menciona al psicoanalista vienés directamente, constatando que *el profesor Freud supo que el fumar le llevaba al cáncer y murió de un cáncer en el labio por no haber querido dejar de fumar su pipa.*⁸⁵⁹ Se siente en esta constatación ramoniana un respeto y hasta una admiración respecto al científico; cosa rara, porque entre las menciones ramonianas de Freud prevalecen las críticas,

⁸⁵⁶ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 467.

⁸⁵⁷ Cf. Gómez de la Serna 2002e: 863.

⁸⁵⁸ Cf. Gómez de la Serna 2000b: 390.

⁸⁵⁹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 803.

aunque a menudo humorísticas, como en este último ejemplo que vamos a citar. Se trata de un breve cuento llamado *El ocaso del gramófono*, donde el autor español afirma que *si se hiciese una antología de los insultos que se han dirigido al gramófono, se podría hacer un tomo como esos en que el profesor Freud disecciona y pincha los chistes del mundo*.⁸⁶⁰

Cabe destacar también una inspiración común de ambos intelectuales, por parte del escritor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Ya se ha resaltado en el capítulo 4.1 que el autor era considerado por Sigmund Freud un verdadero maestro del empleo de lo ominoso en la literatura y hasta se ha explicado este concepto basándose en el cuento de Hoffmann titulado *El hombre de arena*. Pero también Gómez de la Serna quedó fascinado con el escritor, lo que admite él mismo en su *Automoribundia*, contando acerca de su estancia en Berlín y sus frecuentes visitas a la *taberna de Hoffmann*. El autor madrileño admira en el escritor alemán su búsqueda de lo sorprendente, lo inesperado y lo inconcebible, pero sobre todo por meter lo inverosímil en la vida real para desconcertarla, llamándolo *el juego perfecto de la obra de Hoffmann*.⁸⁶¹ Se puede observar que lo que le encanta a Gómez de la Serna en la obra de Hoffmann es meter lo inesperado en las circunstancias reales, lo que se asocia fácilmente con el concepto de lo ominoso. Se trata aquí precisamente de una interpretación simple de este fenómeno en palabras propias de Ramón, quien a su vez empleaba este *juego perfecto* en su obra con mucha capacidad.

Obviamente, la obra de Gómez de la Serna no solo abunda en los motivos freudianos, sino también contiene numerosas referencias directas al psicoanalista vienés y sus ideas. A continuación, nos ocuparemos de un aspecto aún más interesante desde el punto de vista de la presente tesis, es decir discutir dos ejemplos de textos de Ramón potencialmente inspirados por completo por las teorías freudianas. Se trata aquí de un cuento titulado *La Hiperestésica* de 1928 y de un ensayo llamado *Las cosas y el ello* de 1934.

⁸⁶⁰ Cf. Gómez de la Serna 1999f: 528.

⁸⁶¹ Cf. Gómez de la Serna 1998a: 612.

Pasando al primero de los dos textos, *La Hiperestésica* (1928), hay que señalar que el autor describe la vida de una mujer *suprasensible* a todo tipo de estímulos, desde el inicio de su vida independiente, hasta su propia muerte. La mayor parte de la obra consiste en la enumeración de las muchas fobias y obsesiones de la protagonista, las cuales están asociadas muchas veces a las cosas. Así Elvira, pronto después de quedarse sola en la gran casa después de la muerte de sus padres, comienza a sentir *la viva impresión de las cosas*, las que la consuelan, como los terciopelos *que la decían, acariciándola: ¡Pobrecita huérfana! ¡Pobrecita huérfana!*⁸⁶² Su actitud hacia los objetos recuerda un poco a la del autor, porque Elvira se muestra muy protectora respecto a las cosas, cuando por ejemplo prohíbe hacer té en el samovar de plata de sus padres, para no ver sufrir a la tetera. Tampoco falta en el texto un motivo tan querido por Ramón como el cristal, en este caso en forma del espejo. La protagonista, con profunda sensibilidad, descubre que lo nebuloso de su espejo de tocador se debe a sus abuelas coquetas, porque todo lo que se refleja en dicho espejo estaría empolvado por cajas de polvos de maquillaje. En este contexto también merece la pena mencionar la presencia de otro motivo frecuentemente usado por Gómez de la Serna, es decir el ojo y el miedo a dañarle, lo que se hace presente mientras Elvira, pasando por la calle, se salva de un gran paraguas, el cual le querría sacar un ojo. La confianza en las malas intenciones del paraguas contribuye a los mayores escalofríos que siente cada vez saliendo de la casa.

Otra obsesión de la joven es su hipocondría, pues cree padecer varias enfermedades, como viruelas, cáncer, tuberculosis o arterioesclerosis. Por eso Elvira suele visitar a varios médicos con cualquier síntoma que le parece grave y hasta se queda oyendo los relojes para comprobar el ritmo de su corazón. A la protagonista le dan miedo los microbios, los cuales cree ver con su *suprasensibilidad* como *arañas, que alargaban sus ojos de langostas como si enfocasen unos gemelos de teatro para verla mejor.*⁸⁶³ Así Elvira está siempre preparada durante los viajes y lleva consigo un

⁸⁶² Cf. Gómez de la Serna 1999d: 574.

⁸⁶³ Cf. *ibid.*: 578.

pañó de encajes para colgar al asiento como también las pastillas desinfectantes para alejar del vagón del tren la presencia dañina de los malos huéspedes del viaje.

Ya se puede notar en su comportamiento un rasgo similar a la ciencia del doctor Vivar, dado que la mujer cree en el fondo psíquico de las enfermedades. Otro ejemplo puede ser la estricta prohibición, que impone Elvira a sus criados, de comprar de las verduleras que viven en su tienda, porque sus frutos le parecen incrustados por el hedor de los sueños condensados de tales vendedoras. Sin embargo, mientras el doctor inverosímil usa las conexiones entre las cosas o experiencias de sus pacientes para ayudarles, parece que Elvira solamente sufre por descubrirlas. La mujer no puede sentir ni amor ni pasión, sino esta distraída siempre por *las cosas, los rasgos especiales de las gentes, las sombras, las luces, las crudezas, las simplezas escondidas*.⁸⁶⁴

La sensibilidad de la protagonista influye en todas sus acciones y así no solo se desechaba de las cosas que le dan una mala impresión, sino también despide a su ama de llaves que le parece una bruja. Tampoco puede aceptar a ningún hombre, porque en cada uno de sus pretendientes descubre un rasgo que le inquieta, a veces muy absurdos, como en el caso del hombre que suele tocarse una oreja nerviosamente, lo que según Elvira llevaría una vez al dilema de *la oreja o yo*.⁸⁶⁵ Además, la joven tiene una teoría interesante respecto a la relación hombre-mujer. Sostiene, que los hombres descienden de asesinos de mujeres, porque al nacer del sexo masculino en vez del sexo femenino, es porque se asesina a lo femenino en el vientre de la madre. Así la protagonista cree que el matrimonio es una antropofagia y sus amigas casadas le parecen de hecho bastante comidas por las adversidades de la vida conyugal. Esta idea se parece mucho a la teoría ramoniana correspondiente al amor y al sexo, es decir en la asociación de lo erótico con la violencia y la relación tormentosa y complicada entre el hombre y la mujer en su obra.

⁸⁶⁴ Cf. Gómez de la Serna 1999d: 574.

⁸⁶⁵ Cf. *ibid.*: 583. Elvira goza de una popularidad entre los hombre, porque *atraídos por las rarezas de aquella sensibilidad, se acercaron a ella algunos pretendientes, como sospechando que iba a ser la acariciadora suprema, el violín único*. Cf. *ibid.*: 588.

En este contexto parece interesante, que varias obsesiones de Elvira también se enfocan en la violencia y hasta en la muerte. Así, diferentes cosas la llevan a asociaciones macabras, como las cortinas que le parecen cortinones de funeral o la puertecilla del montacargas que le parece la ventana de la guillotina de la Revolución francesa. Además, la mujer cree intuir la presencia del crimen y por eso, durante sus excursiones, sabe en cual casa se encuentra la secuestrada y espera oír un grito o que le echen un papelito escrito del balcón. De la misma manera huye de los vendedores ambulantes porque le parecen ladrones de almas.

Un caso especial es su tutor, el viejo don Nicolás, quien le parece a la joven que la degollase. Las visitas del hombre la dejan cada vez más pálida, como muerta escapada a un catafalco.⁸⁶⁶ La fuente de esta obsesión curiosa es la corbata negra de don Nicolás, la cual, según Elvira, imita el cuerpo de una mujer y en consecuencia el símbolo de ella misma, la descabezada víctima del tutor. La joven regala una caja de corbatas caras, pero sin éxito, porque el viejo hombre nunca se quita aquella mujer sacrificada de su corbata, lo que hasta le provoca a Elvira soñar con ahorcarlo con ella. Solo después de la muerte de don Nicolás la protagonista se siente libera de esta obsesión macabra de ser una asesinada viva.

La *suprasensibilidad* de la mujer se agrava con el tiempo y lleva incluso a peligrar su vida. Cuando Elvira visita las galerías del acuario, en un momento siente que se ahoga y se cae desmayada. El personal la encuentra con síntomas de asfixia y debe revivirla usando la respiración artificial. Así su condición psíquica casi le cuesta su vida y la protagonista intenta curarse de su *sobreexcitación*, entre otros por viajar a Niza *pues el gris perla que satura la ciudad parece el mejor sedante para los nervios*.⁸⁶⁷ Sin embargo, al lector se le hace claro que todos los esfuerzos serán en vano, porque ni los calmantes ni diversiones pueden curar aquella *hiperestesia excepcional*.⁸⁶⁸ Al fin la mujer encuentre una solución parcial para su problema y se casa con un médico joven, quien promete renunciar a su trabajo en el hospital para solo concentrarse en la salud de su esposa. Aunque este doctor privado que tiene ayuda

⁸⁶⁶ Cf. Gómez de la Serna 1999d: 577.

