

**RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: GREGUERÍAS Y OTROS  
DIVERTIMENTOS EN LA RADIO Y EL CINE**

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Resumen**

En el presente trabajo se ha llevado a cabo el estudio de la figura y la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna y los fundamentos estético-filosóficos del sistema ramoniano; el análisis de la greguería ondulada a través de una reinterpretación de la definición “Metáfora + Humor = Greguería” y su clasificación morfológico-funcional; y la exposición de la actividad de Gómez de la Serna en la cinematografía española, partiendo de sus obras y actuaciones en diferentes cortometrajes y de su presencia en otras manifestaciones audiovisuales posteriores.

**Autor:** María Morales Padrón

**Tutor:** Francisco Juan Quevedo García

**Máster en:** Cultura Audiovisual y Literaria – Especialidad: Literatura Contemporánea

**Curso:** 2014-2015

**Convocatoria:** Julio de 2015

[...] Siempre creeré en el arte llevado a su último límite, a su confesión suprema, a su Funambulismo entre la vida y la muerte surcada la cuerda floja con la sonrisa justa y precisa.

Ramón Gómez de la Serna

La habitación de Ramón encendida toda la noche y Ramón trabajando bajo esa luz, es seguramente algo con lo que sueñan los que le conocen cuando se desvelan, o se levantan entre dos y cinco de la madrugada. Y cuando se viaja y se llega al amanecer a una ciudad, nos imaginamos el balcón de Ramón, iluminado en el alba, allí lejos en Madrid, como luz de navío en las avanzadas de Europa.

Valéry Larbaud

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>1.1. Estructura y justificación del estudio</b> .....	1
<b>1.2. Objetivos</b> .....	3
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	4
<b>2.1. Sobre Ramón, la greguería y la radio</b> .....	4
<b>2.2. Ramón ante el cine y en el cine</b> .....	4
<b>3. CUESTIONES METODOLÓGICAS</b> .....	5
<b>4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: GREGUERÍAS Y OTROS DIVERTIMENTOS EN LA RADIO Y EL CINE</b> .....	7
<b>4.1. Ramón Gómez de la Serna: espíritu, vida y obra</b> .....	7
4.1.1. <i>De Ramón Gómez de la Serna a RAMÓN o la literaturización de una vida</i> .....	7
4.1.2. <i>Obra literaria de Ramón Gómez de la Serna</i> .....	12
<b>4.2. El Ramonismo entre las Vanguardias históricas</b> .....	16
4.2.1. <i>Sobre las Vanguardias históricas y los ismos</i> .....	16
4.2.2. <i>El ismo o la “generación unipersonal” de Ramón Gómez de la Serna</i> .....	18
<b>4.3. Ramón y la radio</b> .....	22
4.3.1. <i>La radio en España en el primer tercio del siglo XX</i> .....	22
4.3.2. <i>Radiorramonismo</i> .....	25
4.3.3. <i>Las greguerías radiadas u onduladas. Clasificación morfológico-funcional</i> .....	28
<b>4.4. Ramón y el cine</b> .....	37
4.4.1. <i>El cine en España en el primer tercio del siglo XX</i> .....	37
4.4.2. <i>La experimentación vanguardista y la interrelación del arte cinematográfico y                 literario</i> .....	39
4.4.3. <i>Una aproximación a Ramón ante el cine y en el cine</i> .....	43
4.4.4. <i>El orador o la mano (1928)</i> .....	49
4.4.5. <i>Esencia de verbena (1930) y Noticiario de Cine-Club (1930),                 de Ernesto Giménez Caballero</i> .....	51
4.4.6. <i>Otras manifestaciones audiovisuales</i> .....	55
<b>5. CONCLUSIONES</b> .....	58
<b>6. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	60

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Estructura y justificación del estudio

En cuanto a la estructuración del presente estudio, hemos de indicar que se compone de seis partes bien diferenciadas: introducción, estado de la cuestión, metodología, cuerpo del trabajo, conclusiones y bibliografía final.

Dentro del estado de la cuestión, destacaremos los principales y más recientes estudios que han atendido la actividad de Ramón Gómez de la Serna en la radiodifusión y la cinematografía de su tiempo. Posteriormente, en las cuestiones metodológicas, adelantaremos algunas consideraciones teóricas en cuanto al Ramonismo, pero también expondremos aquellas teorías literarias que hemos seguido para realizar nuestro análisis.

Por otro lado, a través de las cuatro partes que componen el cuerpo del trabajo, trataremos diversos temas. En la primera, para poder comprender correctamente algunas de las cuestiones en las que profundizaremos más adelante, nos centraremos en la trayectoria vital y literaria de Gómez de la Serna. A continuación, daremos cuenta del contexto artístico en el que estaba inmerso Ramón cuando colaboraba en la radio y el cine, y también estableceremos las claves interpretativas más relevantes que creemos que han de tenerse en cuenta a la hora de estudiar el Ramonismo.

En el apartado dedicado a Ramón y la radio, mostraremos el contexto histórico del medio tomando como referencia la obra de Armand Balsebre (2001); expondremos los datos más significativos extraídos del estudio de Nigel Dennis (2012) sobre la relación entre Ramón y la radio, nuestra consideración del Radiorramonismo como subsistema estético derivado del Ramonismo, los subgéneros literario-radiofónicos surgidos de esa unión; y, finalmente, presentaremos el análisis de uno de ellos, la greguería radiada u ondulada, a partir de una reinterpretación propia de la definición de la greguería y de la aplicación de la clasificación morfológico-funcional de César Nicolás (1988).

En la última parte, que se centra en la relación entre Ramón y el cine, no solo nos basaremos en Andrés Amorós (1991) para introducirnos en el cine del primer tercio del siglo XX, sino que también hablaremos de la vinculación entre lo literario y lo cinematográfico a partir de la experimentación vanguardista. Dentro de este contexto, veremos que Ramón ocupa un lugar importante por sus observaciones sobre el Séptimo Arte en prensa, su literatura y sus actuaciones en varias películas. Finalmente, cerraremos nuestro trabajo con otras manifestaciones cinematográficas vinculadas a la figura y la obra

de nuestro autor, con las conclusiones a las que hemos llegado y con la relación de obras bibliográficas consultadas.

Como vemos, por las características generales del Máster en Cultura Audiovisual y Literaria y la especialidad en literatura contemporánea a la que se adscribe nuestro trabajo de fin de título, creemos que está de sobra justificado tanto el estudio de la estética literaria de Ramón Gómez de la Serna, como su actividad en los medios audiovisuales mencionados anteriormente. A partir del análisis de estas cuestiones no solo nos centramos en el marco de la contemporaneidad artística y cultural, algo muy presente en las asignaturas comunes de la titulación que hemos cursado; sino que también nos acercamos a las raíces más remotas de la radio y el cine en España, puntos en los que en las asignaturas específicas de nuestra especialidad no hemos tenido la oportunidad de profundizar. Todo ello, en suma, nos permite alcanzar los objetivos y las competencias exigidas en cuanto a investigación, así como los conocimientos derivados del análisis de la literatura y la cinematografía actuales.

Aparte de estas justificaciones meramente académicas, tenemos que añadir otras que surgen cuando nos damos cuenta de que la figura de Ramón Gómez de la Serna está emergiendo de ese olvido al que ha sido condenado durante décadas. Afortunadamente, Ramón se está convirtiendo en un autor de plena actualidad gracias a que algunos estudios universitarios recientes se están centrando en su obra, pero también porque la propia literatura está motivando esa reactualización.

En cuanto a los estudios, es significativo para nuestro análisis el hecho de que Juan Antonio Cerezuela Zaplana y Jesús Cerezuela Zaplana hayan llevado a cabo el proyecto “Poseedores de cámaras privadas en funciones universales”, cuyo punto de partida se encuentra en el “micrófono privado en funciones universales” que Unión Radio instaló en el domicilio de Ramón en la década de los 30, “donde el micrófono es sustituido por la cámara web y los radioyentes por internautas” (2014: 144).

