

## LA GENERACION UNIPERSONAL DE GOMEZ DE LA SERNA

VICTOR GARCIA DE LA CONCHA \*

Tomo prestado el título de un conocido ensayo de M. Fernández Almagro publicado en la revista *España*.<sup>1</sup> Ramón desempeñó, en efecto, en la vanguardia hispánica, la función de adelantado escucha solitario y su palabra desbordada y su movilidad le hicieron omnipresente aunque siempre distanciado y único. En 1903, al concluir el bachillerato, se declara devoto de Bécquer y Heine. Ese mismo verano va a producirse su primer encuentro, breve, con París, punto de partida de la ruptura con el medio cultural ambiente. El quinquenio universitario, 1904-1908, durante el que cursa, sin entusiasmo alguno, la carrera de Leyes, le orienta, primero hacia las preocupaciones filosófico-sociales —es la hora de las lecturas confusas de Fichte y Nietzsche, de Kant y Schopenhauer—, y, enseguida, a la avasallante ocupación literaria: lecturas de Poe, Baudelaire, Verlaine, y redacción de su primera introspección autobiográfica, *Morbideces*, “Vivisección espiritual”.<sup>2</sup> Allí encontramos a un Ramón que se enfrenta, desde la literatura, a la Academia y, lo que puede resultar más sorprendente, a los hombres del 98, literatos o estudiosos, quienes toman a sus ojos “un aspecto contorsionado e impresionista”. Unamuno le parece tan horro de sensibilidad e inteligencia como Ganivet; Baroja, además de aguafiestas, le resulta artificioso y convencional. Si acaso, es el anarquista Martínez Ruiz de los primeros pasos noventayochistas quien le merece alguna consideración y a él dedicará *El Rastro*. Cabría, desde luego, señalar determinadas concomitancias de Ramón con los hombres del 98, pero su sentimiento de España difiere radicalmente. Bastaría leer, para detectarlo, el cap. XXXVII de *Automoribundia*, en el que se ofrece el contrafactum de la visita literaria a Toledo —“...comprendimos aquella noche que el Greco y sus caballeros debieron su delgadez

---

\* Universidad de Zaragoza.

<sup>1</sup> 24 de marzo de 1923.

<sup>2</sup> Madrid, Imprenta “El Trabajo”, 1908.

y su ahilamiento a que estaban encogidos de frío”—<sup>3</sup> o las páginas de *El Rastro* donde recomienda al viajero de corte “hasta dejar la excursión al Escorial, esa *grandiosa caballeriza* o caverna triste, para no perder ese viaje por las Américas que le dejará lleno de realista experiencia”.

Para Ramón, en definitiva, “la literatura de los viejos ya no es literatura”; “esta es la literatura: disparate, trampolín, albur, fuego, bagatela” (págs. 80 y s.). Y, frente a “los especuladores, que quieren imponerse hablando de su mucho trabajo y que señalan sus estanterías repletas con merecimiento respetable”, él destaca el valor de las “clarivencias” instantáneas, esos “momentos supremos, exultantes de una plenitud y una hilaridad sin más allá” (pág. 104). Nada extraño que su tía, Carolina Coronado, escandalizada ante tan radical anarquismo, propusiera la celebración de un consejo de familia.<sup>4</sup> No creamos, a pesar de ello, en una iconoclastia cultural. Su hermano Julio certifica que, por aquellas fechas, volvía a casa, cada noche, cargado de libros, y el propio Ramón recuerda, en *Automoribundia*<sup>5</sup> que su refugio predilecto era el silencioso rincón de una biblioteca, la del Ateneo sobre todo. Cuando, a comienzos de 1909, sea elegido secretario de la Sección de Literatura de la docta Casa, arribará al cargo aureolado con el prestigio de onmívoro lector. Mas no adelantemos acontecimientos.

#### PROMETEO. *Revista social y literaria*

En Noviembre de 1908 sale a la calle el primer número de esta revista promovida por los Gómez de la Serna. El título sugería, en la hemerografía, evocaciones anarquistas<sup>6</sup> y la presentación era sobria,<sup>7</sup> acorde con el propósito. Tras los cinco primeros versos de la rubeniana “Salutación del optimista”, el “Prólogo” inaugural declara:

“[...] Su dirección en lo social la determinará la lucha por todos los proletarios de la vida.

[...] Queremos trabajar por la desamortización de un pueblo en que la libertad existe sólo en teoría [...]. Nuestra labor será social y literaria. Lo que en una página sea inducción científica, en otra será documento humano sin alquitarar, ya que el literato, según Taine, en vez de definir las ideas, las engendra [...]. Acudan a nuestras filas los independientes, los sensatos,

<sup>3</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948, págs. 267-273.

<sup>4</sup> Julio Gómez de la Serna, “Prólogo” al libro de José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 10.

<sup>5</sup> Págs. 191 y s. Poco antes refiere que cuando en la Biblioteca Nacional solicitaba *Las Nacionalidades*, de Pi y Margall, u otra obra del mismo talante, recibía una invariable respuesta: “están encuadernándose” (pág. 166).

<sup>6</sup> Cf. Domingo Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas. I (1897-1912). De 'Germinal' a 'Prometeo'*, Madrid, Ediciones “Punta Europa”, 1964, págs. 161-192.

<sup>7</sup> Cada número rebasa las 100 páginas, en formato de 16,5 x 20,5. Los nueve primeros llevan en la portada una litografía de Benlliure que, a partir del número 10, fue sustituida por una escueta viñeta colocada en el ángulo inferior de la portada.

los novadores y, sobre todo, los fuertes [...]. Enfrente de tantas Revistas de la derecha, es ésta una que quiere ser el campo de todas las izquierdas” (págs. 1-3).

Figuraba como director el padre de Ramón, don Javier Gómez de la Serna, político de la izquierda canalejista, quien, salvo un paréntesis entre los números 11 al 22, se encargó de la sección “Política”, firmando ya con un nombre propio, ya, desde el número 27, con el de Jagosar. Cuando, en el otoño de 1909, es nombrado Director General de Registros, abandona la dirección de la revista de la que se hace cargo, definitiva y podemos decir que absorbentemente, Ramón.

Un “Comité ejecutivo de *Prometeo*” anunciaba en el primer número que “para hacer efectiva propaganda social”, en el mes de noviembre y en diferentes días y lugares, darían conferencias D. Julio Milego, Luis Vides, Eugenio Noel y Ramón Gómez de la Serna. Desconozco si el programa fue cumplido. La verdad es que en la larga vida de *Prometeo* —38 números, que alcanzan hasta mediados de 1912— no abundan los artículos de tema político. Destacaría, por su amplitud, la encuesta realizada sobre “la situación de la juventud ante el problema social”, a la que respondieron hombres de muy vario relieve. Pero es sintomático que una segunda encuesta anunciada en el número 15, 1910, en torno a “la doctrina política del obrero español” y su conciencia de la cuestión social, así como sobre la eficacia del Parlamentarismo, no haya sido desarrollada. Puede advertirse, en cambio, paralelamente, una progresiva literaturización de *Prometeo*, que, en cada número, cede más y más páginas a las necesidades de su joven director. De esta manera, la revista constituye el muestrario quizá más completo del pensamiento de Ramón y de la génesis del Ramonismo.<sup>8</sup>

Acabo de hablar de “literaturización” y debo acotar, de inmediato, el sentido justo en que empleo el término. Porque en modo alguno significa la actitud evasiva de quien sofistica la realidad con el verbalismo o se recluye en las hermosuras de una “turrís eburnea”. En la sección “Opiniones sociales. La nueva exégesis”, del número 2, denuncia Ramón los “escrúpulos literarios”. “Se critica a Dicenta —añade— porque sentimentaliza con la gangosidad exagerada del bordón. Pero ¿quién habla, como sea, de los mineros de Almadén?”. “Bien es verdad, no obstante, que el apóstol [socialista] debe complementarse. Le es necesario haber leído a Mallarmé tanto como a Réclus; necesita haber escuchado una sonata de Beethoven, para interpretar mejor la Marsellesa [...]. Suprimiendo todo recelo literario, hay que entrar en la vida más invasoramente. Sin confundir el ideal social mayestáticamente orquestal

<sup>8</sup> Coinciden en esta apreciación casi todos los estudiosos de su persona y obra: Julio Gómez de la Serna, “Mi hermano Ramón y yo”, prólogo a *El circo*, Barcelona, 1943; Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963, pág. 50; Domingo Paniagua, op. cit., pág. 176.

—como lo concebimos algunos— con el balbuceo malsonante de los alfabetos [...]” (págs. 54-56).