⁸⁶⁷ Cf. *ibid.*: 579.

⁸⁶⁸ Cf. *ibid.*: 586.

mucho a calmar a Elvira, no la salva de un triste final. Después de dar a luz a una niña, la mujer sufre un ataque de nervios muy grave y gritando que no dejaría a nadie seducir a su hija, mata a su bebé, muriendo ella también al mismo tiempo de una hemorragia.

No se puede pasar por alto la impresión, que la breve novela no es otra cosa que una manera ramoniana de presentar un caso médico, más precisamente un caso de neurosis, obviamente sufrida por la protagonista de *La Hiperestésica*. Se puede pensar en varios casos tratados en textos de Sigmund Freud, entre los cuales se destaca el llamado *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, publicado en 1909. El psicoanalista vienés presenta la afección de un joven, quien sufre de representaciones obsesivas que se intensifican con su edad. Su padecimiento incluye temores, impulsos obsesivos y prohibiciones. Freud señala en su elaboración la relación entre el temor del paciente y lo erótico en el ejemplo del miedo supersticioso del hombre, de que, si tenga el deseo de ver desnuda a una mujer, su padre tendrá que morir. Así su neurosis se basa en una pulsión erótica y una sublección contra ella; en un deseo y un temor que lo contraría.⁸⁶⁹ Además, enumera algunas formas generales de las representaciones obsesivas, o, como dice, del *pensar obsesivo*, a las cuales cuentan tales actos psíquicos como deseos, tentaciones, impulsos, reflexiones, dudas, mandamientos y prohibiciones.⁸⁷⁰ Los límites del presente trabajo no nos permiten presentar este caso interesante de una manera más amplia, entonces concluyendo solamente hay que mencionar una particularidad psíquica de los enfermos obsesivos según Freud, es decir su relación con la realidad, la superstición (en sentido de signos premonitorios, sueños proféticos o más generalmente omnipotencia del pensamiento) y la muerte.⁸⁷¹

Nunca se sabrá en qué medida fue *La hiperestésica* inspirada por un caso descrito por Sigmund Freud, pero se notan unos aspectos muy interesantes interpretando el texto ramoniano como un caso psicológico. Primero, se destaca el interés médico, porque es la condición neurótica de Elvira el hilo conductor de la

⁸⁶⁹ Cf. Freud 1976b: 131.

⁸⁷⁰ Cf. *ibid.*: 173.

⁸⁷¹ Cf. *ibid.*: 179.

trama y la obra consiste casi solamente en enumeración y descripción de varias representaciones obsesivas de la mujer. Estas contienen entre otros impulsos (*si se empegotaba la mano al tomar un dulce, lloraba de dentera, y había que traer una jofaina para lavarle la mano pegajosa*⁸⁷²), prohibiciones (no comprarle nada a las verduleras) o mandamientos (desinfectar el vagón del tren). Muchas de las obsesiones de la mujer están relacionados a la muerte, como su miedo del tutor – un asesino simbólico o sus asociaciones de los objetos cotidianos con cosas macabras. También se observa en el comportamiento de Elvira una actitud supersticiosa en el sentido mencionado por Freud, cuando por ejemplo se muestra sospechosa hacia la vendedora de esponjas, que, según ella, *eran esponjas de hospital, las que duchan al enfermo y le acarician con caridad suprema*.⁸⁷³ Por último, se ve reflejada en *La Hiperestésica* la relación entre la pulsión erótica y la pulsión de muerte. Ya se ha dicho que la mujer rechaza a los potenciales amantes defendiéndose con su teoría de que todos los hombres son asesinos, así que una relación amorosa está impedida por el temor de ser *consumida* por el hombre. No sorprende que finalmente la protagonista se case con el doctor, el único hombre, en su opinión, que puede salvarla en vez de destruirla.

Considerando todos estos aspectos, se podría decir que *La Hiperestésica* es un intento ramoniano de presentar un caso psicológico, su propio caso de una neurótica obsesiva. Sin embargo, la historia de la enfermedad de la protagonista está ofrecida en modo literario. Al contrario del caso freudiano, la protagonista no está curada de su condición, y aunque la relación con el doctor parece ser una solución, el triste final muestra que la mujer no pudiera ser salvada. Además, el texto se caracteriza por el humor típicamente ramoniano, el cual combinado a las obsesiones de Elvira, toma una dimensión absurda, cuando se explica que la joven *antes de dormirse en todos sus sueños se remetía la camisa entre las piernas para evitar la posible violación del diablo*.⁸⁷⁴ Un caso similar es el día cuando la protagonista pierde un rosario y le parece que por su descuido será su castigo no poder rezar nunca más. Esta crisis solo puede estar acabada por el obispo mismo, quien le asegura que su pecado no tenga

⁸⁷² Cf. Gómez de la Serna 1999c: 573.

⁸⁷³ Cf. *ibid.*: 583.

⁸⁷⁴ Cf. *ibid.*: 576.

importancia. Acabando este análisis, se puede notar hasta una similitud inquietante entre la mujer neurótica y la imagen autocreada por el autor madrileño. En ambos casos está presente una sensibilidad profunda a las cosas y una intuición de ver en ellas lo que está escondido para otros, además de la afición por los motivos macabros, tan presente en la autocreación de Ramón y también una frecuente obsesión de Elvira. Análogamente la teoría de la joven sobre el amor refleja unas ideas ramonianas al respecto. Nos podríamos arriesgar a decir, que la novela es una prueba humorística de analizar un caso neurótico de un personaje inspirado por la imagen del propio autor, aunque, naturalmente, de modo muy exagerado y caricaturizado. Tal procedimiento no sería nada nuevo en la obra de Gómez de la Serna, basta recordar el caso del texto *La fetichista* (1923), en el cual tenemos que ver con una clara autoironía del escritor, quien muestra un personaje escandalizado por la obsesión de la protagonista por los muñecos, compartida esta pasión como se sabe con el mismo autor.

A continuación, vamos a estudiar el segundo texto, en el cual se manifiesta una inspiración por la obra freudiana aún más claramente, es decir *Las cosas y el ello*, publicado por primera vez en la Revista de Occidente en 1934.

El texto original de Sigmund Freud, titulado *El yo y el ello* (*Das ich und das Es*) fue publicado en 1923, y traducido por primera vez al castellano en 1924. El famoso psicoanalista y traductor de la obra freudiana al idioma inglés, James Strachey, llama este texto la *última de las grandes obras teóricas de Freud* y aclara, que se ofrece ahí una descripción de la psique y su operación, la cual se reflejará en todos los escritos psicoanalíticos posteriores.⁸⁷⁵ Como se sabe, desde inicios del psicoanálisis, originados en los estudios de la histeria, Sigmund Freud creía en el dualismo de la psique, consistente en una parte represora (consciente) y reprimida (inconsciente). *El yo y el ello* es un esbozo del modelo estructural de la psique, basado en dichas dos partes, pero también en las tres instancias del aparato psíquico (yo, ello y superyó) y las pulsiones, concentrándose en las relaciones entre ellos. Ya se ha

⁸⁷⁵ Cf. Strachey 1976: 4.

aclarado lo más esencial de esta teoría en el capítulo 4.1, pero se va a presentar brevemente la estructura de la obra, antes de pasar al ensayo de Gómez de la Serna.

El texto del psicoanalista vienés está dividido en cinco capítulos. El primero, llamado *Conciencia e inconsciente*, recupera la teoría freudiana respecto a la diferenciación de lo psíquico en consciente e inconsciente. El segundo capítulo, titulado *El yo y el ello*, se enfoca en la relación entre estas dos instancias psíquicas y se constata, entre otros, que el yo es el representante de lo que puede llamarse razón y prudencia, mientras el ello es el centro de las pasiones. El tercer capítulo, *El yo y el superyó (ideal del yo)*, análogamente se concentra en la relación entre estos dos sistemas de la psique, siendo el superyó la entidad superiora admirada y temida por el yo. El cuarto capítulo, llamado *Las dos clases de pulsiones*, explica el funcionamiento de las pulsiones, las cuales, aunque situadas en el ello, también influyen en el yo, siendo el último únicamente una parte modificada del ello. El quinto capítulo, titulado *Los vasallajes del yo*, muestra la difícil situación del yo como *una pobre cosa sometida a tres servidumbres y que, en consecuencia, sufre las amenazas de tres clases de peligros: de parte del mundo exterior, de la libido del ello y de la severidad del superyó*.⁸⁷⁶ Así el yo experimenta tres variedades de angustia las cuales corresponden a estos tres peligros (Freud entiende a la angustia en este contexto como la expresión de una retirada frente al peligro). Este último capítulo también se ocupa del sentimiento de culpa.

Pasando a la obra ramoniana, *Las cosas y el ello* consiste en dos partes. La primera parte se ocupa sobre todo de explicar el fenómeno de la cosalogía. Se empieza con un intento de aclarar que cada uno se debería sentir más cerca de los objetos, hermanar con ellos, por ser solo un objeto *para los demás seres, aunque otra cosa nos diga su cortesía*.⁸⁷⁷ Merece la pena citar su definición personal de las cosas:

⁸⁷⁶ Cf. Freud 1976g: 56.

⁸⁷⁷ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1111.