En el ámbito literario, nos encontramos con dos vías diferentes de reactualización. Por un lado, asistimos al florecimiento de creaciones inspiradas en la literatura ramoniana, sobre todo en la greguería, como *Greguerías después de Ramón (d.R.)* (2003), de Roberto Lumbreras Blanco. Por otro, también podemos observar que la figura de nuestro autor está empezando a ser literaturizada fundamentalmente en obras teatrales —*Hasta que la boda nos separe* (2000), de Lumbreras Blanco; *La Sagrada Cripta de Pombo* (2015), dramatización del famoso cuadro de Solana por Pedro Manuel Vállora; o *Los personajes del drama*, pieza inédita

de Jerónimo López Mozo; entre otras—; pero también en otro tipo de literatura, como en la novela gráfica *Los Caballeros de la Orden de Toledo* (2012 - ), de Javierre y Juanfran Cabrera.

Por todo lo anterior, consideramos que nuestro estudio está plenamente justificado por su adecuación al perfil de egreso del máster universitario que hemos cursado; por su enmarque en las últimas tendencias investigadoras sobre Gómez de la Serna; y porque con él apoyamos la necesaria oxigenación de los estudios ramonianos que reclaman algunos críticos, como Lumbreras Blanco (2003).

## 1.2. Objetivos

En definitiva, los objetivos que pretendemos alcanzar con la realización del presente trabajo son:

1. contribuir desde el ámbito académico a la incipiente reactualización de la figura y la obra de Ramón Gómez de la Serna;
2. aportar nuevas visiones teóricas sobre el Ramonismo y colaborar en la medida de lo posible en su correcta interpretación, alejándonos para ello de la mera exaltación de la personalidad excéntrica de Gómez de la Serna y centrándonos únicamente en su percepción estética de la literatura y el arte;
3. reivindicar que la literatura radiada de Ramón conservada en la revista *Ondas* merece ser estudiada con el mismo empeño que el resto de su obra;
4. aplicar nuestras teorizaciones sobre el Ramonismo al Radiorramonismo para comprobar que son válidas;
5. demostrar que la definición “Metáfora + Humor = Greguería” encierra gran parte de la filosofía de Gómez de la Serna y que, al igual que la teoría de la morfología de César Nicolás (1988), es perfectamente aplicable a la greguería ondulada;
6. llamar la atención sobre la importancia de la cinematografía en la vida y la obra de Ramón Gómez de la Serna;
7. y exponer su actividad directa —a través de actuaciones— e indirecta —mediante sus obras literarias— en el cine de su época, así como su presencia en otras manifestaciones audiovisuales posteriores no tenidas en cuenta hasta ahora por la crítica.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. Sobre Ramón, la greguería y la radio

En primer lugar, en lo que se refiere a los estudios dedicados a la labor radiofónica de Ramón Gómez de la Serna, hemos de indicar que, por desgracia, son realmente escasos. Aunque bien es cierto que cualquier manual que ofrezca un panorama histórico de la radio española confiere a Ramón un papel relevante, como el de Armand Balsebre (2001), no abundan los análisis en los que la literatura radiada de nuestro autor sea el objeto de estudio central. Dentro de ese pequeño repertorio de estudios que sí la atienden destacan, por un lado, aquellos que surgieron en la misma época en que Gómez de la Serna era colaborador de Unión Radio, es decir, testimonios directos insertos en la revista *Ondas*, donde también publicaba Ramón, como los de José Díaz Fernández. Aparte de ellos, tenemos otros pocos pero inestimables estudios críticos más cercanos a nuestro tiempo, como el análisis “Ramón y la radio: la imaginación sin hilos” dentro de *Greguerías onduladas*, de Nigel Dennis (2012), que ha sido fundamental en la elaboración de nuestro trabajo. Por último, aunque no hemos tenido la posibilidad de consultarla, también es igual de relevante la obra *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, de José Augusto Ventín Pereira (1987), “el único estudioso que se ha interesado seriamente por los textos de Ramón publicados en *Ondas*” (Dennis 2012: 24).

### 2.2. Ramón ante el cine y en el cine

En cuanto a la relación entre Ramón y el cine, ya sea por sus actuaciones en películas o por sus obras literarias ligadas a la cinematografía, Gómez de la Serna también aparece nombrado en la mayoría de manuales que centran su atención en el cine del primer tercio del siglo XX, pero rara vez se le dedican estudios individuales. Por ejemplo, Andrés Amorós (1991), en el capítulo dedicado al cine de *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)*, incluye a Ramón como figura clave en “El acercamiento del mundo intelectual español y el cinematógrafo” (1991: 199); del mismo modo que Barrera Velasco (2014) aporta interesantes observaciones sobre la obra ramoniana *Cinelandia. Novela grande* en su artículo “Visiones de Hollywood. La novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo”. Como vemos, pocos son los que se han dedicado exclusivamente a Ramón, pero gracias a esta minoría tenemos valiosos estudios como los de Nigel Dennis (2006), José-Carlos Mainer (1999) o Ricardo Fernández Romero (1996), indispensables para realizar la segunda parte de nuestro análisis.

### 3. CUESTIONES METODOLÓGICAS

Como indicó Francisco Umbral, “Ramón [...] aísla mundos como con la circunferencia de un bastón en la arena: el Rastro, el circo, los senos (la mujer), Madrid, un clásico biografiado, otras ciudades (Buenos Aires)” (1980: 47). Ahora bien, si nos retiramos un poco y contemplamos ese panorama desde una cierta lejanía, podemos encontrar otra estructura todavía mayor que englobaría todas esas ramificaciones ramonianas. Ese nuevo círculo de círculos, que ha sobrellevado el nombre de Ramonismo desde la década de los veinte, se trataría de un sistema unipersonal pero plurisignificativo y sería el continente de todas las demás subcircunferencias creativas del inventor de las greguerías. Sin embargo, como comprobaremos a lo largo del presente estudio, ninguno de estos elementos constituyentes funciona de forma independiente con respecto a los demás, puesto que la base estructural del Ramonismo está regida principalmente por las leyes de la dispersión y la transposición.

Así pues, partiendo de la idea de la circunferencia de Umbral (1980 y 1996) y considerando después el Ramonismo como sistema, no nos ha de extrañar que, si vida y literatura son para Ramón una misma cosa, en sus escritos biográficos —retratos, efigies, biografías— encontremos en ocasiones un desdoblamiento de sí mismo. No es sorprendente tampoco que la greguería, entendida como “género literario mínimo” (Durán 1988: 113), sea transgenérica y se encuentre de manera intratextual en los demás géneros cultivados por nuestro autor. Asimismo, tampoco nos debería asombrar el hecho de hallar esta forma literaria re-mediada a través de la radio, ni que Ramón la emplee junto con una ilustración propia para hablarnos de un aspecto de la arquitectura: “La arquitectura árabe es el agrandamiento del ojo de la cerradura” (Gómez de la Serna y Cardona 2011: 78). Es igualmente lícito, bajo las reglas del Ramonismo, que Ramón hable de pintura en “Los senos del arte” mediante una obra literaria —*Senos* (1917)— y que se considere un hecho transpositivo entre el arte cinematográfico y literario el que aparezca como actor en películas y que dedique obras y greguerías al cine.

Como vemos, dentro de este complejo entramado de hechos creativos interdependientes y como máxima expresión del Ramonismo, ocupa un lugar preeminente la greguería. Es toda ella dispersión y fragmentarismo, como ya hemos visto, pero también triplemente transposición. Así, no solo encontramos en la greguería la correspondencia entre las artes —ya dijo Etienne Souriau que “nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el



mismo templo” (1979: 7)—; sino también un trasvase de lo cotidiano a lo literario y, en el caso de la greguería radiada, del papel a la onda. Además, a todo ello habría que añadir la consideración de la greguería como un subsistema ramoniano que, como toda estructura funcional, también presenta unas reglas morfológicas propias. Esta cuestión, estudiada en profundidad por César Nicolás (1988), va a ser crucial en nuestro trabajo, ya que intentaremos aplicar esta teoría de la morfología de la greguería a las greguerías onduladas, afortunadamente rescatadas del olvido por Nigel Dennis (2012).