### *Con Larra, frente al 98*

En su contestación a los noventayochistas, tal parece como si Ramón se propusiera hacer el contrapunto de sus mismos pasos generacionales. Recusaba su estética concreta, pero *Morbideces*, al igual que, más tarde, *El libro mudo*, trasparenta un afán autointrospectivo análogo al de *La voluntad* o *Camino de perfección*. Y si un 13 de febrero de 1901, los contertulios del Café Madrid, capitaneados por Azorín y Baroja, van al viejo cementerio de San Nicolás, a celebrar la memoria de Larra, pretendiendo, según dice Enrique Olaiz a Antonio Azorín, dar “un espectáculo extraño, discordante, del medio en que vivimos”,<sup>9</sup> *Prometeo* anuncia, en el núm. IV, febrero de 1909, su proyecto de homenajear a Larra con un banquete:

“Banquete a Larra”

“El elemento joven, el entusiasta, el que viene *reclamando a los viejos toda esa propiedad que tienen confiscada*, piensa en los últimos días de Marzo, lo más cerca posible a la fecha de su aniversario, el 24 de este mes, conmemorar su significación.

La figura más representativa de la juventud va a ser loada, juvenilmente, en esa fiesta, sin reserva.

[...]. Larra no significa en arte y en el pasado la senaduría vitalicia. Es, por primera vez en la historia, *el primero de nosotros, escépticos y burlones*, que se hace antiguo y sufre su centenario. Dado su humorismo de por vida, sería incongruente evocarle entre suspiros. Se burlaría sarcásticamente. ¿Para eso enseñó él la irrespetuosidad? [...]” (Págs. 89-91).

He subrayado por mi cuenta las que me parecen claves del sentido de la convocatoria. En rigor, los hombres del 98, cuyo gesto se intenta contrahacer, no eran *viejos*. Pero a la altura de 1909 se considera viejo su gesto y caduca su aventura. Mainer, que ha visto muy bien este fenómeno, aduce oportunamente el “¡Todavía el 98”, de Manuel Azaña, y un capítulo de la novela *Las columnas de Hércules*, de Luis Araquistain, con juicios sobre Unamuno y Baroja que parecen extraídos de *Morbideces*; y recuerda, a la vez, cómo por estas fechas Unamuno “retrotrae a niveles casi psicoanalíticos [...] el significado de la lucha revolucionaria”, en Baroja aparece “una voluntad de justificar moralmente sus visibles contradicciones”, mientras Azorín se instala confortablemente, ya diputado maurista, en “El pequeño filósofo”.<sup>10</sup>

Cierto que cuando el 23 de noviembre de 1913 se celebra en

<sup>9</sup> Cf. Azorín, *La voluntad*, ed. de Inman Fox, Madrid, Castalia, págs. 242 y s.

<sup>10</sup> José-Carlos Mainer, *La edad de plata*, Barcelona, Los libros de la Frontera, 1975, págs. 143-149.

Aranjuez el homenaje a Azorín —en el que toma parte, también, Ramón— aquél declara: “no es principalmente una orientación literaria lo que, a mi parecer, nos congrega aquí; la estética no es más que una parte del gran problema social. Para los que vivimos en España [...] existe un interés supremo, angustioso, trágico, por encima de la estética”.<sup>11</sup> Pero, precisamente en aquella ocasión, pudieron escucharse allí mismo los versos —que no la voz— de Antonio Machado, elogiando, sí, “al libro Castilla del maestro Azorín con motivos del mismo”, mas reaccionando, a renglón seguido, contra el estéril pesimismo y la melancolía estética a que la vivencia de España se circunscribía en Azorín: “...Basta. Azorín, yo creo / en el alma sutil de tu Castilla [...] / creo en la libertad y en la esperanza / y en una fe que nace...”. Y no tiene recelo don Antonio en calificar a su “admirable Azorín” de “reaccionario / por asco de la greña jacobina” y de espolearle: “Para salvar la nueva epifanía / hay que acudir, ya es hora, / con el hacha y el fuego al nuevo día”. Para Azorín y para sus iniciales compañeros de contestación generacional, era ya tarde. Machado, como oportunamente recuerda J. L. Abellán, “lleva un considerable retraso cronológico con respecto al resto del grupo, del que era consciente él mismo”.<sup>12</sup> Si *Campos de Castilla*, en su primera edición, 1912, es síntesis de motivos típicos y sentimientos del ya viejo noventayochismo, las variantes y adiciones que muestra el mismo libro en las *Poesías Completas* de 1917 revelan una evolución hacia una actitud de compromiso y lucha positiva.<sup>13</sup> Por lo demás, tampoco la “generación de 1914”, organizadora, en parte, del Homenaje a Azorín, le sentía próximo: es revelador al respecto el brindis de Ortega.<sup>14</sup>

Volvamos al proyectado homenaje de *Prometeo*. Las tarjetas de invitación, que llevan un dibujo “del genial artista” Julio Antonio, rezan así: “Agape en honor de Fígaro que tuvo la genialidad de pegarse un tiro, justo colofón a su escepticismo. Sus camaradas se lo ofrecen porque saben bien que cabe en la lógica de un escéptico tanto un banquete como un suicidio”. Una vez más, resaltan maridados *escepticismo* y *humorismo*. Consagra a Fígaro el número correspondiente a marzo varios artículos y, entre ellos, uno de A. Guerra y Alarcón sobre “Larra precursor

<sup>11</sup> Cf. “Discurso de Azorín”, en el Apéndice a la edición de Azorín, *Castilla*, por Juan Manuel Rozas, Barcelona, Labor, 1973, pág. 186.

<sup>12</sup> En una entrevista concedida, en 1938, a V.D.M. para *La Voz de Madrid*, refiriéndose a su relación con la generación del 98, dice Machado: “Soy posterior a ella. Mi relación con aquellos hombres —Unamuno, Baroja, Ortega, Valle-Inclán— es la de un discípulo con sus maestros”. Cf. José Luis Abellán, “Machado y el 98”, *Cuadernos para el Diálogo*, extra XLIX, noviembre 1975, dedicado a *Antonio Machado, 1875-1939*, pág. 92.

<sup>13</sup> Puede analizarse el contraste entre los poemas, absolutamente simétricos en la intención, “Del pasado efímero” (1912) y “El mañana efímero” (1917).

<sup>14</sup> Cf. ed. cit. de *Castilla*, Apéndices. En el esquema valorativo orteguiano de acción —“o se hace literatura o se hace precisión o se calla uno”—, Azorín se salva por hacer buena literatura, lo cual es eminentemente útil a la república social. Pero sólo por eso.

de *Prometeo*". ¿En qué sentido?. La respuesta es difusa y generalizadora. "Prometeo en griego viene a significar el que se adelanta, *el que se adelanta pensando*" y "Larra es un *modernista* eterno". Poco más nos ofrecerán, en el plano de la teoría, los discursos del banquete cuya significación hay que buscar en los asistentes y en el desarrollo del acto. De toda cumplida cuenta la reseña del mismo número IV (págs. 44-59).

Preside —central silla vacía— Mariano José a sesenta y tantos "un poco lunáticos". A su derecha, Colombine;<sup>16</sup> Ramón, "cuidando, al alargarla los entremeses, no pasar el brazo descortésmente por delante de *Fíguro*", a la izquierda. Aquí y allí, Ricardo Baroja, Felipe Trigo, Ruiz Contreras, Francés, Ramírez Angel, Antonio de Hoyos, "émulo de Brummel", Javier Bueno, "el anarquista"... Y toda una "greguería" de circunstanciales. Habló, a los postres, Colombine para proclamar a Larra, Heine y Leopardi como "la hermosa trinidad que luchó contra las preocupaciones a principios del pasado siglo; los tres excelsos temperamentos de poeta que cayeran en el escepticismo vistiéndolo de carne de Arte". Se levantó, después, Ramón para presentar a Larra: "[...] Ahí le tenéis. Piensa tan nihilistamente como nosotros. Ha evolucionado. Está al corriente de nuestras quimeras y nuestras rebeldías. Recibe *Le Mercure*, *Akados* y *Prometeo*. Ama a Anatole y a Francis Jammes, y le parecen mal Echeagaray, doña Emilia y Martínez Sierra". Cerrando los ojos, creeríamos estar escuchando a uno del 98. Y ahí está, exactamente, el nudo de la cuestión. Lo que de manera implícita se achacaba a aquella generación, era el haber enarbolado la bandera de Larra, para no hacer después ninguna revolución; desenterrarle, para academizarle senatorialmente: "no ha cambiado nada, todo es tan craso y tan chato. Por eso hay que desconfiar de los viejos y de los *teñidos* que han hecho suya la figura de Larra [...]. Su afán es capitalizarlo todo, transformarlo, cuando llega a ser prestigioso, en papel del Estado [...]". Por lo demás, frente a la obra escrita, el suicidio de Larra representa una fase aún más llena de lucidez y sapiencia.