*Ante todo, para que no haya confusiones, hay que alejarse de la definición genérica de cosas, según la cual es cosa todo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, real o abstracta. Para paliar inquietudes profundas están las definiciones y las clasificaciones en que se mezcla todo, y así todo queda inexplicado. La cosa-cosa es por exclusión la cosa inerte, emergente, tosca y verdadera. (...) Pero para simultanear la palabra más referente a lo que voy a ensayar, diré que la cosa sobre la que voy a operar se puede llamar también objeto.*⁸⁷⁸

A continuación, Ramón nos aclara que debemos aceptar la superioridad de las cosas, para desprendernos de los orgullos defectos del hombre y finalmente encontrarnos tranquilos. Esta tranquilidad se base en intuir la verdad superior de los objetos, los cuales viven para la construcción total del universo (siendo hasta los rascacielos nada más que un ladrillo multiplicado) y no, como los hombres, solo para sí. Las cosas también están liberadas de problemas empequeñecidos y poseen lo que el hombre quizás pueda admirar más en ellas – la inmortalidad.

En la segunda parte del ensayo, Gómez de la Serna se acerca más a la teoría de Sigmund Freud, explicando que *ahora, después de esa virtualización de las cosas, vamos a ver la teoría nueva que voy a insinuar: cómo caen las cosas en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano.*⁸⁷⁹

Por consiguiente, el autor madrileño muestra su versión de la estructura de la psique del modelo freudiano en las siguientes palabras:

*Ellas (cosas) pasan el comportamiento del yo, que recoge del exterior las percepciones, y del interior, las impresiones afectivas, trasciende el superyó, lo consciente, formado por sentimientos y tendencias no reprimidos, al servicio del yo, pasan a lo subconsciente, integrado por tendencias e instintos capaces de hacerse conscientes, aunque no lo sean aun y, por fin, llegan a lo inconsciente, que está compuesto por todo lo reprimido y por los instintos de la especie. La nomenclatura de los cedazos o compartimentos que atraviesa la influencia de las cosas, a las que no se consideraba con dignidad para considerarlas como yo las voy a considerar, ha variado, y voy a rectificar la idea del subconsciente, según los últimos adelantos que le han dado el título de el ello.*⁸⁸⁰

⁸⁷⁸ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1112.

⁸⁷⁹ Cf. *ibid.*: 1117.

⁸⁸⁰ Cf. *ibid.*

Se puede observar que Ramón emplea y explica los términos de la teoría freudiana como lo subconsciente, lo inconsciente, el yo, el superyó y el ello con naturalidad y convencimiento, claramente basando su idea de las cosas en la psique humana en el psicoanálisis, aunque algunos investigadores le reprochan una malinterpretación del texto freudiano.⁸⁸¹ Según escritor, las cosas están presentes en todas las instancias de la mente humana, sin embargo su fin más significativo es lo subconsciente, donde se amontonan sin orden y sin conciencia, al lado de las ideas y experiencias del individuo, como en el fondo de una buhardilla. Esta comparación también nos recuerda a los famosos despachos ramonianos, de igual manera llenos de objetos.

Para aclarar mejor cómo funciona el ello, el autor madrileño nos ofrece un ejemplo de un escaparate, uno de sus motivos preferidos, explicando que haber visto aquel escaparate de dulcería una vez no era sin sentido, porque sugirió a su mirador *repugnancia de paraíso y afán de camisas rosas de mujer, peladillas de niñas y bomboneras con dolor de muelas atado con cinta de raso*, los cuales estarán para siempre impregnados en el ello.⁸⁸² Así el ello parece ser para Ramón una gran colección de las cosas, las cuales se pueden repasar en el fondo del alma como limpiar objetos en el fondo de un pozo en el *que muchas más gentes de las que se supone tiraron una pierda para oír un chasquido*.⁸⁸³ Esta poética metáfora coincide con las palabras finales del ensayo, donde el escritor habla de un caudal poético abandonado en el ello.

Cabe mencionar además, que en el texto se nos enseña que las cosas tienen una cierta maternidad que ofrecer a los hombres, como para compensar *nuestra adolescencia de descuidos del padre y de la desorientación de vivir, siendo extrañas anclas de nuestro barco de no saber por qué haber nacido*.⁸⁸⁴ Como un predicador, explica Ramón que la salvación humana está escondida en las cosas, contando

⁸⁸¹ Algunos critican el impreciso empleo del vocabulario freudiano, como *subconsciente*, *inconsciente* o *ello*. Cf. Heuer 2004: 62.

⁸⁸² Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1121.

⁸⁸³ Cf. *ibid.*: 1124.

⁸⁸⁴ Cf. *ibid.*: 1119.

parábolas como la de una piedra rechupada por un río, la cual se deja *pulir por las aguas caudalosas que no pudo retener y ceñirse*, dando ejemplo al hombre quien debería entender este consuelo de la piedra paciente y completamente en paz con su destino y dejar de empeñarse en un amor roto.⁸⁸⁵

De acuerdo con la profunda gratitud por los objetos, tan importante en la autocreación del autor, Gómez de la Serna atribuye a las cosas unas características de vital importancia, cuando aclara, que *meter en el psicoanálisis las cosas con amplia matización es lograr el secreto de lo que muchas veces ahoga al hombre, ese motivo de enfermedad que veinte especialistas no encontraban y que un dentista encuentra en una muela*.⁸⁸⁶ Esta constatación parece ser el lema del Doctor Vivar, y también una esencia de todo el libro *El doctor Inverosímil*.

Concluyendo, *Las cosas y el ello* es un texto poético, hasta espiritual, el cual explica los fundamentos del fenómeno de la cosalogía ramoniana. Al mismo tiempo el ensayo es una clara inspiración por el texto freudiano *Das Ich und das Es*, siendo ya el título una paráfrasis de la obra de Freud. Se podría hasta constatar que la obra ramoniana es de un modo una respuesta de Gómez de la Serna a la teoría del psicoanalista vienés, su reinterpretación literaria de ella. Como es la greguería una contra-metáfora optimista a la metáfora depresiva de Freud, así se puede ver el ensayo sobre la visión ramoniana del aparato psíquico como una contesta a la ciencia pura, considerada por el escritor triste y patética. Ramón se opone a ella con el elemento quizás más fuerte de toda su arte, su cosalogía, sugiriendo que no está de acuerdo con la seca visión psicoanalista, la cual no deja más espacio para imaginación ni esperanza de ser el individuo algo más que una complejidad de procesos psíquicos, independientes en alto grado de él.

Cabe destacar, que *Las cosas y el ello* es considerado por varios investigadores un ensayo muy importante en la obra del autor madrileño. José Camón Aznar lo llama trascendental y acentúa, que el texto contiene la clave de toda la estética ramoniana, tanto como la actitud vital de Gómez de la Serna, desvelando *el misterio de Ramón*,

⁸⁸⁵ Cf. Gómez de la Serna 2005c: 1120.

⁸⁸⁶ Cf. *ibid.*: 1121.

*sus motivos inspiradores, su pasión, su exigencia de un alarde verbal que le permite comprender a las cosas y expresar su amor por ellas.*⁸⁸⁷

Con toda seguridad se puede hablar de una fuerte influencia de las teorías de Sigmund Freud en la autocreación ramoniana. Aunque la mayoría de los investigadores hablan al respecto de una admiración por parte de Gómez de la Serna hacia el psicoanalista vienés, nos parece que se trata en este caso de una relación mucho más compleja. Para entenderla mejor, se intentará emplear en este caso la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom. A continuación, se le esbozará brevemente, para poder situar a Ramón y su actitud hacia Freud en el concepto.

Según Bloom, se trata de una teoría de la poesía por medio de una descripción de la influencia poética o la historia de las relaciones intrapoéticas. La hipótesis se basa en la creación de la historia de la poesía por, así llamados, poetas fuertes, los cuales se influyen mutuamente en una lucha continua por su propia originalidad. Estos poetas fuertes, llamados también efebos, están en el enfoque del ensayo, porque en contraste con las figuras de talentos más débiles, quienes tienden a idealizar cosas e ideas, los poetas fuertes se apropian lo encontrado. Precisamente esta apropiación es la fuente de su angustia, un miedo de ser un deudor del otro, del precursor, llamado también el padre literario (en alemán: *geistiger Vater* o *Übervater* y en inglés: *precursor poet*). Bloom esboza una forma de relación tormenta padre-hijo, comparados a Layo y Edipo, basándose en la constatación, que nadie puede escribir una obra totalmente separada de lo ya escrito antes de él. Así se llega a la importancia de la influencia y el crítico explica el sentido de la palabra, la cual estaba vinculada al concepto de tener poder sobre alguien, para significar aun hoy el acto de *fluir hacia dentro*.⁸⁸⁸ Esta influencia de un poeta precursor es la fuente de la angustia del efebo, quien teme llegar demasiado tarde y estar impedido en crearse de manera individual, siendo ya todo descubierto y escrito por sus antecesores.

⁸⁸⁷ Cf. Camón Aznar 1972: 183f.

⁸⁸⁸ Cf. Bloom 1991: 37.

De hecho, se podría asumir, que las influencias hiciesen al poeta fuerte menos original e interesante, no obstante Bloom subraya, que las contribuciones de ideas de otros poetas fuertes pueden enriquecer la obra de los efebos y ayudarles a ser aún más particulares.

Además, el crítico señala que una característica en común de todos los artistas es rebelarse contra la constatación de su propia mortalidad de manera especialmente intensa, en comparación con la mayoría de los individuos. Esta preocupación le empuja a cada efebo a crearse en su propia originalidad y le obliga a abordar su angustia de las influencias. Harold Blum indica, que, en el proceso de confrontarse con los precursores, los poetas fuertes pasan por seis movimientos revisionistas al respecto de sus padres literarios y sus obras. El primero tipo de lectura se llama *Clinamen*, y se trata de una *mala interpretación* o *mala lectura*. Se puede entender como un desvío de los átomos del poema del precursor, el cual encuentra una nueva forma, está corregido y mejorado, en la obra del poeta fuerte.

El segundo movimiento revisionista, *Tésera*, se basa en el completamiento, porque el efebo conserva los términos, elementos de la obra del padre literario, sin embargo, termina logrando otros significados, actualizando de un modo el texto precursor y subrayando el individualismo de su propia obra.