Según César Nicolás (1988), la greguería ramoniana presenta ciertas características formales que se repiten con regularidad, lo que hace posible una categorización del género según su morfología. Sin embargo, estas estructuras recurrentes aparecen siempre y cuando son necesarias, es decir, no son un resultado arbitrario, sino que se dan cuando el contenido subyacente lo requiere. Este contenido subyacente, o simplemente función, es para César Nicolás equivalente a lo que en la corriente de la lingüística estructural se ha denominado rasgo distintivo o pertinencia, “rasgos pertinentes y específicos que, sustancialmente, caracterizan y distinguen a un objeto o elemento cualquiera” (1988: 94); pero también se relaciona con el concepto de función de la crítica literaria estructuralista. Por lo anterior, al enfrentarnos a la greguería hemos de centrarnos no solo en un “análisis meramente anatómico [sino que también] debemos complementarlo con un análisis que pudiéramos llamar ‘fisiológico’, relativo al funcionamiento de la greguería” (1988: 92).

En el presente estudio, donde analizaremos la activa participación de Ramón Gómez de la Serna en la radiodifusión y cinematografía españolas de comienzos de siglo, reflejaremos estas cuestiones metodológicas de dos maneras. Dentro del ámbito de la radio, nos centraremos específicamente en el subgénero radiofónico de la greguería ondulada; pero antes de ello ofreceremos una reinterpretación propia de la definición clásica de la greguería —“Metáfora + Humor = Greguería”— enunciada por Ramón. A través de la misma, intentaremos hacer visible toda la estética o filosofía latente del Ramonismo que veremos que se esconde tras ella y aclararemos, por tanto, lo que creemos que son ciertos errores interpretativos. También adelantaremos algunas de las funciones que posteriormente aparecerán en nuestra aplicación de la teoría morfológico-funcional de César Nicolás. Por último, en la parte dedicada a Ramón y el cine, estudiaremos creaciones tanto literarias como cinematográficas, por lo que haremos un recorrido por los temas tratados; nos centraremos en la estructura de las películas; y, cuando sea pertinente, daremos cuenta de la configuración formal y sustancial de la imagen.

## 4. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: GREGUERÍAS Y OTROS DIVERTIMENTOS EN LA RADIO Y EL CINE

### 4.1. Ramón Gómez de la Serna: espíritu, vida y obra

#### 4.1.1. *De Ramón Gómez de la Serna a RAMÓN o la literaturización de una vida*

Sin duda alguna, Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) fue y sigue siendo un gran referente de la cultura literaria contemporánea, tanto por su figura como por su obra. Como señaló Octavio Paz, “hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Ramón Gómez de la Serna. [...] Fue tan nuevo que lo sigue siendo” (ápuđ Martínez-Collado 1997: 11). Muchos son los que hablan de la conocida “generación unipersonal” que encarna nuestro autor, enunciada por Melchor Fernández Almagro y continuada por Víctor García de la Concha; así como también de su singularidad, puede que en un intento de definición de este “superdotado de la palabra”, como diría Roberto Lumbreras Blanco, y de su quehacer literario. Fue el *Ramón de Ramones* para Rafael Flórez, al igual que para el mismo Ramón, quien en su célebre *Automoribundia* se declaró predestinado a su nombre: “Yo nací para llamarme Ramón, y hasta podría decir que tengo la cara redonda y carillena de Ramón, digna de esa gran O sobre la que carga el nombre” (2008: 60). Jorge Luis Borges llegó a decir que “Ramón ha inventariado el mundo”; pero también fue mitificado por José María Salaverría al encontrar en él el “Dionisos de la palabra” y por Pedro Salinas al hallarle “demoledor Hércules joven de las letras”. Oliverio Girondo, aparte de mostrarnos su *Instantánea del cerebro de Ramón*, nos hizo ver que la intuición, el instinto, la espontaneidad, la inteligencia, la fantasía, la sensibilidad, el genio y la ironía custodiaban la mente del creador de las greguerías. Y fue, además, el escritor adánico de Ortega y Gasset y el Ramón Robinson de José de la Colina, porque “no [es] solo el escritor que nombra o vuelve a dar nombre a todo, sino también el solitario que va poblando su isla con los seres y las cosas que su miraba reinventaba” (1988: 41).

Bien podríamos continuar con este catálogo de impresiones, a cual más original, que comienza a conformarse en la época misma de Ramón a través de Alberto Hidalgo, José Bergamín, Pedro Salinas, Cansinos-Assens o Guillermo de Torre; y continúa en los críticos más cercanos a nuestro tiempo como Francisco Umbral, José-Carlos Mainer, Nigel Dennis, Rodolfo Cardona, Ana Martínez-Collado o Ioana Zlotescu. Sin embargo, aún dejándonos muchos nombres importantes en el tintero, hemos de tener en cuenta que la cantidad de teorías en torno al Ramonismo, aparte de las visiones particulares sobre nuestro autor y su gran obra, han sido incesantes incluso desde antes de que su pequeño

pero mayúsculo nombre, RAMÓN, comenzase a elevarse como un globo hinchado de novedad por las literaturas hispánicas, si se nos permite emplear aquí un uso personal de la metáfora de Ricardo Güiraldes.

Como decimos, este es el panorama constante al que nos enfrentamos cuando nos acercamos a la figura de Ramón; pero no nos extrañamos de él en absoluto si tenemos en cuenta que nuestro autor explotó —y dinamitó— casi todas las formas posibles de creación artística existentes en su época y aunó en sí mismo, en el Ramonismo, diversas facetas como creador, crítico, renovador y anticipador de temáticas y técnicas como prosista o novelista, poeta, dramaturgo, biografiador y autobiografiador. Además, también ha de considerársele crítico de estética y arte e ilustrador de sus propias obras; articulista, en periódicos y revistas; conferenciante y reportero o cronista en la radio; actor, tanto en teatro como en cine; y humorista. Naturalmente, también fue persona, pero una persona con una concepción de la vida muy particular. La prioridad absoluta de Ramón, desde muy temprano, fue la literatura:

Desde niño he tenido la vocación y la dedicación literaria. No ha amanecido día desde que comencé a comprender el clarear de los días que no haya traído para mí la inquietud literaria, la espera de la idea, la interpretación de las cosas, el deseo de superar lo ya descrito. A los diez y seis años publiqué mi primer libro y hoy estoy por el libro cincuenta y tantos. Aun en esa cifra estoy como ante el primer libro y sólo creo en los próximos (1932: 296).

Sin embargo, esta necesidad expresiva no empieza a materializarse con la obra a la que alude, *Entrando en fuego* (1905), un título más que elocuente aunque haya sido sugerido por su padre. Ya en 1901 Ramón publicaba en *El postal*, periódico propio, y es en él donde “su vocación literaria se manifiesta por primera vez” (Martínez-Collado 1997: 109). Más adelante, entre 1901 y 1907, sigue publicando algunos artículos; da el “grito inusitado [...] que hizo que acabase el acto en el mayor desorden” (Gómez de la Serna 2008: 203) del mitin anarquista del Buen Retiro, por el cual fue detenido; y comienza a construir su propio espacio en el domicilio familiar de la calle Puebla, es decir, el primero de sus cuatro famosos despachos<sup>1</sup>. No obstante, el año clave para comprender el paso definitivo de Ramón Gómez de la Serna a RAMÓN es 1908, puesto que a lo largo del mismo se dan al menos cuatro sucesos que cambiarían para siempre el rumbo de nuestro autor: publica su obra *Morbideces*, por la cual le celebran en La Huerta el primero de los numerosos banquetes de su vida; renuncia a ser secretario de Canalejas, a quien le agradece la oferta de trabajo

---

<sup>1</sup> En orden cronológico, los despachos de Ramón estuvieron ubicados en la calle Puebla (1903-1918); en la calle Velázquez (1922-1930), más conocido como el Torreón de Velázquez; en la calle Villanueva (1930-1936); y en la calle Hipólito Irigoyen (1936-1963), ya en Buenos Aires. Fernández Utrera (2010) indica que de este primer despacho no existen fotografías.

pero la declina porque su verdadero interés es “solo [...] ser escritor” (Gómez de la Serna 2008: 230); y comienza su andadura en la revista *Prometeo* (1908-1912) con el beneplácito de su padre. Son cruciales, como vemos, la renuncia al trabajo ofrecido y la fundación de la revista. Como indican Gaspar y Julio Gómez de la Serna:

‘En *Prometeo* está el arranque de todos los demás ramones’ [...] ‘en *Prometeo* mi hermano consolidó su personalidad, escribiendo profusamente críticas y ensayos, dramas, futuros libros...’ [...] Allí se encuentran ‘todas las transiciones arrebatadas, todo el substrato del pensamiento y del estilo de Ramón, la base futura y su actual personalidad’ (ápuđ Martínez-Collado 1997: 45).