En este punto del discurso surgen, disparadas, las preguntas: "¿De qué rebeldía es punto de partida este banquete? ¿Cuántas cosas espartanas, formidables, diestras, no vistas nunca, profetiza para el porvenir?". "¿Bajo qué dinastía estamos? ¿Es que estamos bajo alguna dinastía?". Ramón quisiera que entonces mismo se operara un maravilloso *falansterio*: "Fuera de la legalidad, más allá de todos los derechos y de todas las arbitrariedades, nos hemos manumitido de todos los conceptos usuales". Es un sueño: "olvidemos que después tendremos que entrar en el tiempo y en el espacio". Pero no todo es sueño y una promesa concreta cierra el discurso. En la pistola de dos cañones con que Mariano José se disparó un tiro, queda una cápsula. De esa cápsula va a hacer él un uso trágico en fecha próxima: "el día de la velada en el Ateneo, tras la última palabra trascendental, explotará el tiro que resta". El homenaje no concluía,

<sup>15</sup> Carmen de Burgos, compañera, entonces, de Ramón.

pues, con los aplausos y la lectura de la larga lista de adhesiones: Benavente, Miró, A. Nervo, la redacción de *Vida Nueva*, Cansinos Assens, Chicharro, Gálvez, etc.; se anunciaba una segunda parte, de acción más concreta.

*"El concepto de la nueva literatura"*

Tal era el título de la intervención del recién nombrado secretario de la Sección de Literatura del Ateneo madrileño, Ramón Gómez de la Serna. Anticipo ya aquí que, según versión de *Prometeo*, constituyó una verdadera explosión: "...se cumplió la predicción. Fue horroroso. Se le sacó del salón en angarillas. Carracido, que, como siempre, se hallaba en la cacharrería, le miró con una expresión más rara que la suya peculiar y certificó que estaba muerto".<sup>16</sup> Cumpliendo las constantes de toda protesta generacional, el orador había proyectado contravenir "la liturgia de los actos solemnes", presentándose "con traje claro, corbata hidrófoba y guantes de color". Un luto familiar se lo impidió. Hubiera sido, desde luego, lo adecuado para una intervención que, de entrada, se anunciaba como inconoclasta y parcial. Ramón no deducirá el concepto de la nueva literatura de fuentes escritas, de críticos eminentes, sino de lo inédito. He aquí el esquema de los principales puntos del discurso.

1. "Ya nada es lo que es por definición". El arte reducido a fórmulas se niega él mismo, porque la condición de la literatura es excepcionalmente porosa y conjuntiva. La primera influencia de la literatura es la vida y por primera vez, después de muchos siglos, hoy la vida penetra, de manera primitiva, en la literatura. En este logro han influido decisivamente los naturalistas y, sobre todo, Nietzsche, entendido más como símbolo de toda una corriente avasalladora que como autor personal.

2. La nueva literatura se define mediante negaciones. Abandona el sentimentalismo de la literatura precedente; el intelectualismo —"ir por la significación intelectual de la vida a la vida misma es un error"—; su "severidad técnica insólita [...] hecha según principios y trabajada desde fuera", su "falta de mundanidad" y, lo más deplorable de todo, su imposible falta de inquietud. Aquellos autores no han latido según ritmos superiores "como Rodín, Meunier, Zuloaga, Carrere, Beethoven, Walt Whitman, el incommensurable Wilde, Mallarmé, Anatole, etc." (No hace falta calificar la heterogeneidad con que, en poesía, se mezcla a Emilio Carrere, Whitman y Mallarmé). Tarea de la nueva literatura es "irnos reconstruyendo [...] descolgando de las cosas el pedazo de concepto nuestro...".

<sup>16</sup> La "Memoria", recogida en el núm. VI de *Prometeo*, abril de 1909, págs. 1-32, fue difundida también como separata de la revista.

3. El estilo no es ya mera indumentaria; es, por el contrario, la desnudez del espejo azogado. En la vieja literatura el estilismo suplantaba a las ideas: "Por eso, el desarreglo, la asimetría es una de las ventajas de la nueva". Atendía aquélla exclusivamente a la figura usual aplicándola, de manera oratoria y adjetivadora, a la transformación de las cosas. Ahora interesa lo pequeño. Francis Jammes nos acerca más que nadie a la naturaleza, al escribir coloquialmente: "para las bestias la comida de invierno, acaba... el día aumenta una hora y cincuenta minutos". No sabían, tampoco, los viejos "lo mucho que vale la frivolidad", cuando "el cuotidianismo es lo supremo y lo que nos invade más en total".

4. Entre las mejores adquisiciones de la lírica moderna está la mujer. No la mujer "metafísica", la mogigata y circunspecta, sino la "histológica, física, capilar, dotada de una psicología arbitraria de Angora".

5. Desciende la nueva literatura a la plaza pública, a sentarse en la avenida o los boulevares, dispuesta a enfrentarse a los absurdos. Porque "una literatura burguesa, conservadora, sin contagiar por todas las subversiones [...] no es literatura". Como centro específico de fuerzas, no se preocupa de producir *Belleza*, "sino una sensación *biológica, orgánica*; especificando: *histológica*, sensación de *confort*, de poder, de inquietud, de mamiferismo, torácica, táctil".

6. Instantaneidad y personalismo: he aquí dos de las características más nuevas. "Ha de ser tan actual la literatura que hasta el modo de editar ha de estar conjugado en presente". Y, en cuanto a nosotros, la nueva literatura nos redime de ser "culotadores de pipas, coleccionadores de fototipias, hombres de visita u hombres trascendentales", en una palabra: de la vulgaridad.

7. Se ha acusado a la nueva literatura de artificio: "se cita como a juglares a Nietzsche, Wagner, Baudelaire" (en este caso, el anunciado ramoniano es perfectamente coherente). Pues bien, esa acusación se refuta por sí misma con sólo acercarse a la lectura de los epistolarios de esos autores. Todos ellos viven atormentados por la conciencia de su misión superior, condenados al aislamiento.

8. Pero la nueva literatura no tiene un común denominador. Es individualista, "monista", y "tiende a ser lo menos literaria posible en la acepción pública e histórica, incapaz y apocada, de esa palabra". "Estamos en plena *revolución pintoresca*", ya preconizada por Saint-Beuve. Concluye Ramón incitando a cumplir la *insurrección* que corresponde a su tiempo. Por supuesto que en el extracto que he realizado se evaporan las ricas connotaciones y los arabescos de su pensamiento. Pero estas notas jalonan perfectamente el campo conceptual de la innovación. Porque el discurso se inscribe en lo que Raymond llama el "Sturm und Drang" del modernismo. Es la explosión de ese naturalismo postzolesco,



nietszscheano, de exaltación de la mujer física, de impregnación de los elementos vulgares cotidianos, y de simultánea paradójica superación del sentimiento —un romanticismo desromantizado— y de la logicidad intelectual. Y, ciñéndonos a lo poético, mientras que la cita que Ramón hace de Jammes nos desconcierta en un primer momento, hasta que le vemos exaltado por la incorporación del coloquialismo, la recogida en el apartado séptimo resulta definidora del entronque en la modernidad europea.

### *Otras claves ramonianas*

Junto con el “Concepto de la nueva literatura”, “Mis siete palabras. Carta pastoral”, publicadas en el número XIII (1910), y *El libro mudo*, que aparece en los números XVI al XVIII del mismo año, nos dan otras claves decisivas de la gestación del ramonismo y de la función vanguardista de *Prometeo*.

Se abre aquella Carta con una cita de Morbideces: “[...] es demasiado absurdo todo a nuestro alrededor. Créeme. Si yo encontrara el punto de apoyo que pedía Arquímedes para mover el universo, ahora mismo, apaleándole con un bastón, le lanzaría al abismo con sus sarcasmos y sus embrollos”. Es el momento del nihilismo absoluto que, en lo literario, se traduce en la guerra contra el esteticismo: “hay que acabar con esa especie de ventriloquismo que ha consentido que hablen los cielos y la tierra. Nos llamarán estupradores, violadores, infanticidas [...] pero hay que acabar con las elocuencias [...]”. Y parecen aún percibirse ecos de la adolescente etapa anarquista, cuando Ramón, estudiante de los últimos cursos de Bachillerato, se reunía “con unos hombres de extraña catadura”: “Todos leíamos *Tierra y Libertad* y nos íbamos a sentar por las tardes al Retiro frente a la casa de fieras para ver pasar los coches de la aristocracia. (Buen sitio —comenta él mismo desde la atalaya del desengaño adulto— para los que éramos el eslabón entre fieras y hombres)”.<sup>17</sup> Silverio Lanza acoge las *Siete palabras* de Ramón como un verdadero evangelio:

“En Aquel tiempo el Maestro era muy joven y dijo sus siete hermosas palabras. Unos no las oyeron; otros no las entendieron; y, de quienes las oyeron y las entendieron, hubo los que las rechazaron por miedo a los Césares; y los que hallaron en ellas el Credo de su Fe.