La tercera forma de lectura, *Kenosis*, es un mecanismo de ruptura semejante a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra las compulsiones de repetición.⁸⁸⁹ Bloom introduce aquí las teorías psicoanalíticas, vinculando la repetición al instinto de muerte, despertado por lo inerte y la regresión. Los poetas fuertes alcanzan una fase de sentirse humillados frente a sus precursores.

La cuarta etapa del movimiento revisionista es *Demonización*, la cual consiste en reacción del efebo contra el sublime del precursor. Finalmente, el poeta fuerte llega a reconocer la influencia del padre, temiendo a la vez una demasiada presencia de este en su imaginación, y por consecuencia, en su proceso creativo. Aceptando una

⁸⁸⁹ Cf. Bloom 1991: 23.

influencia anterior también en la obra de su precursor, el efebo recrea su texto, dándole sin embargo un rasgo individual, un carácter único.

La quinta forma de lectura, *Ascesis*, es un movimiento de autopurgación, una búsqueda de estado de soledad, alejamiento de toda influencia. Bloom subraya, que mientras cuando en las etapas anteriores el artista posterior se ocupaba de corregir o completar, o hasta de reprimir el recuerdo a la obra precursora, *Ascesis* es un combate a muerte con el padre literario. Destruyendo finalmente su influencia, el poeta fuerte logra crear su propio estilo original.

El último proceso de la revisión, *Apofrades*, encuentra al efebo ya después de haber superado la influencia de su precursor, en su plena individualidad. No obstante, el poeta fuerte debe confrontarse otra vez con su padre y Harold Bloom considera esta comparación final muy difícil para el artista, quien *se asoma al espejo de su caído precursor y no contempla ni al precursor ni a sí mismo, sino a su doble gnóstico, la oscura otredad o antítesis que tanto él como el precursor anhelaron ser, pero en la que temían convertirse.*⁸⁹⁰ Así pues, como un doble gnóstico de su padre literario, el poeta fuerte se ve al mismo tiempo como un artista de alta originalidad e individualidad, pero también un complemento de su precursor, entrando en un canon de poetas.

En principio, entonces, el movimiento de la revisión nos señala, que los poetas fuertes pasan por un proceso, durante el cual intentan corregir, complementar o hasta negar a sus precursores, para alcanzar un estado de superación de su angustia y aceptar la influencia inevitable del padre literario. Aunque es una hipótesis audaz, nos parece posible aplicar la teoría de Harold Bloom, al menos parcialmente, al caso de la autocreación ramoniana y la influencia de Sigmund Freud como padre, en este caso más intelectual que literario, en esta. Primero, ya se ha constatado en los capítulos anteriores de la presente investigación, que Gómez de la Serna invertía toda su energía creativa en crear una imagen coherente de sí mismo, como artista y persona. Indudablemente el escritor madrileño estaba obsesionado por su propia originalidad y

⁸⁹⁰ Cf. Bloom 1991: 171.

unicidad, considerándose el único miembro de su propio movimiento, o generación. Ramón era aficionado por todo lo nuevo, y por crearlo e iniciarlo, siendo un trendsetter en varios aspectos: como el precursor de las vanguardias en España, inventor de la greguería, autor de muchos performances artísticos, como por ejemplo sus conferencias extravagantes y a veces escandalosas.

Análogamente al concepto de Bloom, según el cual es la confrontación con su propia mortalidad el impulso más grande del poeta fuerte para crearse como un individuo original, también en el caso de Gómez de la Serna era su relación ambigua con la temática de la muerte un elemento muy importante de su autocreación. Por un lado, el autor estaba obsesionado con la muerte y la tragedia de su propia mortalidad, por otro lado, su fascinación por lo macabro parecía rebasar aun el interés común por este tema de los escritores de su época. Para Ramón la muerte estaba vinculada a todo: al amor, a las cosas, al humor, siendo estos tres pilares de su autoproyección también unos modos de salvación de la muerte, o al menos de la obsesión grave de la efimeridad de la vida. Así era para él también la literatura, con su habilidad de *detener y calmar la muerte*.⁸⁹¹ Era entonces nuestro escritor un poeta fuerte en sentido de Harold Bloom, empujado por la consciencia de su mortalidad para crearse, y como ya se ha indicado, esta creación abunda de modo particular, hasta en los tiempos de la amplia fascinación por el psicoanálisis, en los motivos freudianos.

Como hemos analizado en el anterior y en el presente capítulo, Ramón no solo usaba a menudo los conceptos de Freud como las pulsiones de amor y muerte, el fetichismo o el ominoso en su obra, pero también mencionaba varias veces directamente al mismo psicoanalista vienés y su teoría. Sus libros claramente basados en textos freudianos como *La Hiperestésica* y *Las cosas y el ello* justifican sin lugar a dudas llamar a Sigmund Freud un poeta precursor, un padre en espíritu de Gómez de la Serna. Sosteniéndose en la teoría de la angustia de las influencias se puede señalar, que una parte de la lucha por crearse a sí mismo del artista madrileño era

⁸⁹¹ Cf. Gómez de la Serna 1962: 12.

básicamente corregir, complementar y negar a su *padre*, hasta que la angustia esté superada y la influencia deja de ser una amenaza.

Se puede asumir que Ramón reconoció a Freud como su poeta precursor (o mejor dicho: su padre intelectual) a más tardar en la época de la publicación de su libro *El Doctor Inverosímil* (1914), el cual no era otra cosa que un empleo literario del psicoanálisis freudiano. Se puede ver en este caso un reflejo de *Clinamen*, de una mala interpretación y un deseo de corrección creativa de lo que era una ciencia pura y seca para el artista madrileño, quien la convirtió en una ciencia viva e interesante, dándole una índole pintoresca de su cosalogía. Así se nota que de hecho la influencia no solo no dañó la obra de Ramón, sino que le ayudó a crearse como un individuo, siendo el texto sobre el doctor Vivar uno de los más apreciados y característicos para el autor. Cabe destacar que Gómez de la Serna sufrió la angustia de influencia de manera fuerte. Ya se ha señalado en el capítulo 3.3 de la presente tesis, que el escritor madrileño sentía un miedo paranoico de los copiadorees de su obra y su imagen. Temía que los copiadorees y falsificadorees pudieran *anonimar*lo, quitarle su papel del inventor y precursor. En este contexto se puede entender fácilmente que grave acusación era para Ramón el reproche de ser él mismo el imitador, lo cual se refleja entre otros en la introducción tarde al *Doctor Inverosímil* ya citada, donde el autor defiende fieramente su posición de trendsetter quien *predescubre* en vez de redescubrir y habla hasta de *su psicoanálisis*.

También se nota una negación de la autoridad freudiana, cuando Gómez de la Serna se refiere al psicoanálisis criticándolo o burlándose de él. Aunque esto parece estar en contradicción con su constatación de haber inventado él mismo un tipo de psicoanálisis, parece más lógico esta actitud cuando se le considera una manera de luchar contra la angustia de las influencias. Tampoco falta en la autocreación ramoniana el intento de complementar al padre del psicoanálisis cuando indica, que sus greguerías son metáforas optimistas al contrario de las metáforas depresivas de Freud.

Concluyendo, parece que Ramón nunca superó totalmente su angustia, sin embargo, aparentemente, con el paso del proceso de la lucha contra su padre, sí aceptó

que la influencia de Freud enriquecía su autocreación, se volvía uno de sus elementos, y no le quitaba su papel del precursor en varios campos y de artista único. Así la influencia del psicoanálisis contribuyó, entre otros, a la creación de los textos como *El Doctor Inverosímil* y *Las cosas y el ello*, ambos considerados por los críticos como muy significantes en la trayectoria literaria del autor, y sobre todo ambos subrayando su individualidad y la originalidad de su obra.

5 Conclusión

Una vez desarrollado nuestro estudio, se puede concluir que el fenómeno de la autocreación ramoniana es uno de los aspectos más significativos al respecto de la obra y vida de Gómez de la Serna. Siguiendo la primera pregunta de investigación, hemos analizado tres facetas autocreativas del artista, la del innovador (*trendsetter*), la de un manager de autopromoción y la del mártir perseguido. Se ha recibido una imagen del escritor orgulloso de su rasgo precursor, un inventor literario, quien temía vehementemente a los imitadores y copiadore, los cuales le pudieran anonimar y quitarle su papel innovador con el que se identificaba. Además, lo hemos llamado un *trendsetter* visionario, siendo sus greguerías un prototipo de los tweets modernos en las redes sociales.

Estudiando la faceta ramoniana de ser su propio manager, se ha constatado que el autor estaba hasta obsesionada por ser reconocible y por crear su propio mito, su leyenda de un artista inclasificable e independiente, lo cual logró a partir de la década veinte, cuando de hecho se volvió una figura popular de la vida cultural madrileña. Ramón, el *incansable propagandista de sí mismo*,⁸⁹² ha trabajado con gran determinación en su branding personal, realizando giras europeas y americanas para promoverse o desarrollando sus sellos distintivos como la greguería, similar en su forma a la publicidad moderna, por su forma breve y su contenido de imágenes de objetos, atrayente para el público.⁸⁹³

Por último, hemos señalado que la autocreación de Gómez de la Serna también se basaba en la faceta del mártir. El autor se mostraba perseguido continuamente, sea por otros autores, por el público, por los críticos o por la vida misma. Asimismo, hemos indicado el aspecto hipersensible de la imagen que creaba Ramón de sí mismo, presentándose como un artista a la vez incomprendido y amenazado por falsificadores

⁸⁹² Así lo llama Ricardo Fernández Romero. Cf. Fernández Romero 2014: 551.

⁸⁹³ Cf. Fernández 2013: 34.

de su obra, quien ha rechazado varias carreras posibles y en consecuencia una buena situación económica, para sacrificarse totalmente por su arte.