Así pues, es a partir de este momento cuando encontramos al Ramón del que habla Pedro Salinas en su escorzo, ya “es el tipo de escritor por excelencia, de hombre que escribe, que en el escribir encuentra la función normal e indispensable de la vida de su espíritu” (2001: 164). Y es también a partir de entonces cuando, entre 1909 y 1910, comienza a perfilar su ideario estético a través de publicaciones tan importantes como “El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos con nuestras insurrecciones!” o la temprana traducción del manifiesto futurista de Marinetti, documentos clave para comprender los primeros inicios de las Vanguardias literarias en España. Tanto es así que, como ha indicado Martínez-Collado, el año de 1909 ha de considerarse “‘la fecha protocolaria’ a partir de la cual se considera que el vanguardismo ha empezado en España” (1997: 43).

La cimentación del Ramonismo continuó durante las primeras décadas del siglo, de 1912 a 1923, con la aparición fundamental de la greguería en 1912 a través de *Prometeo* y *La Tribuna* y la fundación de la tertulia literaria sabatina en el Café-Botillería de Pombo en el Madrid de 1915. Como indicó Juan Manuel Bonet, “hacer la lista de los que pasaron por Pombo es tarea que exigiría demasiadas páginas: baste decir que la práctica totalidad de la vanguardia española lo frecuentó, y también la mayor parte de los extranjeros de paso” (2007: 131), tal fue el caso de Valéry Larbaud. Sin embargo, antes de las greguerías y de la inauguración de Pombo, también es preciso señalar la publicación de una de sus obras más conocidas, *El doctor inverosímil* (1914); y la organización por parte de Ramón de la “Exposición de los pintores íntegros” en 1915, la “primera exposición de pintores cubistas en España” (Martínez-Collado 1997: 112) a la que acudió, entre otros, Diego Rivera. Posteriormente, en 1920, encontramos en Ramón un indicio de subversión precursora de la conferencia ramoniana en las dos visitas que hizo al Museo del Prado, consideradas por Molina Alarcón (2007) antecedentes de los *happenings* o *performances*. A partir del año 1922 prosigue su andadura en el segundo de sus despachos, el Torreón de Velázquez; y en 1923 publica *Ramonismo*, da conferencias por España y es

laureado por el Circo Americano, donde celebra una de sus ponencias más memorables subido a un trapecio.

Por otro lado, también hemos de destacar algunos de los viajes que realizó durante este tiempo. Son importantes las estancias en París (1911, 1916, 1928), donde se rodeó de la intelectualidad más representativa del momento; pero también los viajes a Portugal (1915), donde incluso adquirió el chalet “El ventanal” en Estoril —y que en 1924 tuvo que vender—; Italia (1916), que durante 1925 se convirtió en su hogar al permanecer en Nápoles hasta 1926; y Suiza, también en 1916. Además, fue a Alemania (1929) y América (1931), donde conoció a su esposa Luisa Sofovich en su recorrido por Argentina, aunque también visitó Uruguay, Paraguay y Chile con sus conferencias.

Entre estas idas y venidas era inevitable encontrarse con sucesos inverosímiles. Justo un año después de volver de Nápoles a Madrid, Ramón *muere* el mes de septiembre de 1927 y *es resucitado* el 24 de ese mismo mes. Laurie-Anne Laget (2008) nos aclara tal hecho milagroso. En la prensa española, durante varias jornadas de septiembre de 1927 —bien por iniciativa propia o por elementos externos—, corrió la noticia de que “el ingenioso creador de las *Greguerías*” (2008: 68) había fallecido. El día 24 del citado mes, en el *Diario de Las Palmas* se publica una esquila aclaratoria y resucitadora para nuestro Ramón, que confirma que el finado es, en realidad, José de Laserna, “antiguo crítico teatral de *El imparcial*” (2008: 68). La confluencia fonética favoreció el error, que por otra parte potenció el apogeo vanguardista del muy vivo Gómez de la Serna, quien en su *Automoribundia* “cuenta cómo [...] se fue a celebrar su inesperado desafío a la muerte en un restaurante con menú reconstituyente meditando la siguiente verdad de circunstancia: ‘Me estoy atracando de fiambre; luego no lo soy yo’” (2008: 65).

Otro período igualmente interesante en la trayectoria de Ramón es el que se da entre 1927 y 1936. Como indica Martínez-Collado, al año siguiente de la falsa muerte podemos decir que Gómez de la Serna ya “está en la cima de su fama” (1997: 114). Además, en 1929 es proclamado miembro honorífico de la Academia Francesa del Humor; y, de 1930 a 1936, comienza a radiarse el Ramonismo a través del “micrófono privado en funciones universales” que Unión Radio instala en su casa. Según Nigel Dennis (2012), mediante su micrófono Ramón dio vida a una suerte de nuevos subgéneros literario-radiofónicos creados por él mismo, como las charlas, los reportajes en directo, las cartas habladas, o las crónicas. También cabría destacar que, en palabras de Molina Alarcón, “este

juego entre lo privado y lo público lo conecta con algunos trabajos dentro del llamado ‘arte confesional’ propio de la estética de la posmodernidad” (2007: 5).

Para finalizar con este recorrido a través de Ramón, terminaremos con el período que comienza en 1936 y finaliza en 1963. En *Automoribundia* podemos leer lo que sufrió Ramón en aquellos tiempos, quien antes de la Guerra Civil le dijo a su esposa premonitoriamente: “Voy a tener que clausurar mi tertulia porque los españoles quieren matarse unos a otros” (2008: 618). Bastan las palabras de Ramón para conocer su amarga experiencia del 18 de julio de 1936:

No salí de casa en algunos días y coloqué la librería del diccionario enciclopédico frente a la puerta, porque no sabía quién podía venirme a matar, aunque yo no intrigué nunca, ni conspiré, ni usé del toma y daca, pues solo estuve abstraído en mis cosas para ver si podía dar a mis contemporáneos una visión más exacta de la vida y de la ilusión, que fuese original. [...] Estuve rompiendo originales, proyectos y esbozos dos noches con dos días. El arrebato de los acontecimientos a mi alrededor, aquel fin del mundo que oía con estampido de bombas y de ametralladoras me hizo cometer la única equivocación en el camino de lo que acontecía (2008: 619).

En ese mismo año, Gómez de la Serna abandona España y marcha exiliado a Buenos Aires con Luisa Sofovich, su mujer. Durante los primeros años la tristeza y la soledad son las protagonistas en su vida, rechaza numerosas colaboraciones en revistas e incluso trabajar como profesor, aunque publica algunas obras, como *Retratos contemporáneos* (1941). Más tarde, en 1949, hace un viaje a Madrid, donde dará conferencias y se reunirá por última vez con algunos tertulianos en Pombo; pero, a su pesar, también tendría que reunirse con Franco, visita que le costaría la lamentable leyenda negra que alega que Ramón fue simpatizante del franquismo. En este sentido, Aleixandre destacó una de sus consecuencias: “el descrédito en que cayó el pobre Ramón a los ojos de casi toda la intelectualidad anti-franquista acabó con él. Se ignoró, salvo excepciones, su obra extraordinaria y se intentó sepultarla bajo paletadas de tierra” (ápuđ Roberto Lumbreras 2003: 26). Por tanto, esto explicaría el hecho de que nadie acudiese a la última conferencia que Ramón tenía preparada para dar en Bilbao antes de su marcha definitiva a Argentina.