He aquí las siete hermosas palabras:

¡Oh, si llega la imposibilidad de deshacer!

[...] lo sabio y lo justo y lo misericordioso y lo divino es deshacer y hacer de nuevo para deshacerlo cuando pueda interrumpir la constante evolución que es necesaria a las vidas duraderas”.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Automoribundia*, págs. 171 y s. Allí da cuenta, también, de la participación en los mítines políticos.

<sup>18</sup> *Prometeo*, núm. XV, 1910, págs. 12 y 13.

Está Ramón, por entonces, en París, adonde ha ido como secretario de la Junta de Pensiones y donde permanecerá hasta 1911. Se encuentra, alguna vez, con Manuel Machado, Ciges Aparicio, Corpus Barga o Baroja. Vive, con respaldo económico, la aventura de la bohemia; pocos libros y muchas mujeres en el amanecer. “Había ido a París —confiesa— para agrandar el destino misterioso del alma, para tratarme con los faroles...”. Pero, entretanto, va allí, brotando, al paso, *El libro mudo*, hermética confesión —valga la paradoja— entretejida de sensualismo, protesta y marginación social. Subrayaría esto último como punto de partida. En medio de la multitud Ramón se siente solitario: “hay una gran soledad en derredor de todos, una imposibilidad de sumarse”. Por eso declara: “estoy bien, completamente bien, sintiéndome tráfuga, siempre ya en las afueras [...]. He salido de todas las fronteras muriendo civilmente”. Al igual que Baudelaire, abomina Ramón de la marea de democratización ciudadana: “todo es labor de mayorías [...]; todo lo corruptor se debe a la concepción múltiple, congregante, siempre fraternal o pederasta o matrimonial de la vida”. Este principio de aristocratismo constituirá, con variantes de significación coyuntural, uno de los ejes más firmes de la producción y la vida del autor.<sup>19</sup> Se incrementa aún en el *Libro* la voluntad nihilista: “extinguirlo todo, inmolarlo todo, lunatizarlo todo, desconcertarlo todo [...], absurdizarlo sobre todo y ante todo”. Todo, incluso los propios principios y la personalidad de la que brotan. En tal sentido, no es accidental el que cada uno de los párrafos comience con un reiterativo “Ramón...”, que lo propone como objeto de autoanálisis. Tampoco me parece casual o no significativo el que al final de la obra nos encontremos con unos borradores sobre el “Rastro”. Porque Ramón aparece en *el Libro mudo* cosificado: “No será una pirámide ni una casa brillante y magnífica [...]. ¿No sabes? Gómez de la Serna se ha hecho un ciprés y vive con toda indiferencia en medio del campo...”.

De nuevo Silverio Lanza, en la “Acción de gracias” inserta al final del *Libro*, se identifica con Ramón, defendiendo el individualismo —no el del anarquista sino el del filántropo— como base de la salvación frente al colectivismo. Desde el punto de vista de la vanguardia literaria tiene, sin embargo, mayor interés la carta “A Ramón Gómez de la Serna”, de Juan Ramón Jiménez.<sup>20</sup> Había éste comenzado a colaborar en *Prometeo* con algunos de los “Poemas mágicos y dolientes”<sup>21</sup> y, en el mismo número, una reseña crítica le presentaba como “un poeta para violar mujeres en su secreto y su camarín, para violar el paisaje [...],

<sup>19</sup> Puede verse un fino análisis psicológico de esta faceta en Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, págs. 95 y s.

<sup>20</sup> *Prometeo*, XXIII, 1910, págs. 918-921. No está recogido en la *Selección de cartas (1899-1958)* hecha por Francisco Garfias, Barcelona. Ediciones Picazo, 1973, donde, en cambio, pueden leerse otras cuatro, de diversas épocas (págs. 113-115).

<sup>21</sup> Núm. XV, 1910, págs. 8-11.

pero no para esterilizarse en una retórica” (págs. 882 y s.). Juan Ramón le dice: “algo absurdo, delirante y descontentadizo hay en las creaciones de usted. Son como un crepúsculo subterráneo, o visto desde una cárcel, algo de luz sombría que surgiera de pronto a la luz abierta, en una aspiración inextinguible”. En concreto, refiriéndose al *Libro mudo*, añade: “Me hace el efecto de un libro que estuviese pintado con tiza y con carbón, pero con una tiza y un carbón que fueran transparentes hasta lo infinito. Sube de las páginas algo así como el rumor vacilante de un río subterráneo ... Es, a pesar de su energía, un libro sordo, y, a pesar de su clarividencia, un libro ciego. Un libro, pues, para las bibliotecas interiores, en un cerebro sin sentido”. Pienso que esta lectura hecha por un poeta que conoce muy bien los rumbos de la nueva lírica, y que es, al tiempo, un agudísimo crítico, sitúa con exactitud esta obra ramoniana en el marco de la modernidad literaria ligada a lo subconsciente.

### *Manifiesto futurista español*

El 20 de febrero de 1909 publica el parisino *Le Figaro* el primer manifiesto futurista y sólo un mes más tarde, en el número VI, correspondiente a abril, ofrece *Prometeo* una traducción hecha por Ramón (págs. 66-73) y un comentario, “El Futurismo”, dentro de la sección fija “Movimiento intelectual” (págs. 90-96). Pocas veces se producirá en nuestro mirador literario una puntualidad informativa semejante. No hay por qué detenerse aquí en una exposición detallada del complejo fenómeno futurista. Prescindo, también, de la controversia sobre si los sucesivos “ismos” son puros ecos, metamorfosis o reencarnaciones suyas,<sup>22</sup> o si, por el contrario, el futurismo converge con ellos en un área común de la época.<sup>23</sup> Guillermo de Torre ha captado muy bien la atmósfera eufórica de aquel año de 1909: primer cruce aéreo del Canal de la Mancha; Ford produce 10.000 coches anuales; se ensaya la radiotelefonía y navegan los primeros grandes trasatlánticos...<sup>24</sup> Fragua, al tiempo, una nueva sensibilidad estética, que se traduce en la arquitectura funcional de la ciudad-jardín de HELLERAU, en las improvisaciones pictóricas pro-

<sup>22</sup> Ramón, por ejemplo, afirma en el correspondiente capítulo de *Ismos*: “En Marinetti nacen muchas cosas que después se han reformado con más martingala y dejando menos rastro de lirismo —huellas del crimen”— (Ed. Madrid, Guadarrama 1975, págs. 11 y s.).

<sup>23</sup> A tal interpretación parece inclinarse Guillermo de Torre en la *Historia de las Literaturas de vanguardia*, (Madrid, Guadarrama, 1975), al afirmar que “el futurismo era una de las formas adquiridas por un mismo movimiento o estado de espíritu general, que en otros momentos y en otros países se tradujo por el cubismo, el imaginismo, el expresionismo etc.” (pág. 173). Diré, de paso, que la exposición del Futurismo en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), a falta de algún pequeño dato de encuadre que se añade en la de la *Historia*, supera bastante a ésta, lastrada por la verborrea y el filosofismo.

<sup>24</sup> Cf. *Historia de las literaturas de vanguardia*, págs. 121-123.

toabstractas de Kandinsky o, de modo más sorprendente, en la revelación de Braque y Picasso en el Salón de Independientes de París, ese mismo año. En la base de influencia ideológica subyacen *L'évolution creatrice*, de Bergson, y *The Pragmatism*, de William James. Caldeado en esa atmósfera y gestado, aunque parezca paradójico, en un medio social liberal, el futurismo es, ante todo, un *ethos* de raíz nietzscheana, que repercutirá en todos los campos.

En el número XIX, mayo de 1910, *Prometeo* anuncia, jubiloso, págs. 473-476, la próxima publicación de “Un manifiesto futurista para España”:

“Nos sentimos en vísperas de un acontecimiento prometeida. Marinetti, el hombre de la juventud enarbolada muy a lo alto [...], el hombre que mejor se ha disparado en el espacio como sobre un aeroplano sobre sus frases formidables y espartanas, el hombre del verbo de las calcinaciones y las victorias [...], se prepara a hacer un manifiesto [...], del que haremos una tirada especial de miles de ejemplares para inundar de luz de bengala la sordidez de nuestro ambiente [...]”.