Decimos arte en vez de literatura, porque, aunque se le reconoce sobre todo y con razón como escritor, Gómez de la Serna era un artista polifacético. Se lo ha podido constatar, investigando, además de las facetas autocreativas ramonianas, también las formas por las cuales se autoproyectaba. Indudablemente todo lo escrito por Ramón contribuyó al proceso de su autocreación. No obstante, en su caso una gran importancia tuvo también la dimensión oral, siendo el artista un orador e improvisador brillante y hasta un showman en sentido moderno, con un talento de encantar, pero también de sorprender o escandalizar al público. Lo hemos mostrado basándonos en las seis formas distinguidas de la autoproyección ramoniana: las conferencias, la tertulia del café de Pombo, la radio, la fotografía, la cámara y el cine, la imagen superficial y la moda. Después de haber analizado numerosos ejemplos, se pudo averiguar que Gómez de la Serna era un aficionado de todos los medios nuevos y los usaba con mucho gusto para autocrearse. Así se ha constatado que realizaba su autopromoción en alto grado como artista performativo, cuando transmitía por la radio su discurso exagerado sobre los faroles nuevos, animando a los pasantes a unirse a la inauguración, o dando un discurso en el trapecio del circo. Merece la pena destacar también la tertulia de Pombo, fundada y dirigida por él, quien le daba un aire de culto, siendo él mismo naturalmente su único sacerdote. El café era un aspecto de gran importancia en la autopromoción ramoniana, basta mencionar los visitantes latinoamericanos, los cuales popularizaban su obra en sus países y hasta fundaban ahí tertulias inspiradas por el Pombo.⁸⁹⁴

Finalmente, para concluir el análisis de la autocreación ramoniana hemos elegido los siguientes cuatro elementos claves de la autoproyección del artista, es decir el amor, la muerte, la cosalogía y el humor. Los primeros tres son motivos temáticos, los cuales se han reflejado también en el título de la presente tesis, siendo Gómez de la Serna un autoproclamado protector de las cosas y un obsesionado al mismo tiempo

⁸⁹⁴ Cf. Fernández 2013: 30f.

por la muerte y el amor. Además, no se puede pasar por alto su humor característico, que era siempre su refugio ante la efimeridad de la vida.

Concluyendo, en el primer campo de investigación se ha analizado la autocreación ramoniana, estructurándola en cuatro elementos claves, seis formas y tres facetas. Se ha constatado, que el artista se autoproyectaba tanto por su obra escrita como por su vida, la que se podría incluso llamar su obra performativa. Su imagen que desarrollaba y popularizaba usando cada tipo de medios posibles, se basaba en los motivos de la cosalogía, el amor y la muerte, con el inseparable elemento humorístico acompañándolos. Gómez de la Serna se mostraba durante su vida, especialmente en los años veinte y treinta, como un incansable manager de su propio arte y persona, un trendsetter creativo y un artista-mártir, sensible hasta la exageración.

Otro de nuestros objetivos fue estudiar la actitud rebelde del escritor y situarla en el contexto de su autocreación.

*Todo está permitido en protesta de tan breve vida mortal.*⁸⁹⁵ Estas palabras de uno de los protagonistas de la novela ramoniana parecen un lema general de la autocreación de Ramón Gómez de la Serna. Su actitud de protesta, su anticreación, contradiciendo las convenciones sociales y las expectativas del público contemporáneo, se basaba en la inevitabilidad de la muerte, y todo lo que puede suavizar esta terrible conciencia de ser mortal, es decir el amor y el humor, como también la religión de lo inmortal de las cosas. Estudiando unos ejemplos de la anticreación ramoniana, se notó, que esta se apoyaba principalmente en las mismas facetas, formas y elementos claves de la autocreación. Así las ideas creativas del autor rompían a veces las normas sociales, como su exposición de las obras del pintor mexicano Diego Rivera en 1915, la cual causó un escándalo público con la intervención de la policía. Ramón usaba hasta la moda para mostrar su rechazo al orden establecido, experimentando con su vestimenta, disfrazándose con mucho gusto o paseando en las calles en traje de prueba, lo cual en su época despertaba una atención desfavorable, siendo la moda una forma fija de expresar la posición del individuo en

⁸⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna 1997f: 1036.

la sociedad, un acto tan odiado por el artista antiburgués y anticonvencional. Su actitud se reflejaba en sus libros, llenos de antihéroes, como por ejemplo la protagonista de la novela *La mujer vestida de hombre* (1926). Pero uno de los elementos más chocantes de su anticreación, el cual se convirtió en una de las características más famosas de su imagen, era su muñeca de cera, tratada por él con una exagerada afición al límite del fetichismo. El resultado de la investigación confirmó, que de hecho se puede hablar de una faceta del antihéroe de la autoproyección de Gómez de la Serna. Se puede llamarla también una anticreación, teniendo en cuenta que se trata en este caso de una complementación del fenómeno de la autocreación que no la niega de ningún modo.

Por último, nuestro propósito era averiguar la relación entre el autor madrileño y la obra y persona de Sigmund Freud. Debido a los límites espaciales de la tesis, nos hemos enfocado en los elementos freudianos más adecuados para la investigación: el concepto de lo ominoso y las pulsiones de vida y de muerte. Para estructurar el análisis, se sirvió de los cuatro elementos claves de la autocreación ramoniana y basándose en los fragmentos de varios textos de Gómez de la Serna se ha podido constatar, que el escritor empleaba con una verdadera abundancia los motivos freudianos, los cuales funcionaron a menudo como un reforzamiento de los elementos autocreativos. Lo hemos mostrado más precisamente en el ejemplo del libro *El Chalet de las Rosas* (1923), la novela probablemente más ominosa del autor, prácticamente basada en el concepto de las pulsiones de amor y de muerte y del fetichismo.

Ahora bien, por otra parte, se ha descubierto que la relación entre Ramón y la obra freudiana era muy compleja, sin embargo, nos parece razonable intentar observarla desde la perspectiva de la teoría de las influencias de Harold Bloom. Se ha concluido, que el escritor madrileño estaba impresionado por los logros de Sigmund Freud y temía haber imitado sus ideas, él, quien tan gravemente despreciaba a los copiadores. Gómez de la Serna se sentía amenazado en su creatividad y luchaba contra su padre intelectual, atacando en sus textos varias veces al psicoanálisis, defendiendo al mismo tiempo su posición como inventor de este en su libro temprano *El Doctor Inverosímil* (1914). De todos modos, se ha averiguado, que, aunque Ramón estaba

afectado por la sombra de la influencia freudiana, no se puede negar que este mismo miedo de no poder igualar a ese padre psicoanalista, como también los motivos de la teoría de Freud, tuvieron un papel importante en la autocreación, y su faceta de la anticreación, reforzando los elementos claves de estas.

En nuestra investigación hemos logrado desarrollar las tres preguntas iniciales y presentar una conclusión. Sin embargo, se ha podido constatar, que las tres temáticas tratadas, la autocreación, la anticreación y la relación ramoniana con la obra freudiana, ofrecen mucho más material digno de estudiar. Con seguridad se podrían descubrir y analizar otras varias facetas, formas y elementos claves de la autorepresentación del artista, los cuales probablemente presentarían una imagen aún más compleja y estructurada de su vida y arte. Lo mismo se refiere también al fenómeno de la anticreación, la cual estuvo calificada en el presente estudio como una faceta relevante y complementaria de la autocreación ramoniana, pero de todos modos podría estar analizada por separado, especialmente desde el punto de vista de la importancia de la imagen del autor. Por lo concerniente a la importancia de lo freudiano para los dos fenómenos, existen muchos más aspectos que merecen una investigación más precisa, como por ejemplo una consideración de otros elementos psicoanalistas que no pudieron estar incluidos en el presente análisis.

Bibliografía

Fuentes primarias

Freud, S. (1947). *Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Fischer.

Freud, S. (1948a). Más allá del principio del placer. En L. López-Ballesteros y de Torres (Ed.), *Obras Completas* (Vol. 1). Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1948b). Esquema del psicoanálisis. En L. López-Ballesteros y de Torres (Ed.), *Obras Completas* (Vol. 2). Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1973). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza Editorial S.A.

Freud, S. (1976a). Tres ensayos sobre teoría sexual. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. VII). Amorrortu editores.

Freud, S. (1976b). A propósito de un caso de neurosis obsesiva. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. X). Amorrortu editores.

Freud, S. (1976c). De guerra y muerte. Temas de actualidad. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XIV). Amorrortu editores.

Freud, S. (1976d). Pulsiones y destinos de pulsión. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XIV). Amorrortu editores.

Freud, S. (1976e). Lo ominoso. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XVII). Amorrortu editores.

Freud, S. (1976f). El humor. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XXI). Amorrortu editores.

Freud, S. (1976g). El yo y el ello. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XXI). Amorrortu editores.

Freud, S. (1976h). Fetichismo. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XXI). Amorrortu editores.

Freud, S. (1996). *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Fischer.