Por último, lo que acontece entre 1950 y 1963 son prácticamente desilusiones y un progresivo agotamiento vital. Destacan los escritos en los que la conversación consigo mismo se hace más notoria y se siente decepcionado al no ganar el Premio Nacional de Literatura ni el premio Mariano de Cavia de *ABC* en 1950. En esta década siente la necesidad de volver a España, pero sabe que no puede hacerlo. En 1961 publica *Piso bajo*, su última obra, y en 1962 reclama Pablo Neruda, como muchos otros antes que él, que se nombre a Ramón Premio Nobel de Literatura. Sin embargo, solo consigue el premio de la

Fundación March, con el que hubiera podido regresar a España si no hubiera fallecido en enero de 1963. Como dijo Ramón:

He muerto un poco en la palabra y la onda, un mucho en los trabajos sueltos, pero me he hecho un modesto sarcófago de libros. [...] La vida literaria es la base de la muerte, pensar, trabajar morir doble que los demás en el mismo tiempo. Todo ha sido estéril, pero la muerte es más estéril aún (2008: 760).

#### 4.1.2. *Obra literaria de Ramón Gómez de la Serna*

Es curioso, pero también comprensible, que entre los críticos y autores que se topan con la figura y la obra de Ramón en sus respectivas trayectorias casi siempre surge la necesidad de expresar el sentimiento que les provoca. Para ellos, en la mayoría de los casos, Ramón es todo un descubrimiento, una revelación de posibilidades de creación infinitas; pero al mismo tiempo se convierte en un abismo, en un destello cegador que ya no deja ver más allá de lo que alcanza a observar su mirada. Este cruce de sensaciones antitéticas ha resultado ser tan potente que, como ha indicado Roberto Lumbreras, hizo rendirse a Valéry Larbaud ante “sus greguerías, [por las que] estuvo días sin poder escribir, ‘porque ya no merecía la pena hacerlo’” (2003: 6). En la misma línea, Benjamín Jarnés no pudo más que decir: “sutil pupila la de Ramón. Ir tras ella es resignarse al zurrón de Lázaro, porque sólo deja migajas de las cosas” (2003: 6). Andrés Trapiello sentenció que “Ramón nos ha influido a todos” (2003: 7), del mismo modo que Jardiel Poncela afirmó que “Sin Ramón Gómez de la Serna muchos de nosotros no seríamos nada” (2003: 7). En definitiva, Ramón, como ya hemos indicado, “provoca al mismo tiempo admiración y aturdimiento, que amedrenta y desanima [también] a los estudiosos, como coinciden en confesar Gaspar Gómez de la Serna, José Camón Aznar o [...] Luis López Molina” (2003: 6).

Creemos conveniente haber comenzado este apartado sobre la obra literaria de nuestro autor de este modo y no de otro porque, antes de adentrarnos en su producción, tenemos que tener muy en cuenta que una de las causas de ese aturdimiento surge precisamente cuando descubrimos una obra literaria ingente, extensísima, comparable solamente a la de Lope de Vega, como ha señalado Carolyn Richmond (1982). Por tanto, en el presente epígrafe no nos detendremos en ninguna clasificación o enumeración, ya elaboradas por Luis S. Granjel (1963) o Martínez-Collado (1988 y 1997), sino que haremos una breve presentación únicamente de lo poético, teatral y narrativo ramoniano<sup>2</sup>, dejando el

---

<sup>2</sup> Hemos de entender estos tres términos en tanto que atmósferas literarias transpositivas, nunca como compartimentos estancos. No olvidemos que en el siglo XX asistimos a la decadencia de los géneros canónicos y que la crítica ha hablado, en cuanto al Ramonismo, de los *géneros fingidos*. Para mayor información, recomendamos la lectura: “Los géneros fingidos” (en *Ramón y las vanguardias*), de Francisco Umbral.

estudio de la greguería para el punto 4.3.4. *Las greguerías radiadas u onduladas. Clasificación morfológico-funcional.*

En primer lugar, en cuanto a lo poético en la producción ramoniana, tenemos que hacer una diferenciación inicial entre poeticidad y poesía porque, como indicó Carolyn Richmond en la advertencia a la novela *La quinta de Palmyra*, “Leer a Ramón es, en gran parte, leer poesía —es un continuo descubrimiento de otra realidad escondida que se va revelando al lector sensible—” (1982: 9). Dejando a un lado esta poeticidad narrativa y atendiendo solo a la poesía versificada, hemos de decir que es cierto que Ramón no la cultivó tanto como otros géneros ni publicó ningún poemario. Sin embargo, conservamos algunas tentativas poéticas publicadas en la revista *Prometeo*, como por ejemplo “Al exquisito poeta Miguel Pelayo” o “Nieve tardía”, ambas del número 14 de 1910. No obstante, nos resultan más sugerentes “Nevada” (1923) y “Oda libre a las ondas” (1930), ya que no solo tenemos en el soneto un ludismo más que evidente y una potencialidad visual que recuerda a ciertos poemas dadá de Tristan Tzara; sino también porque tras “Oda libre a las ondas” se cobija, de nuevo, un Ramón precursor olvidado. Así, gracias a José-Carlos Mainer, sabemos hoy que “en estos versos había prefigurado la televisión (‘cuando enlaces a la imagen...’) y nunca supo que, muchos años antes que Marshall McLuhan, había postulado ‘la aldea global’ de la comunicación” (1997: 119).

“Nevada”

Nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva.

Nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva.

Nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva,

nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva  
nieva, nieva, nieva, nieva.

“Oda libre a las ondas”

Cadeneta millonaria de eslabones,  
clave del destino compartido,  
jugo de condensada democracia,  
hilaridad de pirenaicas dentaduras,  
vida inanimada en Dios,  
algo sin cerca ni lejos,  
plena ciencia universal.

Nada es tu letra y tu música,  
lo importante es que tú seas,  
encontrando los desconocidos,  
despertando a los durmientes,  
cargando a los desahuciados,  
haciendo censo de niños.

Cuando enlaces a la imagen,  
compensada será la miseria,  
no existirán las soledades,  
la aldea será gran capital,  
el alma tendrá órbita sidérea  
y la amenidad podrá con el mal.



Por otro lado, en lo que se refiere al teatro de Gómez de la Serna, Roberto Lumbreras ha indicado:

Sólo con el teatro puede decirse que Ramón fracasó. Su poética no tuvo en cuenta las leyes de la dramaturgia. Pues el teatro no es para leer ‘en soledad’, sino que se realiza gracias a la participación sincrónica del espectador. [...] En teatro, pueden escatimarse las palabras, pero no la acción, y Ramón hace justo lo contrario, desoyendo el consejo de Goethe a los dramaturgos: ‘Haced que pase algo’. [...] se puede decir que el teatro de Ramón no es, como él mismo afirmó, ‘irrepresentable’, sino más bien *inasimilable* por el público convencional (2003: 13).

Una posible explicación de este hermetismo podría hallarse en la apreciación de Luis S. Granjel sobre la dramaturgia ramoniana publicada en *Prometeo —La Utopía* (1909 y 1911), *El drama del palacio deshabitado* (1909), *El Teatro en Soledad* (1912), etc.—, en la que encuentra “el propósito evidente de convertir sus creaciones teatrales en vehículo para divulgar su personal ideario, intención que confiere a los dramas de Ramón un muy particular cariz” (ápuđ Gómez de la Serna, Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez 1995: 59). Sea como fuere, lo cierto es que Ramón nos dejó numerosas obras teatrales —fundamentalmente dramas, aunque también pantomimas y danzas—, algunas de ellas recopiladas hoy por hoy bajo el título *Teatro muerto*. Aparte de las citadas anteriormente, tenemos otras obras posteriores como *Los Medios Seres* (1929), publicada por primera vez en *Revista de Occidente*, entre las cuales Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio Jiménez han localizado el *tema esencial* que con toda probabilidad tiñe toda la dramaturgia ramoniana:

la búsqueda de la autenticidad existencial, que se afirma en la oposición a la moral y los valores tradicionales y en la proclamación del puro impulso biológico como única forma sincera de afrontar la vida. La exaltación del erotismo y la complementación entre hombre y mujer como forma de alcanzar la plenitud responden a esa concepción vital (1995: 60).