Marinetti prometía en carta a Ramón: “Escribiré gustoso ese manifiesto contra todo lo que muere muy lentamente en vuestra tierra. Resumiré [...], de una manera violenta y decisiva, todas mis angustiosas observaciones, hechas por mí mismo en una excursión que hice en auto a través de España, fijándome más que nada en la aridez trágica de vuestra meseta central, de Castilla”. El director advierte una sintonía espiritual de *Prometeo* con los futuristas:

“aunque no coincidamos en todo, en el gesto de salteadores, gesto de irresponsabilidad, de taumaturgia, de iconoclastia, coincidiremos siempre. Vayamos a la zarabanda y al banquete en esta hora de altas execraciones y vivaces, calurosas y felices incontinencias. Y beberemos en vez de *champagne* —bebida de *cocotte* y de burgués displicente— beberemos pólvora y electricidad... Huirán al descorche todos los curiosos y todos los timoratos y les estallará el estómago, —más violentamente dicho— el abdomen a los pusilánimes”.

En efecto, la siguiente entrega de la revista se abría, págs. 519-531, con la “Proclama futurista a los españoles”. La precedía una presentación suscrita por Tristán, seudónimo de Ramón, jalonada toda ella de admiraciones:

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana!  
¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida!  
¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la luna!  
¡Movimiento sísmico resquebrajador que dé vuelta a las tierras para renovarlas y darlas lozanía! ¡Rejón de arador! ¡Secularización de los cementerios!  
¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios!  
¡Arenga en un campo con pirámides! ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y chauffeurs!  
¡Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una

lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra: —ese pueril grafito de la voz!— ¡Voz, fuerza, volt, más que verbo! [...].

¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! [...]. ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueces y todas las seriedades! [...].”

El Manifiesto es, en realidad, una soflama anticlerical y machista:

“Os he visto, trabajadores y soldados, construir ciudades y caminar con tan firme paso, que con vuestra huella construiais los caminos, llevando una extensa retaguardia de mujeres y de frailes. Esa retaguardia era y sigue siendo por lo visto la que os ha traicionado [...].”

La catedral es el símbolo de toda la rémora nacional, la que impide ver el rostro de España:

“¡Españoles! ¡Españoles! ¿Qué esperais así de abatidos, besando las losas sagradas entre el hedor desangrante del incienso [...]? ¡Levantáos! Escalad los vitrales [...].

¿Sois los hombres de veinte años? Bien. Escuchadme: blandid cada uno un candelabro de oro macizo y serviros de él como de una maza voltigeándola para fracturar el misticismo marrullero de frailes y cabildos [...].”

Derribada la puerta de la fortaleza catedralicia, se opondrá a la marcha la fosa de la cultura medieval:

“[...] terraplenadla arrojando a ella [...] esa péle-méle de cuadros sagrados, estatuas inmortales, violas y harpas embadurnadas de claro de luna [...].”

Sobre ese cementerio, en el que habrá de arrojarse también, con espíritu de sacrificio, los viejos, pasarán y avanzarán los jóvenes. En la segunda parte del Manifiesto, propone Marinetti unas “Conclusiones futuristas sobre España”:

“[...] Es necesario, para esto, estirpar de un modo total y no parcial el clericalismo y destruir su corolario, colaborador y defensor, el carlismo. La monarquía, talentudamente defendida por Canalejas, está en camino de hacer esta bella operación quirúrgica.<sup>25</sup> Si la monarquía no llega a llevarla a cabo, si muestra de parte de su primer ministro debilidad o traición, será el momento de la república radical-socialista con Lerroux y Pablo Iglesias, que harán una incisión profunda y quizás definitiva en la carne leprosa del país”.

Mientras tanto, los literatos y artistas tienen una misión que cumplir:

- 1.º Deben exaltar para esto el orgullo nacional bajo todas sus formas.
- 2.º Desenvolver y defender la dignidad y la libertad individuales.

<sup>25</sup> Recuérdese la vinculación de la familia Gómez de la Serna a Canalejas.

3.º Glorificar la ciencia victoriosa y su heroísmo en la labor, ese heroísmo cotidiano.

4.º Diferenciar resueltamente la idea del militarismo de la idea de otros poderes y de la reacción clerical. Lo que es tanto más lógico, cuanto que todos los pueblos agonizantes de Europa, contradiciendo su origen violento y batallador, como debilitados, se adhieren fatalmente al pacifismo a todo precio, con la cobardía y la astucia diplomática, preparándose así un lecho en que morir.

5.º Los hombres políticos, los literatos y los artistas deben fundir la idea del ejército poderoso y de la guerra posible con la idea del proletariado libre industrial y comerciante.

6.º Deben transformar sin destruirlas todas las cualidades esenciales de la raza, a saber: la afición al peligro y a la lucha, el valor temerario, la inspiración artística, el orgullo arrogante y la habilidad muscular, cosas que han aureolado de gloria a vuestros poetas, vuestros pintores, vuestros cantantes, vuestros bailaores, vuestros Don Juanes y vuestros matadores.

7.º Deben combatir la tiranía del amor, la obsesión de la mujer ideal, los alcoholes del sentimentalismo y las monótonas batallas del adulterio, que extenuan a los hombres de veinticinco años.

8.º En fin, deben defender a España de la más grande de las epidemias intelectuales: el arcaísmo, es decir, el culto metódico y estúpido del pasado, el inmundo comercio de nostalgias, de historietas, de añoranzas funerales, que hacen de Venecia, de Florencia y de Roma las tres últimas plagas de nuestra Italia convaleciente.

### *Futurismo y literatura de vanguardia*

Entre 1910 y 1914, y aún más tarde, se sucedieron en Europa manifiestos de este talante<sup>26</sup> y no hace falta sugerir la vinculación que con ellos tuvieron la Gran Guerra, de 1914-1918, y, posteriormente, el fascismo. A nosotros nos interesa reseñar aquí los puntos capitales del “Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista”, atendiendo a su aportación a las formas de la vanguardia española. Y podríamos comenzar por la exhortación final:

“¡Poetas futuristas! Os he enseñado a odiar las bibliotecas y los museos, a prepararos para odiar la inteligencia, reavivando en vosotros la divina intuición, el don característico de las razas latinas. Por medio de la intuición, conquistaremos la aparentemente inconquistada hostilidad que separa a la carne humana del metal de los motores”.

Junto a la destrucción de la inteligencia y en la misma línea de Baudelaire, postula Marinetti la supresión del yo y del sentimiento: “Destruir el yo en literatura, esto es, toda psicología”, para sustituirla con la psicología intuitiva de la materia.

---

<sup>26</sup> Pueden verse en la edición de Umbro Apollonio, *Futurist Manifestos*, Londres y Nueva York, 1973.

Tales principios básicos se concretan en disposiciones lingüísticas:

- “destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar de su nacimiento”.
- empleo del verbo en infinitivo “para que se adapte elásticamente al sustantivo y dé el sentido continuo de la vida y de la intuición que la percibe”.
- seriación asindética de sustantivos que se complementen en especificación.
- supresión del adjetivo y de los adverbios.<sup>27</sup>
- sustitución de los signos ortográficos de puntuación por los matemáticos y musicales.
- supresión de la diversidad en las categorías de imágenes.

Todo ello se encamina a crear esos *mots en liberté* que nos darán la serie ininterrumpida de imágenes nuevas. Hasta palabras nuevas deben surgir por el procedimiento de “verbalización abstracta”, tal como él ejemplificó en “Zang-tum-bumb” y en “La batalla de Trípoli”. Nada debe encadenarlas y, en consecuencia, también la tipografía deberá revolucionarse: las paralelas líneas horizontales serán sustituidas por otras verticales, circulares, oblicuas, ondulantes; se emplearán diversos tipos de letras y tintas de varios colores: “cursivas para las series de sensaciones análogas y rápidas, negritas para las onomatopeyas violentas, etc.”. En esta última norma, cuyos precedentes pudieran hallarse en el poema “La siringa”, atribuido a Demócrito, se inscribirán, a partir de 1914, los caligramas de Apollinaire.

Mas, para entender y valorar de manera cabal la aportación del Futurismo a la vanguardia literaria, no podemos dejar de contemplar sus realizaciones plásticas. El “Manifiesto Técnico de la pintura futurista” (11 de abril de 1910) sentaba el principio de que “el gesto que reproducamos en el lienzo no será ya más un momento fijo en el dinamismo universal: simplemente será la misma sensación dinámica”, lo que, en justa apreciación de Nash, equivale a “mostrar el mundo, no tal como es en realidad sino como es experimentado realmente”.<sup>28</sup> Juega aquí la memoria un decisivo papel, puesto que, como Bergson enseña, nuestra percepción de las cosas no es instantánea y nuestra experiencia es temporalmente dinámica, histórica. Hay que superar, por tanto, las ataduras que convencionalmente impondría una pretendida visión objetiva, presente, fusionando en la creación del objeto artístico diversos momentos de percepción y experiencia. En la misma línea, los pintores futuristas deciden aprovechar la sinestesia, procedimiento que entronca en el principio ideológico de las correspondencias (Swedenborg-Baudelaire) y que,

---

<sup>27</sup> Guillermo de Torre censuraba con acierto la contradicción objetiva entre este principio y el precedente. Cf. *Literaturas europeas de vanguardia*, págs. 247 y s.