- Gómez de la Serna, G. (1963). *Ramón. Obra y vida*. Taurus.
- Gómez de la Serna, R. (1918). *Pombo*. Imprenta de Mesón de Paños.
- Gómez de la Serna, R. (1921). *Disparates*. Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1923). *Cinelandia*. Editorial Sempere.
- Gómez de la Serna, R. (1924). *La sagrada cripta de Pombo*. Trieste.
- Gómez de la Serna, R. (1926). *Gollerías*. Editorial Sempere.
- Gómez de la Serna, R. (1928). *Goya*. Ediciones La Nave.
- Gómez de la Serna, R. (01/01/1931). Pombo, 1930. *Gaceta Literaria*.
- Gómez de la Serna, R. (1947). *Greguerías completas*. Lauro.
- Gómez de la Serna, R. (1955). *Total de greguerías*. Aguilar.
- Gómez de la Serna, R. (1962). *El hombre perdido*. Espasa Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1980). *La Nardo*. Edit. Bruguera.
- Gómez de la Serna, R. (1986). *La sagrada cripta de Pombo*. Trieste.
- Gómez de la Serna, R., Nicolás, C. (Ed.). (1991). *Greguerías. Selección 1910-1960*. Espasa-Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1997a). *El Chalet de las Rosas*. Editorial Castalia.
- Gómez de la Serna, R. (1997b). El Doctor Inverosímil. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández, J. Mainer e I. Soldevila (Ed.), *Obras Completas* (Vol. IX, pp. 69-274). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, R. (1997c). El Gran Hotel. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández, J. Mainer e I. Soldevila (Ed.), *Obras Completas* (Vol. IX, pp. 447-598). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, R. (1997d). El Incongruente. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández, J. Mainer e I. Soldevila (Ed.), *Obras Completas* (Vol. IX, pp. 601-762). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, R. (1997e). El Novelista. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. Mainer y C. Richmond (Ed.), *Obras Completas* (Vol. X, pp. 207-496). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1997f). El secreto del acueducto. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández, J. Mainer e I. Soldevila (Ed.), *Obras Completas* (Vol. IX, pp. 915-1050). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1997g). La Quinta de Palmyra. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. Mainer y C. Richmond (Ed.), *Obras Completas* (Vol. X, pp. 499-641). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1997h). La viuda blanca y negra. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández, J. Mainer e I. Soldevila (Ed.), *Obras Completas* (Vol. IX, pp. 277-445). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1998a). Automoribundia. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández y J. Mainer (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XX, pp. 55-915). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1998b). Senos. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino y P. Fernández (Ed.), *Obras Completas* (Vol. III, pp. 531-698). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1999a). El Alba y otras cosas. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y R. Conte (Ed.), *Obras Completas* (Vol. V, pp. 763-1015). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1999b). El hijo del millonario. Falsa novela norteamericana. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Nieva (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XI, pp. 347-371). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1999c). La Fúnebre. Falsa novela tártara. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Nieva (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XI, pp. 269-285). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1999d). La hiperestésica. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Nieva (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XI, pp. 573-596). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1999e). La mujer vestida de hombre. Falsa novela alemana. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Nieva (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XI, pp. 317-345). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1999f). Novelas cortas y cuentos para niños (1921-1932). En I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández, J. Mainer y F. Nieva (Ed.), *Obras completas* (Vol. III). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (1999g). *Pombo*. Consejería de Educación, Visor Libros, Letras Madrileñas Contemporáneas.

Gómez de la Serna, R. (2000a). ¡Rebeca! En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu e J. Mainer (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XII, pp. 529-767). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2000b). Nuevos retratos contemporáneos. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. Gabino, P. Fernández, J. Mainer y J. M. Bonet (Ed.), *Obras completas* (Vol. XVII, pp. 379-664). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2001a). Lo muertos, las muertas y otras fantasmagorías. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y A. Arias (Ed.), *Obras Completas* (Vol. VII, pp. 615-809). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2001b). Caprichos. Gollerías. Trampantojos. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y A. Arias (Ed.), *Obras Completas* (Vol. VII, pp. 321-613 y 811-1099). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores

Gómez de la Serna, R. (2002a). El cólera azul. En R. Gómez de la Serna e I. Zlotescu (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XIII, pp. 47-71). Galaxia Gutenberg-Círculo del Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2002b). El defensor del cementerio. En R. Gómez de la Serna e I. Zlotescu (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XIII, pp. 143-162). Galaxia Gutenberg-Círculo del Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2002c). *El Rastro*. Asociación de Libreros de Lance, Estudio de Andrés Trapiello.

Gómez de la Serna, R. (2002d). Las Consignatarias. En R. Gómez de la Serna e I. Zlotescu (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XIII, pp. 193-224). Galaxia Gutenberg-Círculo del Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2002e). Retratos y biografías IV. Edgar Poe. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. Gabino, P. Fernández, J. Mainer y J. Quiñonero (Ed.), *Obras completas* (Vol. XIX, pp. 805-965). Galaxia Gutenberg-Círculo del Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2003). Nuevas páginas de mi vida. En R. Gómez de la Serna e I. Zlotescu (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XIV, pp. 745-919). Galaxia Gutenberg-Círculo del Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2005a). El hijo surrealista. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Rodríguez (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XVI). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Gómez de la Serna, R. (2005b). Humorismo. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Rodríguez (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XVI, pp. 451-495). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores

Gómez de la Serna, R. (2005c). Las cosas y el ello. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Rodríguez (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XVI, pp. 1111-1124). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores

Gómez de la Serna, R. (2005d). Ismos. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, J. Mainer, P. Fernández y F. Rodríguez (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XVI, pp. 297-682). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores

Gómez de la Serna, R., Dennis, N. (Ed). (2012). *Greguerías onduladas*. Renacimiento.

Gómez de la Serna, R. (1975). *Ismos*. Guadarrama.

Hoffmann, E.T.A. (1990). *Der Sandmann*. Insel.

Fuentes secundarias

Abaúenza, A. (1930). Prólogo. En Marie, A. (Ed.), *La crisis del psicoanálisis*. (Pp. VII-XV). Editorial Historia Nueva.

Alaminos López, E. (2014). *Los despachos de Ramón Gómez de la Serna. Un museo portátil monstruoso*. Ayuntamiento de Madrid.

Albert, J. C. (2007). Los domicilios de Ramón en Madrid (I). *Boletín RAMÓN*, 14, pp. 34-61. Consulta: 02.03.2019. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR14-PDF.pdf>

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires Nueva Visión. Consulta 23.04.2019. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m3/althusser.pdf>

Alver, C., Mainer, J., Navarro, R. (2000) *Breve historia de la literatura española*. Alianza Editorial.

Angelini Vega, M. (2013). *La actuación del café histórico en la cultura occidental. Análisis de la comunidad artística en el Café y el Cabaret*. Universidad Miguel

Hernández de Elche. Consulta: 01.03.2018. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=110099>

Ansón, A. (2010). Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 74, pp. 153-162.

Antón Martín, J. (1993). *La educación del deseo*. San Esteban.

Arranz, C. (2009). El Chalet de las Rosas. Una lectura del personaje. *Boletín RAMÓN*, 19, pp. 53-68. Consulta: 30.10.2018. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR19-PDF.pdf>

Asenjo, J. (1992). *Ramón y el arte de matar*. La General.

Ayuso, J. (2012). *Ramón Gómez de la Serna: la vida dramatizada*. Editum.

Begoña Rueda, J. (1980). Evaluación y contraste dentro de una de las constantes de Ramón Gómez de la Serna. En Asociación Internacional de Hispanistas, *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*. (Pp. 94-98). University of Toronto.

Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores.

Bonet Correa, A. (2012). *Los cafés históricos*. Ediciones Catedra.

Borges, J. (1925). Para el advenimiento de Ramón. *Martín Fierro: Periódico quincenal de arte y crítica libre*, 19, p.132. Consulta: 05.10.2018. Disponible en: <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/19/>

Bradbury, M. (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Harvester Press.

Breton, A. (1924). *Primer Manifiesto surrealista*. Consulta: 23.06.2018. Disponible en: <https://archive.org/details/BretonAndreManifiestoSurrealistatraduccionPellegrini/page/n21>

Brockmeier, P., Kaiser, G. (1996). *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Königshausen und Neumann.

Cabañas, R. (2001). *El Fetichismo y la perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*. Ediciones Laberinto.

Calvo Tello, J. (2011). Lo malo de la Gran Academia con aire oficial. *Revista de Manuscritos Literarios e Investigación*, 10.

Camón Aznar, J. (1972). *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Espasa-Calpe.

- Carbelo Baquero, B. (2006). *Estudio del sentido del humor: validación de un instrumento para medir el sentido del humor, análisis del cuestionario y su relación con el estrés*. Universidad de Alcalá. Consulta: 26.11.2018. Disponible en: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/438/TESIS_SegundaP.pdf?sequence=3
- Cardona, R. (1957). *Ramón, a study of Gómez de la Serna and his works*. E. Torres.
- Carpentier, A. (1976). De lo real maravilloso americano. En A. Carpentier (Ed.), *Tientos y Diferencias* (pp. 83-99). Calicanto Editorial.
- Cebrián, J. (2003). *Pasajes del terror. Psicokillers, asesinos sin alma*. Ediciones Nowtilus.
- Cerezuela Zaplana, J. A., Cerezuela Zaplana, J. (2014). Del micrófono a la cámara privada: El micrófono como confidente en la radio de Ramón Gómez de la Serna, y su revisión actual en el proyecto Poseedores de cámaras privadas en funciones universales en: José Luis Crespo Fajardo (Ed.), *Bellas Artes y trincheras creativas* (pp. 143-161). Grupo Eumed.net.
- Charpentier Saitz, H. (1990). *Las novelle de Ramón Gómez de la Serna*. Tamesis.
- Cuevas del Barrio, J. (2012). *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*. Universidad de Málaga.
- Cuevas del Barrio, J. (2013). El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton en *Espacio, tiempo y forma, Serie VII Historia del arte* (Vol. 1, pp. 277-293).
- Del Rey Briones, A. (1986). Greguería y novela en Ramón Gómez de la Serna. *Epos: Revista de filología*, 2, pp. 281-300.
- Dennis, N. (2012) *Ramón Gómez de la Serna. Greguerías onduladas*. Editorial Renacimiento.
- Diaz Bild, A. (2000). *Humor y literatura: Entre la liberación y la subversión*. Universidad de la Laguna.
- Elwes Aguilar, O. (2001). París cruel; la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 16, pp. 35-46.
- Elwes Aguilar, O. (2010). La traducción como promoción. Las traducciones de Ramón Gómez de la Serna en Francia: La cara oculta de una obsesión. En *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (pp. 201-

212). Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada.