Finalmente, dentro de la narrativa de Gómez de la Serna se han establecido diferentes periodizaciones atendiendo al proceso de madurez creativa del autor, como las tres siguientes fases indicadas por Luis S. Granjel (1963): 1922-1924, intervalo que comienza en el deslindamiento del teatro y la incipiente simpatía por la novela “grande” o de relatos, que encierra obras como *El secreto del Acueducto* (1922), *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *La quinta de Palmyra* (1923) o *Cinelandia* (1924); 1927-1931, que agrupa las obras *Seis falsas novelas* (1927), *El dueño del átomo* (1928) o *La hiperestésica* (1931); y, por último, 1932-1961, etapa que comienza con *Policéfalo y señora* (1932) y termina con *Piso bajo* (1961).

También hemos de resaltar que son numerosos los estudios que abordan estas diferentes obras, sus respectivas temáticas y algunas cuestiones narratológicas, así como la naturaleza misma de la compleja prosa ramoniana. Entre ellos no encontramos opiniones que nos resulten radicalmente divergentes en cuanto a la valoración de nuestro autor, salvo

algunas como las enunciadas por Brigitte Magnien, quien afirma de Ramón que “Aparece como el novelista español contemporáneo más famoso, más representativo del decenio. Sin embargo, no deja para la posteridad ninguna verdadera ‘Gran Obra’” (2006: 273). Además, también indica que “de todos los escritores de la época, Gómez de la Serna es el que tiene más inspiración y genio creador para la prosa poética, en cambio, poco contribuye en renovar la novela” (2006: 274).

En lo que respecta a estas últimas opiniones hemos de decir que, aparte de que no creamos que la valía literaria de un autor se encuentre en que una de sus obras prevalezca sobre las demás, estamos de acuerdo con Luis S. Granjel (1963), Jorge Urrutia (1980) y con el mismo Ramón cuando inciden en el carácter anticipador de novelas como *El doctor inverosímil* (1914) con respecto a las teorías psicoanalistas freudianas, por aquel entonces “inexistentes en las librerías españolas” (Gómez de la Serna 1961: 7). Lo mismo ocurre con *El libro mudo*, publicado cuatro años antes en *Prometeo*, al que Juan Ramón Jiménez “sitúa con exactitud [...] en el marco de la modernidad literaria ligada a lo subconsciente” (García de la Concha 1977: 73). Granjel destaca, además, la importancia de “las ‘novelas falsas’, las ‘novelas superhistóricas’ y sobre todo [...] [las] ‘novelas de la nebulosa’ en las que algo hay que recuerda a las ‘novelas’ de Unamuno” (1963: 220). De igual modo, hemos de tener en consideración el surrealismo presente en *El incongruente* (1922), también anterior al propio André Breton (cfr. Urrutia 1980); así como la naturaleza prekafkiana del protagonista de esta novela (cfr. Gómez de la Serna 2010); el discurrir no lineal de los capítulos en consonancia con el título de la misma —un orden premeditadamente *incongruente*—; y la exigencia de un lector activo, elementos siempre celebrados de *Rayuela* de Julio Cortázar pero que ya antes se encontraban en esta obra, o al menos un germen de ellos. Al respecto, Cortázar ha indicado:

la relojería de la memoria no me trajo jamás el nombre de Ramón mientras escribía *Rayuela* y mientras tantas sombras queridas iban y venían por *La vuelta al día en ochenta mundos* y por *Último round*; tal vez lo más penoso frente al reproche que ahora se me hace es la certidumbre interna pero indemostrable de que sí, de que Ramón estaba y está ahí, por la sencilla razón de que no podía y no puede no estar; por amor, por admiración, por enseñanza, Ramón estaba y está (ápuđ Gómez de la Serna 2010).

Por otro lado, también destaca Urrutia *El dueño del átomo* (1926), “con la que se consideraba [Ramón] adivinador de la bomba atómica” (1980: 53); la utilización de un costumbrismo renovado sobre la base de la innovación estilística ramoniana a través de *El torero Caracho* (1926), *La Nardo* (1930) o *Piso bajo* (1961); y la anticipación del experimentalismo y del absurdo, entre otros. En este sentido, podría señalarse como

ejemplo la novela *El circo* (1917), una obra que presenta pasajes parcialmente relacionables con la tentativa de romper la linealidad narrativa que caracteriza a la novela experimental; así como también con la posterior *Tournée de Dios* (1932) de Jardiel Poncela en la intercalación de carteles explicativos en el texto, por ejemplo.

Sin embargo, existe otra novela más que debería tenerse en especial consideración a la hora de estudiar la narrativa de Ramón. Como indica Carolyn Richmond, *La quinta de Palmyra* (1923) se trata de “una de las [obras] más características, logradas y auténticas de su época de plenitud [...] [así como también de una] hermosísima e injustamente olvidada novela” (1982: 15). Así pues, en esta “sinfonía portuguesa ramoniana” podemos disfrutar de una prosa eminentemente poética, en numerosas ocasiones de tintes modernistas por el desarrollo de una narrativa preciosista unida a greguerías intratextuales<sup>3</sup>, a través de la cual discurre la historia y el complejo desarrollo del personaje de Palmyra Talares. Es importante, además, no solo esta exaltación del arte por el arte, sino también la consideración del espacio y su influencia en Palmyra; la relación que mantiene con su quinta, la cual también debe considerarse un personaje protagónico de bastante calado; las idas y venidas de los “cinco amantes fugaces” (1982: 79); y, finalmente, el encuentro de la estabilidad con Lucinda, mujer en quien encuentra la comprensión que los hombres le negaron, un amor correspondido, un desdoblamiento de sí misma y, en definitiva, una compañera en la soledad de la quinta.

## 4.2. El Ramonismo entre las Vanguardias históricas

### 4.2.1. Sobre las Vanguardias históricas y los ismos

Como indicamos en el título del presente epígrafe, haremos una pequeña presentación del contexto artístico en el que se enmarca nuestro autor, período en el que la ruptura de la norma y la transgresión de los moldes canónicos se acentúan al máximo. En este sentido, debemos tener en cuenta que esta necesidad de sublevación artística que caracteriza las primeras décadas del siglo XX no es en absoluto nueva. Como ha indicado Rafael de Cózar (2014), existe toda una prehistoria de la Vanguardia o de la literatura heterodoxa que puede rastrearse, por ejemplo, a partir del caligrama en sus diferentes variantes prehistóricas, desde Simmias de Rodas (s. IV a.C.) hasta autores inmediatamente anteriores a Apollinaire. En otras palabras:

---

<sup>3</sup> Concepto de Luis López Molina. Este crítico distingue, dentro de la literatura ramoniana, greguerías intratextuales, greguerías autónomas y sintaxis greguerística (cfr. Lumbreras 2003).

Dionisio de Halicarnaso (ca. 60 a. C.) ya hablaba del valor del lenguaje como algo que puede ser trabajado y alcanzar belleza independientemente del pensamiento, y Flabio Filóstrato de Lemnos, llamado el Viejo (ca. 215 d. C.) señaló por su parte la preeminencia de la fantasía creadora por encima del presupuesto de arte imitación. Desde Horacio a Lessing se extiende la historia de las relaciones entre las artes que, de una forma efectiva, han desarrollado los escritores que constituyen esta línea de la heterodoxia (2014: 6).