<sup>28</sup> J. M. Nash, *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*, Barcelona, Labor, 1975, pág. 36.

desarrollado por el Simbolismo literario, fue experimentado pictóricamente por Kandinsky.

A decir verdad, la concreción práctica de estos principios fue, en plástica y en literatura, titubeante. En aquel campo debemos, por ejemplo, a un cubista, Marcel Duchamp, las mejores realizaciones. Y es que al Cubismo debía muy buena parte el Futurismo pictórico. Por lo que respecta a la literatura, cuando hoy repasamos la antología *I poeti futuristi*, comprobamos la exactitud del temprano juicio de E. Díez-Canedo.<sup>29</sup> Entre los “poemas” futuristas hay muchos que, descompensados por el contenido y lastrados de prosaísmo, no son tales. La mera inclusión de elementos materiales de dinamismo no es capaz de elevarlos a poesía. Y, cuando ésta aparece, a través de los versos aparecen, también, en transparencia, otras figuras de poetas precedentes. Walt Whitman que, en dirección contraria —condena la guerra, “¡Lejos de nosotros todos los temas de guerra! ¡Lejos de nosotros la guerra misma! [...]”,<sup>30</sup> y exalta a cada paso la democracia—<sup>31</sup> había cantado a las locomotoras y se presentaba como poeta “de la vía pública”. O Emile Verhaeren, quien, odiando al mundo moderno por no reconocer en él la huella de Dios, proclama el orgullo de los europeos de preguerra, la grandeza del hombre en su alianza con la materia, y llega a exclamar: “¡Futuro, me exaltas como en otros tiempos mi Dios!” (Uno y otro deben ser considerados, con Zola, épicos del mundo urbano, en tanto que Ramón sería, en el mismo medio, un lírico). Se discute el parentesco del Futurismo con D’Annunzio,<sup>32</sup> pero habría que añadir la influencia de Poe en el cultivo del misterio terrorífico, tan gustado por Aldo Palazzeschi.

Hablamos de titubeos. Son del mismo modo patentes en la concreción de la forma expresiva. Díez-Canedo analiza como ejemplo prototípico el canto “Al automóvil de carrera” y concluye que “todo: el adverbio, el adjetivo, hasta la alusión al cuento infantil, toda la antigua maquinaria aparece en esta poesía que acaba con una evasión de la tierra”. A pesar de ello, no puede negarse la capacidad de agitación y convocatoria del movimiento, que logra vencer las originales prevenciones de Apollinaire y le lleva a escribir su propio manifiesto, “L’Antitradition futuriste”, en 1913.<sup>33</sup> En trágica paradoja, la guerra, postulada por

<sup>29</sup> Cf. “El Futurismo... a los seis años”, *España*, núm. 115, 28 de febrero de 1918, págs. 11-13.

<sup>30</sup> “Canto de la Exposición”, VII, en Walt Whitman, *Obras escogidas*, versión de Concha Zardoya, Madrid, Aguilar, 4.ª ed. 1967, pág. 409.

<sup>31</sup> En el ensayo “Mi libro y yo” explica su *Hojas de hierba* como “respuesta al reto que la ciencia moderna y la Democracia parecían lanzar a la Poesía para que ésta las incluyese en sus afirmaciones como una contracción con los cantos y mitos del pasado” (Ed. cit., pág. 800).

<sup>32</sup> Guillermo de Torre señala las “anticipaciones, cuando no identidades: sensualismo, irracionalismo, concepción violenta de la vida, nacionalismo, imperialismo...” (*Historia de las Literaturas de Vanguardia*, págs. 140 y s.).

<sup>33</sup> Lo reproduce de Torre en la *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, ilustración 36. Mientras se corona de rosas a Marinetti, Picasso, Boccioni, Apollinaire



el Futurismo, la Gran Guerra, deshizo —caídos algunos en ella, dispersos todos— este cuerpo de vanguardia artística. De sus cenizas surgirá, al final, en 1918, más radical aún, *Dadá*, al tiempo que Apollinaire proclamará “L’esprit nouveau et les poètes”.

### *Naturalismo y protesta social*

Basta examinar el censo de escritores extranjeros que colaboran en *Prometeo*, o de quienes se recogen textos —traducidos en su mayor parte por Ricardo Baeza—,<sup>34</sup> para advertir que, al margen de los futuristas y sus mentados precursores, sólo figuran firmas que podemos considerar “tradicionales”: Remy de Gourmont, Anatole France, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Georges Rodenbach, Paul Fort, etc. El predominio es, desde luego, francés. Entre los colaboradores españoles poetas destaca Juan Ramón que publicó en la revista “elejías intermedias” y “lamentables”, “versos accidentales”, “baladas para después”, “poemas mágicos”, etc. No abundó, sin embargo, la poesía y la que encontramos lleva el cuño modernista de Villaespesa, Carrere, Goy de Silva, Cansinos Assens, Ortiz Pinedo y Andrés González Blanco. También Ramón da a luz, en el núm. XIV, 1910, los dos únicos poemas suyos que conocemos. Nada hay en ellos que sea digno de su prosa. Aunque, paradójicamente, ésta sea tantas veces, en él, poesía. Así lo cree él mismo al afirmar en “Post-Scriptum”: “Mi prosa es un fracaso de canciones / que en ciernes sumergió mi sesudez”. Esto es, poesía descompensada por el peso de la idea. “Nieve tardía”, la segunda composición, está dedicada a Juan Ramón como “maravilloso autor de *Olvidanzas*”. Es curioso, en fin, —y revelador— que en una y otra pieza Ramón se presente como “aguafortista” o “retratista”. Era, desde luego, lo suyo.

Pero acabo de subrayar la filiación crítica de los poetas colaboradores de *Prometeo* y debo aclarar que lo hago sin ningún ánimo de peyoración, antes bien para insistir en algo que me importa subrayar: la gestación de la vanguardia literaria española en ese magma de pansexualismo y romanticismo desromantizado del último modernismo. Walter Pattison ha catalogado las traducciones que en España se hicieron de los naturalistas franceses desde 1880 a 1900 —treinta y ocho de Zola, veintisiete de A. Daudet...—,<sup>35</sup> y que sucedieron en el interés apasionado de las masas lectoras a las traducciones folletinescas del Romanticismo

---

(autocoronación), Paul Fort y otros setenta literatos y artistas, se envía literal y musicalmente “a la mierda” a críticos, pedagogos, profesores, músicos, cuatrocientistas... y, lo que es en verdad sorprendente, a Wagner, Edgar Allan Poe, Walt Whitman y Baudelaire.

<sup>34</sup> Cf. Domingo Paniagua, op. cit., págs. 166 y s.

<sup>35</sup> *El naturalismo español*. Historia externa de un movimiento literario, Madrid, Gredos, 1965, págs. 52-61.

y el Posromanticismo.<sup>36</sup> Un repaso a las listas de asistentes al banquete-homenaje a Larra —Felipe Trigo, José Francés, Antonio de Hoyos y Vinent...— o a la de los correligionarios literarios a quienes Ramón ofrece *El drama del palacio deshabitado*,<sup>37</sup> nos indica que muchos son los habituales colaboradores de las revistas-novela *El cuento semanal* (1908-1912), *Los Contemporáneos* (1909-1926), *El libro popular* (1912-1914), *La novela de bolsillo* (1914-1916) y *La novela corta* (1916-1925). Frente a los críticos que han venido estableciendo diferencias de clasificación apoyados en las vetas temáticas, Sainz de Robles opone —a mi juicio, con acierto— que casi todos cultivaron simultáneamente la temática naturalista, el erotismo literario y el costumbrismo localista o provinciano.<sup>38</sup> Se olvida, sin embargo, la dimensión social y política del planteamiento, difusión y consumo de toda esta narrativa. Iris M. Zabala ha estudiado la relación del folletín con el despertar de la conciencia socialista utópica<sup>39</sup> y basta tener presente la producción narrativa de López Bago, Alejandro Sawa,<sup>40</sup> y Blasco Ibáñez, para comprender que las promociones de las revistas citadas constituyen, con ligeras variaciones de preferencias temáticas o formales, la continuidad de esta línea. Quisiera recordar, en concreto, que Carmen de Burgos tuvo un activo protagonismo como novelista sensibilizada en lo social.