Escandell Montiel, D. (2016). Reinventando a los autores: Borges y Gómez de la Serna, tuiteros. Fenómenos de apropiación y difusión literaria en la red social, *Revista de ALCESXXI. Journal of Contemporary Spanish Literature and Film*, 2, pp. 70-113.

Espina, A. (1963). Ramón, genio y figura. *Revista de Occidente*, 1, pp. 54-64.

Fernández, P. (2013). La contraseña universal ramoniana: Greguerías (1912-1962) en R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. Mainer, P. Fernandez y L. Lopez-Molina (Ed.), *Obras completas* (Vol VIII, pp. 11-74). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Consulta: 15.10.2019 Disponible en:
https://www.academia.edu/31426832/Total_de_Greguer%C3%ADas._La_contrase%C3%B1a_universal_ramoniana_Greguer%C3%ADas_1912-1962_

Fernández, M. (1925). Ramón Gómez de la Serna. *Martín Fierro: Periódico quincenal de arte y crítica libre*, 19, p. 133. Consulta: 05.10.2018. Disponible en: <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/19/>

Fernández Almagro, M. (1980). La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna en *Ramón en cuatro entregas* (t.1, p.74). Museo Municipal de Madrid.

Fernández-Medina, N. (2012). Beyond the Boundaries of Interference: Ramón Gómez de la Serna and the Radio Revolution. *Romance Notes*, 52(3), pp. 301-309.

Fernández Romero, R. (2013). La condición fotográfica de las autobiografías de Ramón Gómez de la Serna: Automoribundia (1948). *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(3), pp. 275-293.

Fernández Romero, R. (2014). RAMÓN, Sociedad Limitada. *Revista de Literatura*, 76(152).

Fernández Utrera, M. (2011). Rescribir el canon. *Hispanic Review*, 79(4), pp. 593-614.

Flores, M. (1998a). El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna. *Associazione ispanisti italiani; Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, pp: 149-162. Roma, Bulzoni, Consulta 17.11.2018. Disponible en:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_147.pdf

Flores, M. (1998b). Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista. *Anuario de Estudios Filológicos*, pp. 73-84.

- Flores, M. (2000). *Ramón Gómez de la Serna, humor, incongruencia y ludus. Las Novelas de la Nebulosa*. En G. Morelli (Ed.), *Ludus, cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (pp. 89-108). Valencia, Pre-textos.
- Flórez, R. (1988a). Nuestro payaso sociocultural de entreguerras. En *Cuadernos El Público*. Centro de Documentación Teatral. Instituto de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de la Música (Vol. 33). Madrid.
- Flórez, R. (1998b). *Ramón de Ramones*. Editorial BITACORA.
- García de la Concha, V. (1977). La generación unipersonal de Gómez de la Serna. *Cuadernos de investigación filológica*, 3, pp. 63-86.
- García García, I. (2004). *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1900-1922)*. Fund. Rafael Boti.
- Garrido, C. (1982). La vida secreta de las cosas: Cosalogía de Ramón Gómez de la Serna. *Quimera*, 24, pp. 55-57.
- Gaztambide-Fernández, R. (2008). The Artist in Society: Understandings, Expectations, and Curriculum Implications. *Curriculum Inquiry*, 38(3), pp. 233-265.
- Gisi, Lucas M. et al. (Ed.). (2013). *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Wilhelm Fink Verlag.
- Godón-Martínez, N. (2007). Ramón Gómez de la Serna: El hijo surrealista o la disolución de una sólida realidad. *Hispanófila*, 150, pp. 27-39. University of North Carolina.
- González Álvarez, J. (2002). El vanguardismo de El Rastro. El ramonismo como foco de influencia. *Boletín RAMÓN*, 5, pp. 56-59. Consulta 12.03.2018. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR5-PDF.PDF>
- Gonzalez-Gerth, M. (1986). *A labyrinth of imagery*. Tamesis.
- Granjel, L. (1963). *Retrato de Ramón*. Ediciones Guadarrama.
- Gray, R. (1919). *Lecture Notes: Freud, The Uncanny*. Consulta: 30.10.2018. Disponible en: <http://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html>
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press.
- Gubern, R. (2006). *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Anagrama.

- Gutiérrez Carbajo, F. (1997). Introducción biográfica y crítica. En F. Gutiérrez Carbajo (Ed.), *El Chalet de las Rosas*. Editorial Castalia.
- Gutiérrez Terrazas, J. (1984). Apuntes para un estudio sobre la historia del psicoanálisis en España. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiquiatría*, 4(10), pp. 207-221.
- Heise, U. (1996). *Kaffee und Kaffeehaus. Eine Bohne macht Kulturgeschichte*. Ed. Insel.
- Heuer, J. (2004). *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*. Éditions Slatkinem.
- Hoyle, A. (1996). *El humor ramoniano de vanguardia*. University of Manchester.
- Illescas, R. (2013). *Cinelandia, de Ramón Gómez de la Serna: un temprano manifiesto hollywoodense*. XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Buenos Aires, Anexo Digital, pp. 225-233. Consulta 14.03.2018. Disponible en: <https://studylib.es/doc/8735114/cinelandia--de-ram%C3%B3n-g%C3%B3mez-de-la-serna>
- Klengel, S. (1994). *Amerika-Diskurse der Surrealisten*. Metzler.
- Knapp, H. (2008). *Avantgarde und Psychoanalyse in Spanien*. Verlag Dr. Kovac.
- Laget, L. (2008). La verdadera historia de la falsa muerte de Ramón Gómez de la Serna. *Boletín RAMÓN*, 17, pp. 65-69. Consulta 12.04.2018. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR17-PDF.pdf>
- Landman, P. (1999). *Freud*. Ediciones Istmo.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Editorial Paidós.
- Lara López, E. y Martínez Hernández, M. (2003). Historia De La Fotografía En España. Un Enfoque Desde Lo Global Hasta Lo Local. *Revista de Antropología Experimental*, 3. Consulta 24.05.2018. Disponible en: <https://docplayer.es/8515891-Historia-de-la-fotografia-en-espana-un-enfoque-desde-lo-global-hasta-lo-local.html>
- Llera, J. (2001). Poéticas del humor: desde el novecientos hasta la época contemporánea. *Revista de literatura*, 63(126).
- Llosa Sanz, Á. (2014). De cómo Ramón Gómez de la Serna se convirtió en un fan de Twitter: un ejemplo de textualidad digital en S. López Poza y N. Pena Sueiro (Ed.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*. (Vol. 1, pp. 277-284). Consulta 24.08.2018. Disponible en: <http://www.janusdigital.es/anexos/contribucion.htm?id=26>

- López Criado, F. (1988). *El erotismo en la novela ramoniana*. Fundamentos.
- Lumbreras Blanco, R. (2003). *Ramón Gómez de la Serna: Claves de una incompreensión*. Consulta: 19.09.2019.
 Disponible en: <http://www.robertolumbreras.com/index2/conferenciaramon.pdf>
 (Consulta: 19.09.2019)
- Lumbreras Blanco, R. (2005). El humorismo como contra-argumento. *Boletín RAMÓN*, 11, pp. 68-71. Consulta: 03.04.2019
 Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR11-PDF.pdf>
- Mainer, J. (1972). Prólogo. En R. Gómez de la Serna y A. Beneyto (Ed.), *El Incongruente*. Picazo.
- Mainer, J. (1975). *La edad de plata. 1902-1931*. Ediciones Asenet.
- Marañón, G. (1951). *Ensayos sobre la vida sexual*. Espasa Calpe.
- Marinas, J. (2001). *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Antonio Machado Libros.
- Marti Monterde, A. (2007). *La poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Editorial Anagrama.
- Martínez Blasco, Á. (2002). Una página en la vida de Ramón: La Mujer de Ámbar (1927). *Boletín Ramón*, 5, pp. 34-55. Consulta: 05.05.2019. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR5-PDF.PDF>
- Martínez-Collado, A. (1988). *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Tecnos.
- Martínez-Collado, A. (1997). *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Universidad De Castilla-La Mancha.
- Martínez Pésico, M. (2012). *A su imagen y caricatura. Crónicas noveladas del ultraísmo por Rafael Cansinos-Assens, Norah Lange y Leopoldo Marechal*. Universidad de Salamanca. Consulta: 17.11.2018. Disponible en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121451/1/DLEH_MartinezPersicoMarisa_Resumen_de_Tesis.pdf
- Mazzetti, R. (1971). Ramón and Goya: An incident of spiritual kinship. *Romance Notes*, 13, University of North Carolina, pp. 32-37.
- Mestre, V. et al. (2003). Entrada y difusión de psicoanálisis en España, *Revista de Historia de la Psicología*, 24(2), pp. 273-289.