A pesar de lo anterior, lo que sí es novedoso es el motivo de ese *arte nuevo* incipiente del que Ortega y Gasset habla en *La deshumanización del arte* (1924-1925). Desde la literatura de los poetas malditos y el rescate del arte por el arte por parte de autores como Oscar Wilde, comienza a caer en descrédito la preponderancia de la estética del bien, así como la razón, la moral y la corriente de pensamiento positivista. Tras la “entrada del nuevo siglo y bajo la conmoción social que significará el cambio de las relaciones de poder: crisis colonial, revolución soviética, Primera Guerra Mundial, [...] [etc.]” (Urrutia 1980: 49), esta ideología cobra mayor fuerza y surge, asimismo, la necesidad de un *nuevo estilo* que:

Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (Ortega y Gasset 1987: 57).

Así pues, en el Novecentismo o la Generación del 14 y las Vanguardias se confunden en estos nuevos valores estéticos, aunque “el sentimiento de la necesidad de cambio parece orientarse en dos vertientes: una de tendencia fundamentalmente filosófica y otra de tendencia fundamentalmente creativa” (Urrutia 1980: 49). En la primera de las tendencias encontramos algunos autores representativos como el mismo Ortega, cuya *Revista de Occidente* va a ser crucial, o Eugenio d’Ors; pero también Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala o Jacinto Grau. En la tendencia creativa, sin embargo, es fundamental la presencia de Ramón Gómez de la Serna.

En esta línea creativa, como indica Guillermo de Torre, se enmarca toda una “situación de avanzada de ‘pioneers’ ardidados que adoptaron, a lo largo de las trincheras artísticas, sus primeros cultivadores y apologistas” (1974: 23), todos ellos bajo el lema del “internacionalismo y antitradicionalismo” (1974: 26). De Torre plantea, además, que una de las características más definitorias de este movimiento de movimientos es precisamente la tendencia a ramificarse en diferentes microestéticas o ismos, los cuales se definen a sí mismos mediante sus propios manifiestos o proclamas. En esta línea, encontramos infinidad de corrientes vanguardistas, como el futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, superrealismo, imaginismo, ultraísmo, personalismo, existencialismo, letrismo y

concretismo, neorrealismo, iracundismo y frenetismo u objetivismo<sup>4</sup>. Sin embargo, como veremos a continuación, existieron listados particulares de otros ismos e incluso movimientos unipersonales como el Ramonismo, término que engloba tanto el ideario estético como la obra de Ramón Gómez de la Serna.

#### 4.2.2. El ismo o la “generación unipersonal” de Ramón Gómez de la Serna

El 1 de junio de 1930, Miguel Pérez Ferrero les lanzaba a los escritores españoles una encuesta sensacional a través del número 83 de *La Gaceta Literaria*. Con ojo avizor, había advertido que se estaba empezando a desvirtuar la significación de la Vanguardia, por lo que les preguntaba qué era para ellos, cómo la entendían, qué postulados literarios presentaba o presentó en sus inicios y cómo la juzgaban ahora. Ramón, que colaboró con sus respuestas el día primero del siguiente mes, declaraba que, en efecto, el término *vanguardista* comenzaba a tener tintes peyorativos. Sin embargo, concluye:

yo, la verdad, no me atrevo a decir nada alejoso contra la vanguardia; moriré admirando esa palabra; no me podrán dar vergüenza de su significado los que la ofenden... [...] Mi grito puede quedarse solo, puede lincharme la multitud si quiere; pero por último tengo que dar un viva que me brota del corazón y que merece las palabras indiscutibles: ¡Viva la vanguardia! ¡Viva el vanguardismo! (ápuđ Pérez Ferrero 1930b)

Como vemos, la actitud de Ramón es la esperada. Glorifica la palabra y el significado de la Vanguardia no solo porque se esconden tras ella las tendencias artísticas subversivas del primer tercio del siglo XX, sino porque también en ella se encuentra la semilla insurgente del Ramonismo. Recordemos que Gómez de la Serna introdujo la novedad en España a comienzos de siglo, tanto lo nuevo vanguardista como lo nuevo ramoniano; pero también dio a conocer sus ideas sobre el nuevo arte en el exterior. Como indicó Francisco Umbral: “Es el viajante de comercio del vanguardismo, que trae a España las últimas cosas, la última moda, y sale por el mundo a repartir una forma de vanguardismo español” (1996: 60).

Ante este hecho cabría preguntarse cuándo surge exactamente esta insurrección artística y vital en nuestro autor; pero para poder dar una respuesta aproximada a semejante cuestión hemos de hablar siempre de una gradación y de un cúmulo de circunstancias. Padecía Ramón en su juventud —y durante toda su vida— de *librofagia* crónica, patología que siempre estuvo acompañada de una sed de escritura prematura y de individualismo.

---

<sup>4</sup> En esta presentación de las Vanguardias no podemos profundizar en cada uno de los ismos, ya que no disponemos del tiempo y espacio necesarios para ello. Para mayor información, remitimos al lector a: *Historia de las literaturas de vanguardia*, de Guillermo de Torre.

Según García de la Concha (1977), en su adolescencia leyó a Bécquer, Heine, Fichte, Nietzsche, Kant, Schopenhauer, Poe, Verlaine o Baudelaire; y conocía, por tanto, la literatura precedente y las corrientes filosóficas más relevantes. Viajó por Europa y frecuentó París. Se enfrentó a los hombres del 98 y en concreto al realismo de Baroja, de quien decía que “hacía sus libros con recortes de folletines parisienses” (Umbral 1980: 47). Ramón, por tanto, “huye [...] de lo que tiene cerca, el realismo pesimista de Galdós y el 98, y empieza a hacer contestación, experimentación, optimismo, arte por el arte” (Umbral 1996: 62). Será a partir de la publicación de “El concepto de la nueva literatura” (1909), junto con la traducción del manifiesto futurista de Marinetti, cuando se produzca la “verdadera explosión” (García de la Concha 1977: 69) de ese *nuevo estilo* y comiencen a cuajarse las ideas precursoras de Ramón. Son fundamentales, en este sentido, “Mis siete palabras” (1910), “Las cosas y el ello” (1934) o “La palabra y lo indecible” (1936), entre otros ensayos.

Como podemos ver, Gómez de la Serna, haciendo honor al significado etimológico del nombre de su revista *Prometeo*, ‘se adelantó pensando’<sup>5</sup>. En el prólogo a *Ismos* (1931)<sup>6</sup> Ramón comienza de la siguiente manera: “He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confianza con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura” (1988: 108). Esas primeras *nuevas formas del arte y literatura* fueron, principal y oficialmente, el futurismo y el cubismo. Como indica García de la Concha, “el futurismo es, ante todo, un *ethos* de raíz nietzscheana, que repercutirá en todos los campos” (1977: 74). Del cubismo tomará Ramón algunas ideas básicas, como la 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” (1977: 83). Este planteamiento es equivalente a la síntesis de la filosofía intuicionista<sup>7</sup> de Bergson —fundamental para la creación de la greguería, como ha indicado Rodolfo Cardona (2011)— y de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. Es tarea compleja dilucidar en este panorama qué fue antes y qué después; pero lo realmente importante es que se trataba de una atmósfera común en la que respiraban todos los artistas del momento. Como concluye

---

<sup>5</sup> Esta idea nos viene del artículo “Larra precursor de *Prometeo*” de A. Guerra y Alarcón (cfr. García de la Concha 1977).

<sup>6</sup> Martínez-Collado (1988), a través de Joaquín de Entrambasaguas, advierte que existe la obra inédita *El cubismo y todos los ismos*, datada en 1920 y coincidente en contenido con *Ismos* (1931).

<sup>7</sup> Es imprescindible en la filosofía de Bergson “la idea de que la realidad es inaprensible para el intelecto por estar en constante estado de fluidez. La idea que surge hacia esa época es que el poeta, a causa de sus facultades intuitivas, puede aprehender lo instantáneo y expresarlo como poesía. La ley de las similitudes y de las ‘correspondencias’ —herencia del Simbolismo— da al poeta la libertad necesaria para alcanzar esas imágenes momentáneas” (Gómez de la Serna y Cardona 2011: 35 - 36).