Viniendo a Ramón, no me parece casual el que de los cinco coloquios que, por él convocados, se celebraron, como inmediato presagio de la Tertulia de Pombo, en el “Café de Sevilla” —tres—, el “Hotel Cervantes” —otros dos—, y en la Redacción de *La Tribuna* —el quinto—, no me parece casual, digo, que los primeros versaran sobre temas como la felicidad y el amor, y que los dos últimos fueran presididos por dos artistas de variedades, “La Safo” y “La Manón”. El “Banquete a la Primavera” es anunciado con estas palabras: “Para festejar la Primavera, dejándonos ganar por sus supersticiones, sus accesos, sus atroces violencias y sus rebozos, nos reuniremos el día 13 de abril en *La Huerta*, al mediodía, después del baño, congraciados con Dios, por el sentimiento pro-

<sup>36</sup> Cf. José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX*, Valencia, Castilla, 1955; Juan Ignacio Ferreras, *Orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, Taurus, 1973 y *La novela por entregas 1840-1900. Concentración obrera y economía editorial*. Madrid, Taurus, 1972; en fin, por no alargar la lista, Leonardo Romero Tobar, *La novela popular española del s. XIX*, Fundación March/Ariel, 1976.

<sup>37</sup> Reproduce la lista Luis S. Granjel en *Retrato de Ramón*, pág. 158.

<sup>38</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, *La Promoción de “El cuento semanal” 1907-1925*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 39-52.

<sup>39</sup> “Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española”, *ROcc*, XXVII, 1969, núm. 80, págs. 167-188; más ampliamente, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971. Completa y precisa este estudio Romero Tobar, en el cap. 6 de su op. cit.

<sup>40</sup> El análisis que López Bago hace de la novela *Crimen legal* (1886), de Alejandro Sawa, y que figura en ésta como apéndice, es un estupendo resumen de la ideología y propósitos de este tipo de narrativa.

fundo, saturado y optimista de la ablución”.<sup>41</sup> Muchos de los trabajos re-monianos aparecidos en la revista rezuman exclusivamente erotismo naturalista. Pienso, por ejemplo, en “Alma”, lujuriente estudio de un desnudo femenino, o en “Las danzas de pasión”.<sup>42</sup> Mas hay otros textos que revelan la mezcla de naturalismo y protesta social. La comedia *Las sonámbulas*, segunda parte de la trilogía encabezada por el *Drama del palacio deshabitado*, se cierra con un “epílogo” dramático recitado, en letanía, por “la vieja pintada”, “el inconsolable”, “la virgen”, “el jugador”, “el extraviado”, “el prestamista” y “el justo”:

“¡Culebras...!

¿A qué decir “justicia” o “la gran aurora” o “el gran día” o “cuando se rompan las cadenas” o “cuando se cumpla la igualdad que enseña Cristo” o “cuando sean todos buenos”?

¡Culebras!...

Así todo continúa esquilado, tumefacto, riguroso, gibado, inhóspito... Piojos, prognatismo, neurastenia, sífilis y trajes de seda y prendas intachables y ademanes distinguidos y hombres liberales que hablan de moral y que van a extraviarlo todo como nadie [...].<sup>43</sup>

En *La utopía*, última pieza de la trilogía, sienta Ramón la tesis de que sólo la liberación de la pasión carnal revolucionará realmente la vida social. Y así, cuando, en medio del coro de marginados sociales, “el de la cicatriz” exclama: “Nosotros haremos la revolución”, “el de la corbata roja”, replica: “Cortaréis cabezas, que no es lo mismo, y después el mismo hastío [...]. Tengo más fuerza que vosotros porque tengo una pasión [...]”.<sup>44</sup> En una línea de anarquismo moral, el drama *Los unánimes* rechaza cualquier norma de convivencia en aras del instinto individual.

Pero no nos engañemos. Aun en estos momentos, Ramón estuvo, estaba, al margen de la política. En *Automoribundia* declara que su visión del París de la inmediata preguerra era el de un París “próspero [...] con algo de domingo en todos sus días” (pág. 222). En Madrid, por entonces, según él, “realmente había pocos albañiles [...] y resultaba apetitoso verles comer su arroz azafranado junto a la valla de la obra lenta. ¿Quién iba a decir que un día llegarían a ser la clase suprema y que todo iba a tramitarse por ellos y para ellos?” (pág. 225). Los políticos, añade a renglón seguido, “no nos incordiaban —ni tampoco los obreros de entonces—, y por su parte los pedagogos estaban en su aprisco, entregados a ir o no ir a sus cátedras. Lo maravilloso de aquel tiempo es que permitía que fuésemos seres marginales [...]” (págs. 225 y s.). Era el encanto de la contestación bohemia y el juego del anarquismo mental. Bien distante, por cierto, del comportamiento de actividad

<sup>41</sup> Puede verse la reseña del acto en *Prometeo*, núm. XXXVII, 1912.

<sup>42</sup> Ambos fueron recogidos, con otros trabajos, en *Tapices*, Madrid, 1913.

<sup>43</sup> *Prometeo*, núm. XXV, 1911.

<sup>44</sup> *Prometeo*, núm. XXIX, 1911.

pública de la generación de Ortega en aquellos mismos años de 1910 a 1914.<sup>45</sup>

En la raíz de la protesta bohemia y del realismo naturalista degradado estaba un desengaño respecto de la eficacia de la retórica grandilocuente. Cansinos Assens, futuro capitán de la vanguardia, lo había declarado en su artículo “La lira pequeña”, de la rúbrica “Salmos”:

“Yo soy aquel que en otro tiempo lanzó el magno grito de ¡Erche! Y con una lira grande [...] pretendió ser oído de los hombres futuros, acumulando estrofas grandes como montañas. Ahora todo ha cambiado [...]. Hijos de los hombres, debemos cantar las cosas que vemos, con la pequeña voz que nos conviene [...]. Mortales y efímeros, debemos cantar la gracia fugitiva de nuestros hermanos [...]. Por eso yo, con mis manos mortales, me he forjado una lira pequeña y la he consagrado al tiempo fugitivo. Y con ella, en adelante, obscuro y olvidado, cantaré los ligeros amores, las efímeras fiestas y el pequeño cuidado de los hombres de vida tan corta [...]”.<sup>46</sup>

### *Hacia el romanismo*

Prófugo de una batalla apenas iniciada, Ramón se refugia, con su impedimenta de “cosas”, en la literatura. “La penalidad del escritor —afirma— es mucha, el presidio es voluntario aunque interminable [...], pero yo sabía que sólo gracias a una asiduidad empedernida se podrá decir y se podrá encontrar algo no común, logrando salir de las siempre preambulares ideas políticas”.<sup>47</sup> No deserta —me interesa precisar—; sólo elige campo para hacer la guerra por su cuenta. En el “Prólogo”, verdadero manifiesto personal, a *Ismos*, Ramón hace suyo el principio de su admirado Saint-Pol Roux: “Huir de los hombres para acercarse a la humanidad; acercarse a la naturaleza, para conseguir huir de ella a fuerza de tratarla, y después, entre huídas y aproximaciones, centralizarse como en un punto de intersección por una sobrecreación amanecida de un olvido que aún se recuerda”. En sólo unas líneas apretadas nos encontramos, de golpe, en el corazón del arte nuevo. Ramón, “en [...] interminable posición de rebeldía, pero rebeldía con un fondo dramático y emocionado, apasionado de la construcción noviestructurada, lírico del soborno humano que sufre en la plena deshumanización...”, proclama —“voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura”— los siguientes principios insertos en la estética cubista:

<sup>45</sup> Pérez de Ayala pintó el sugestivo cuadro de ese momento en *Troteras y danzaderas*. Véase el documentado libro de Andrés Amorós, *Vida y literatura en Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1972.

<sup>46</sup> *Prometeo*, núm. XXXIII, 1911.

<sup>47</sup> *Automoribundia*, pág. 233.

<sup>48</sup> *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, págs. 7 y s.

“El misterio de que una cosa literaria resulte es que estén bien hallados los ángulos...”.

“[...] la belleza que no sea aséptica bajará mucho en el concepto de los nuevos apreciados [...]. Lo aséptico es lo que no incordia la mente, que es sensible a lo nuevo”. “A veces la estilización parece vencida, pero no lo está. Es lo único invencible”.

“Todo el arte nuevo da vueltas al desmentir. Busca en los objetos y en las imágenes desplazadas como objetos la suprema distracción, una especie de idolatría última [...]”.

“No hay otra forma ni concepto de la distancia en Arte que el innovar [...]. Un cuadro o una página sólo llena de resonancias y suavidades no vale nada [...]”.