- Meyer, U. (2013). Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft. En L. Gisi (Ed.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview* (pp. 9-15). Wilhelm Fink Verlag.
- Molina Alarcón, M. (2006). Echoes of Sound Art in Spanish Historical Avant-Garde (1909-1945). En J. Iges (Ed.), *Museo I Muestra de Arte Sonoro Español*. Sensxperiment, Lucena-Córdoba.
- Molina Alarcón, M. (2008). La Performance Española Avant La Lettre: Del Ramonismo al Postismo (1915-1945). En C. Tejo y I. Barcia Rodríguez (Ed.), *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Bellas Artes da Universidade de Vigo*. Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- Mom, J. et al. (1984). Entrevista a los fundadores (I): Ángel Garma, *Revista de Psicoanálisis*, 16(6), pp. 899-914. *Asociación Psicoanalítica Argentina*
- Moser, C. (2006). *Buchgestützte Subjektivität: Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne*. Niemeyer.
- Moser, C., Nelles, J. (Ed.). (2006). *AutoBioFiktion: konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*. Aisthesis Verlag.
- Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía (2009). *La tertulia del café de Pombo: proceso de investigación y restauración*. Informe de Prensa. Consulta: 03.05.2018. Disponible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2011016-dossier-restauracion_La_tertulia_del_cafe_de_Pombo.pdf
- Negro, M. (2008). El signo del seno, el seno del signo, *Boletín RAMÓN*, 16, pp. 30-62. Consulta 14.05.2018. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR16-PDF.pdf>
- Neruda, P. (1959). *Navegaciones y regresos*. Losada.
- Nora, E. (1979). *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Gredos.
- Núñez Florencio, R. (2014). La muerte y macabro en la cultura española, *Dendra médica. Revista de humanidades*, 13(1), pp. 49-66.
- Olmo, P. (2005). El concepto de control social en la historia social: estructuración del orden y respuestas al desorden, *Historia Social*, 51, pp. 72-91.
- Ortega y Gasset, J. (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Colección El arquero.

Pache, L. (2016). El disparate de calmar la muerte: Violencia y risa en Ramón Gómez de la Serna. En C. Álvarez López et al. (Ed.), *Tuércele el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)* (pp. 91-104). Editorial Renacimiento.

Pieters, J. (1999). Critical Self-Fashioning: Stephen Greenblatt and The New Historicism. General Introduction en J. Pieters (Ed.), *Critical Self-Fashioning: Stephen Greenblatt and The New Historicism*. New York, Peter Lang.

Pini, D. (2012). El cine vampirizado por la literatura. Apuntes sobre Cinelandia, *Orillas. Revista anual de estudios hispánicos*, 1. University Press Padova.

Prestigiacomio, C. (2008). *Análisis discursivo de El humorismo de Ramón Gómez de la Serna*. L'Orientale editrice. Consulta: 12.03.2018. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/311406134_Analisis_discursivo_de_El_humorismo_de_Ramon_Gomez_de_la_Serna

Prieto, A. (2005). Las cosas y la individualidad excéntrica de Gómez de la Serna, *Cuadernos de Filología Hispánica*, 23, pp. 181-193. Consulta: 04.06.2018. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0505110181A>.

Ramírez Santacruz, F. (2008). Cadáveres y Sexualidad en Valle Inclán, *Lectura y Signo*, 3, pp. 353-364.

Rey Briones, Antonio. (1992). *La novela de Ramón*. Madrid: Verbum.

Rey Montejo, S., Álvarez Blanco, M. (2003). La Quinta de Palmyra. La transición de la sinfonía organicista a un mecanismo inarmónico, *Castilla: Estudios de literatura*, 28-29, pp. 11-22.

Gómez de la Serna, R., Richmond, C. (Ed.). (1982). *La quinta de Palmyra. Edición y Estudio Crítico por Carolyn Richmond*. Espasa Calpe.

Rivas Bonillo, A. (2012). Literatura y espectáculo: El circo (1917) de Ramón Gómez de la Serna. En R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (Ed.), *Literatura i spectacle = Literatura y espectáculo* (pp. 509-519). Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada].

Rivas, F. (1980). Cruz y cara de Ramón. Taquígrafo del alma. En J.M. Bonet (Ed.), *Catálogo de la exposición Ramón en cuatro entregas 1. Siete aproximaciones desde su tiempo* (pp.49-58). Museo Municipal de Madrid.

Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros.

Rodríguez Lafora, G. (1923). La teoría y los métodos del psicoanálisis, *Rev. de Criminología, Psiquiatría y Medicina Legal*, 58, pp. 7-30.

- Ródenas de Moya, D. (2005). Prólogo. En Gómez de la Serna, Ramón, D. Ródenas de Moya (Ed.), *El Novelista*. Espasa Calpe.
- Roof, G. (1994) Gómez de la Serna as Literary Mentor: Ramonian Aesthetics in the Early Work of Luis Buñuel, *Revista Hispánica Moderna*, 47(2), pp. 353-366.
- Rueda Garrote, J. F. (2018). El equilibrio entre la forma, el contenido y la función en el arte nuevo: Apuntes sobre la teoría artística y estética, *Ramón Gómez de la Serna Boletín de Arte*, 24, pp. 287-322. Consulta: 6.01.2018. Disponible en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4688>
- Sarró, R. (1936). Valor de las nuevas orientaciones antropológicas para la psicoterapia, *Archivos de Neurobiología*, 16, pp. 405-433.
- Scarano, L. (2009). Automoribundia de Ramón Gómez de la Serna: Heterodoxia autobiográfica de un vanguardista insólito, *Revista Iberoamericana*, 36, pp. 47-57.
- Serrano Vázquez, M. (1991). *El humor en las Greguerías de Ramón*. Recursos lingüísticos.
- Shannon, B. (2006). *The Cut of His Coat: Men, Dress, and Consumer Culture in Britain 1860-1914*. Ohio University Press.
- Soldevila Durante, I. (1988a). Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (una etapa marxista de Ramón Gómez de la Serna). En N. Dennis (Ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna* (pp. 23-43). Dovehouse Editions Canada.
- Soldevila Durante, I. (1988b). Para un estudio de la creatividad léxica de Ramón Gómez de la Serna, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 50, pp. 753-766.
- Soldevila Durante, I. (1997). Prólogo. En R. Gómez de la Serna, I. Zlotescu, J. P. Gabino, P. Fernández, J. Mainer e I. Soldevila (Ed.), *Obras Completas* (Vol. IX, pp. 41-66). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Spector, J. (1973). *Freud und die Ästhetik*. Kindler.
- Spires, R. (2000). New Art, New Woman, Old Constructs. Gómez de la Serna, Pedro Salinas, and Vanguard Fiction, *MLN*, 115(2), Hispanic Issue, pp. 205-223.
- Starobinski, J. (1990). *Psychoanalyse und Literatur*. Suhrkamp.
- Strachey, J. (1976). Introducción a *El yo y el ello*. En S. Freud, A. Freud, J. Strachey, A. Strachey, A. Tyson y J. Etcheverry (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XIX, pp. 3-12). Amorrortu editores.
- Tasende, M. (1997). Entre el amor y la muerte: soluciones al problema existencial en dos obras de Ramón Gómez de la Serna, *Hispania*, 80(4), pp. 753-763.

- Torre, G. (1967). Ramón Gómez de la Serna. Medio siglo de literatura, *Revista de Occidente*, pp. 58-75.
- Trias, E. (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Ed. Ariel.
- Tudela, M. (1988). *Ramón Gómez de la Serna. Vida y gloria*. Hathor Editorial.
- Tusa Jumbo, F. et al. (2017). El género negro dentro del humor: aproximación crítica al cómic boogie el aceitoso de Roberto Fontanarrosa, *Revista Chilena de Literatura*, 95, pp. 203-229.
- Tussel, J. (2012). *Historia de España en el siglo XX: Del 98 a la proclamación de la República*. Taurus.
- Umbral, F. (1978). *Ramón y las vanguardias*. Espasa Calpe.
- Veenstra, J. (2003). Self-Fashioning and Pragmatic Introspection. Reconsidering the Soul in the Renaissance (Some remarks on Pico, Pomponazzi and Machiavelli). En J. Veenstra y R. Suntrup (Ed.), *Medieval to Early Modern Culture / Kultureller Wandel vom Mittelalter bis zur fruehen Neuzeit I: Tradition and Innovation in an Era of Change/Tradition und Innovation im Übergang zur fruehen Neuzeit* (pp. 285-308). Peter Lang.
- Ventín Pereira, A. (2005). *Ramón Gómez de la Serna: primer teórico de la radiofusión española*. Fragua.
- Ventín Pereira, A. (1987) *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Universidad Complutense de Madrid.
- Villamarzo, P. (1979). *Características y tratamiento de la sexualidad infantil*. Narcea.
- Viqueira, J. V. (1930). *La Psicología Contemporánea*. Ed. Labor.
- Wentzlaff-Eggebert, H. (2003). *La cosa primero, el hombre después. Sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica*. Friedrich-Schiller-Universität, Jena.
Consulta: 26.11.2018. Disponible en:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/wentzlaff.html> (Consulta: 26.11.2018)
- Wichor, S. (2013). Die dunkle Seite. Selbstdarstellung und Entfremdung im Werk von Annemarie Schwarzenbach. En L. Gisi (Ed.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview* (pp.153-165). Wilhelm Fink Verlag.
- Wirth, U. (2013). Medien der Autorschaft in E.T.A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr. En L. Gisi (Ed.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer*

(Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview (pp.18-28). Wilhelm Fink Verlag.

Wolters, N. (2015). Outfitting the Avant-Garde: Men's Fashion and Ramón Gómez de la Serna, *Hispanófila*, 175, pp. 229-245.

Yela Granizo, M. (1993). Las ciencias humanas. Psicología, sociología, pedagogía. En P. Laín Entralgo (Ed.), *La edad de plata de la cultura española: (1898-1936)* (Vol. 2, pp. 255-310). Madrid: Espasa Calpe.

Yndurain, F. (1963). Sobre el arte de Ramón, *Revista de ideas estéticas*, 21(81), pp: 37-45.

Zlotescu, I. (1987). El libro mudo (Secretos). Nota a la Edición e Introducción de Ioana Zlotescu. En R. Gómez de la Serna y I. Zlotescu (Ed.), *El libro mudo* (pp. 243-263). Fondo de Cultura Económica.

Zlotescu, I. (1994). La literatura personal de Ramón Gómez de la Serna o la resistencia al poder establecido. En J. Villegas (Ed.), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol.5, pp. 272-279).

Zlotescu, I. (1998). *Prólogo*. En R. Gómez de la Serna, J. Gabino, P. Fernández y J. Mainer (Ed.), *Obras Completas* (Vol. XX, pp. 41-55). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.