Encontramos en estos puntos la base del fenómeno que Ortega clasificará, más tarde, como “deshumanización del arte” —la necesidad de expurgar a la literatura del lastre de sentimientos vivenciales y de los hábitos mentales de comprensión— y la exaltación de la capacidad de las puras formas para generar una realidad autónoma.

Repudiadas por Ramón sus producciones juveniles,<sup>49</sup> la aparición del primer volumen de *Greguerías* y de la *Primera proclama de Pombo* y *El Rastro* marcan la configuración definitiva de ese peculiar movimiento de vanguardia que es el “ramonismo”. Neruda definió su esencia en conocidos versos: “... todo repleto, todo / maduro en sus orbes, / porque el revelador del universo / Ramón se llama [...]”. Aclaremos enseguida que estos orbes son los tangibles de las cosas; incluso los personajes humanos que en ellos pululan aparecen, también, cosificados. En su ensayo “Las cosas y el ello” afirma Ramón: “Lo que me caracteriza es la ternura por las cosas que hay en lo más recóndito de mí [...]. Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero, son elementos filosóficos, claves del universo [...]. Las cosas quieren decirnos algo, pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden [...] centrar por una sola boca una sola clase de lengua”.<sup>50</sup> Facilitar la expresión de esa intimidad inédita constituye la tarea del escritor.

Acabo de aludir a la vinculación de Ramón a la estética cubista. Si ésta ejerció un gran atractivo —explica G. de Torre—, es porque “no se trataba solamente de una modalidad plástica, sino de un sistema de conocimiento, con aplicación extensiva a otras artes y, en primer término, a la poesía”.<sup>51</sup> El arte realista nos daba tan sólo, en literatura o en plástica, una versión convencional de las cosas, estereotipada en clises reproductores con precipitados sensoriales. Podemos decir que la forma mental del realismo literario era reduplicativamente selectiva: en efecto, no sólo aislaba las cosas entre sí al elegir una determinada como objeto de

<sup>49</sup> Para la edición de sus *Obras Completas* excluye *Entrando en juego*, *Morbideces*, *El libro mudo*, *Tapices*, *Muestrario* y casi todo el teatro.

<sup>50</sup> ROcc, XLV, agosto, 1934, pág. 76.

<sup>51</sup> “Apología del cubismo y de Picasso”, en *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral, 1962, pág. 81.

contemplación, sino que dentro del área potencialmente ilimitada del ser de ésta fijaba, también con criterio subjetivo, unas coordenadas que la aprisionaban hasta la asfixia. El cubismo prescinde de la selectividad para entregarnos la realidad completa. A propósito de *Les Demoiselles d'Avignon* escribe uno de los mejores conocedores de la nueva estética: “es como si el pintor se hubiera movido con entera libertad en derredor de su tema, reuniendo información desde distintos ángulos y puntos de vista. Este rechazo de un sistema de perspectiva que había condicionado a la pintura occidental desde el Renacimiento, marca el principio de una nueva era en la historia del arte”.<sup>52</sup> Como Braque, cuyo objetivo era “tomar posesión completa de las cosas”, Ramón pretende darnos los objetos dentro de una compleja, ilimitada red de relaciones.

Aunque algunos de los primeros intérpretes de la plástica cubista creyeron adivinar en ella la búsqueda de una verdad esencial de las cosas, debemos precisar que, siguiendo a Nietzsche, los cubistas niegan su existencia y, por medio de un arte no imitativo sino creativo, se proponen transformar el mundo visible, aparential, en un mundo real. Cumple una función importante en dicho propósito el *humor*: prepara un marco ambiental de signo lúdico y crea una atmósfera de libertad que facilita las operaciones trasmutadoras del pensamiento. Ramón dice, en el capítulo que le dedica en los *Ismos*, que el humor pone al descubierto todo lo falso e implanta la duda en el juicio: “que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan, que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos”; fractura lo absoluto en relatividades: “parece que va a excitar la risa y después se aduerme en lo sentimental”; “hace que rezonguen las palabras con un deje de más enteradas de lo que parecen y como dando a entender que puede estar la verdad en todo lo contrario de lo que dicen”.<sup>53</sup> Ve Ramón, con acierto, que “en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla [...] sino franca poesía”. Acorde con él, Hugo Friedrich sostiene que esta tesis ramoniana, la cual expresa la incongruencia entre el hombre y el mundo, “no es más que una variante de la poética moderna”.<sup>54</sup>

Tres postulados del cubismo me parecen sobremanera ilustrativos del hacer literario de Ramón. El principio de que, en vez de reconstruir un aspecto de la realidad, lo que el artista debe ofrecer es su *equivalente plástico*. Aquí se sustenta la teoría de la imagen visionaria como comparación de dos términos que no ofrecen entre sí analogía mórfica o axiológica, pero que engendran, en quien contempla su fusión, sentimientos análogos. En segundo lugar, el principio de fragmentación, por el que se desintegra cualquier visión totalizadora preconcebida y se consigue centrar la atención en aspectos parciales e inéditos. Finalmente, el

---

<sup>52</sup> John Goldin, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*. Londres, 1959, pág. 43.

<sup>53</sup> Ed. cit. , págs. 230 y s.

<sup>54</sup> Pág. 254.

postulado de la construcción, entendida no como simple andamiaje extrínseco, sino como creación en sí misma.

Todo esto lo opera Ramón por medio de la palabra. Ricardo Senabre, en su estudio de la lengua de Ortega, caracteriza al novecentismo, principalmente, por su extraordinaria preocupación lingüística: “el escritor comienza a verse encerrado en la lengua como en un orbe limitadísimo y pugna por ahondar en los significados de las palabras...”; él mismo señala a nuestro autor como “puente [por el trabajo lingüístico] entre el novecentismo y la generación llamada de 1927”.<sup>55</sup> Disponemos de un ensayo de Ramón —“Las palabras y lo indecible”—<sup>56</sup> que puede contemplarse como un verdadero manifiesto y que declara su estética en este punto concreto: Anoto las afirmaciones capitales:

“El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía del horror al vacío, una reacción contra ese horror, nerviosos, alterados y frenéticos de dislates. No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que esperamos a conminarle”.

Salta a la vista el entronque de esta declaración básica en la actitud de desconcierto ante el mundo moderno y de repulsa hacia la sociedad y la cultura contemporáneas. La revolución lingüística no responde, pues, a una mera motivación de experimentalismo formal, sino a un principio filosófico. Su aplicación a la literatura se produce en forma de repudio, puesto que ella ha sido instrumento al servicio de esa sociedad y esa cultura repudiadas, a la par que su expresión y producto. En consecuencia,

“Ya que no pueden morir las lenguas, tienen que morir las literaturas”.

Pero, añadamos, si las lenguas no pueden morir, sí pueden cambiar. Necesitamos cambiar, cuando pretendemos aprehender con *forma* diversa la realidad. Azorín lo veía muy claro cuando entre las tareas de la Generación del 98 apuntaba: “se esfuerza en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con el fin de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad”.<sup>57</sup> La verdad es que si la Generación desarticula la sintaxis del realismo literario restauracionista, dividiendo los amplios períodos en párrafos cortos, el discurso responde a idénticos esquemas lógicos.

Defiende Ramón que la visión de las cosas ha de ser “varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada [...]; el punto de vista de la

<sup>55</sup> *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*. Salamanca, Acta Salmanticensia, 1964, pág. 27.

<sup>56</sup> Recogida en *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1943.

<sup>57</sup> “La Generación de 1898”. Recogido en *Clásicos modernos. Obras Completas*. Madrid, 1947, vol. II, págs. 896-914.

esponja hundida en lo subconsciente y avizadora desde su submarinidad— trastorna todas las secuencias”. Para lograrlo, añade, “hay que hacer desvariar eso que se llama lengua vernácula [...]; la superposición lograda que es el lenguaje, merece una disgregación que abra luces en su compacta materia”. El análisis lingüístico de los textos del ramonismo descubre descoyuntamientos en el nivel morfosintáctico como producto barroco —hablo en un plano meramente formal— de la mezcla de lo *grotesco* y el *arabesco*. En la biografía de Edgar Allan Poe confiesa que “lo terriblemente artístico, lo que enloquece y atormenta al verdadero artista, es la dosificación al mixturar los dos elementos, lo grotesco descarnado y lo arabesco adornístico”. Pero es en el nivel léxico-semántico en el que de manera más intensa opera el ramonismo. Desatendiendo el contenido denotativo y apoyándose en el significante, crea Gómez de la Serna nuevos significados. Sus procedimientos son los tradicionales conocidos: paronomasias, dilogías, rupturas del sistema lógico convencional de palabras y locuciones. El resultado es ese mundo particularmente suyo en el que todas las cosas, cada una trasmutada, conforman un orbe nuevo.