Francisco Umbral: “en principio no hay influencias ni mimetismos. Lo abultado del fenómeno vanguardista en Europa y lo abultado del fenómeno Ramón —del Ramonismo— acaban por tocarse” (1996: 62). Veamos a continuación qué es lo que aportó el Ramonismo.

Gómez de la Serna, “omnipresente aunque siempre distanciado y único” (García de la Concha 1977: 63), dispuso en su obra *Ismos* su particular visión de la Vanguardia y reflexionó sobre las microestéticas más importantes del momento<sup>8</sup>. Aunque no incluyó entre ellas el Ramonismo por “verdadera modestia” (Gómez de la Serna y Martínez-Collado 1988: 109), su ideario está disperso en toda la obra. En el prólogo, Ramón exalta la transposición como fundamento de la nueva estética: “De la mescolanza de unos con otros y sus doctrinas brotará la palingenesis del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo; entendiendo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas” (1988: 109); pero también la búsqueda incesante de la novedad, tan efímera como la vida misma, y la invención: “[lo nuevo] Hay que haberlo devorado, porque así no volverá a reaparecer como nuevo, sino que dará lugar a otras categorías de novedad. Y en seguida devorar lo nuevo sin piedad ninguna, y a otra novedad” (1988: 113). Como vemos, dispersión, transposición, innovación e invención son cuestiones fundamentales para Ramón y son las claves que nos encontraremos simultáneamente en toda su obra. Junto con las anteriores, han de tenerse en cuenta otras que creemos igualmente importantes para comprender la esencia del Ramonismo. Son las que siguen:

- a) la identificación vida = literatura. Es deudor en este aspecto de Oscar Wilde y Charles Baudelaire, como señaló Umbral (1996), pero también del espíritu bohemio en general. Esta clave debe complementarse con la constante aparición del oxímoron vida/muerte en la literatura de Gómez de la Serna —resultado de la unión de lo barroco con la concepción ramoniana de lo nuevo, asunto que trataremos más adelante— y con lo cursi como filosofía vital, puesto que en lo cursi ramoniano no solo encontramos un “barroco doméstico” (Umbral 1996: 163), sino también “una adhesión a la vida, un entusiasmo cándido por vivir, por embellecer los días, por decorarlo todo hasta la saturación [...]” (1996: 162-163);
- b) la paradoja individualismo + filantropía. Ramón recalca la importancia de la expresión del yo, la soledad y el enclaustramiento en el quehacer literario; pero al

---

<sup>8</sup> Salvo el futurismo, el surrealismo y el dadaísmo, todos los demás ismos expuestos por Ramón son de denominación propia. Inventa el botellismo (cfr. Umbral 1996), el jazzbandismo, etc.; destaca estéticas personalistas (Apollinerismo, Picassismo, Charlotismo, Riverismo, Dalíismo, etc.); y sienta las bases del humorismo, esenciales para comprender el movimiento unipersonal de nuestro autor.

mismo tiempo subraya el provecho que los demás pueden sacar de su obra: “estuve abstraído en mis cosas para ver si podía dar a mis contemporáneos una visión más exacta de la vida y de la ilusión, que fuese original” (Gómez de la Serna y Fernández Prieto 2008: 619). Ya se repetía una idea semejante en *Ismos*: “Estamos saliendo de una época y hay que dejar explicado nuestro tiempo” (1988: 110);

- c) la insurrección, el antiacademicismo, el ludismo y el humorismo en consonancia con el espíritu de la Vanguardia. A esto se une la intrascendentalidad del arte o la defensa del arte por el arte —también capital en Wilde, Baudelaire y los vanguardismos—, el concepto ramoniano de lo falso<sup>9</sup> y el fingimiento de los géneros literarios canónicos<sup>10</sup>;
- d) la transgresión de los límites de la escritura y la importancia de lo audiovisual y la oralidad. Para Ramón, son igual de válidos el libro, la prensa, la radio y el cine como vehículos para la expresión artística; pero también es imprescindible la conferencia, a la que enriqueció con su ideario estético. Recordemos sus palabras: “Para conseguir la paz hay que llenar la vida de sentido y sólo lo logrará de nuevo la grandeza del arte, la pasión por la literatura, el don elocuente del monólogo” (Gómez de la Serna y Nigel Dennis 2012: 12-13);
- e) la alabanza de la mujer física e *histológica* —donde cabe también la muñeca de cera— y del erotismo en detrimento de la mujer metafísica y etérea becqueriana. Como dijo Pedro Ferreras en tiempos de Ramón, “una verdadera literatura no puede darnos una mujer de mentirijillas, que se alimente de suspiros y de pétalos” (1911: 87). Son precedentes tanto Taine (cfr. Ferreras 1911) como Baudelaire;
- f) y, finalmente, la apología del objeto, el Rastro —el gran “cementerio de cosas” (Umbral 1996: 160)—, lo cursi, la cotidianeidad y la observación parcial —infrarrealista, en términos orteguianos<sup>11</sup>— y total —a través del *flâneurismo* baudelaireano<sup>12</sup>— del mundo. Sumando a todo ello la consecuente *lentificación* de la literatura (cfr. Umbral 1996), las ideas de Bergson, el sustrato vanguardista y el fragmentarismo tendríamos aquí las principales bases teóricas de la greguería.

---

<sup>9</sup> Vid. nota 27, p. 46.

<sup>10</sup> Vid. nota 2, p. 12.

<sup>11</sup> Como indicó Ortega y Gasset, “Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera —no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida— son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce. [...] El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos” (1987: 76).

<sup>12</sup> Junto con el *spleen*, el *flâneur* es otra de las máximas expresiones de la Modernidad. Ha de entenderse por *flâneur* “mirar, ver, pasear por la ciudad, combatir el *spleen*, la nostalgia, experimentar un tiempo en cambio incesante, sentirse extraviado” (Martínez-Collado 1997: 95).



### 4.3. Ramón y la radio

#### 4.3.1. *La radio en España en el primer tercio del siglo XX*

García de la Concha afirmó sobre la temprana traducción del manifiesto futurista llevada a cabo por Ramón que “pocas veces se producirá en nuestro mirador literario una puntualidad informativa semejante” (1977: 73). Sin embargo, bien podríamos decir que sucedió algo similar en el ámbito de la radiodifusión española, ya que, como veremos, el papel de Gómez de la Serna fue fundamental en el despertar de las ondas radiofónicas en España.

Según ha indicado Armand Balsebre (2001), debemos tener muy en cuenta el contexto histórico de estos momentos para comprender los altibajos que sufrió la radio en sus comienzos, puesto que en numerosas ocasiones fueron determinantes las formas de gobierno, las ideologías de turno o la propia concepción del nuevo medio. Por lo anterior, hemos de distinguir las siguientes etapas: 1874-1923: Restauración; 1923-1931: dictadura de Primo de Rivera; 1931-1936: Segunda República española; 1936-1939: Guerra Civil y comienzo de la dictadura franquista.

En la primera época, hemos de tener presente que a nivel mundial se produjeron algunos de los hitos más determinantes para la creación de la radio, como el descubrimiento de las ondas electromagnéticas por Hertz en 1887, la telegrafía sin hilos (T.S.H.) por Guillermo Marconi en 1895, la válvula amplificadora por Lee de Forest en 1906, la primera transmisión de voz humana a través de la onda por A. Fressenden en ese mismo año, y la fabricación de los primeros aparatos de radio en Estados Unidos en 1915. Además, también tenemos que destacar que en esta etapa estalla la Primera Guerra Mundial, por lo que muchos de los primeros ensayos radiofónicos fueron llevados a cabo por el ejército. En España, no podemos olvidar la labor fundamental de Francisco Dalmau Faura, ya que fue quien introdujo “las primeras instalaciones eléctricas y telefónicas” (Balsebre 2001: 19) en las últimas décadas del siglo XIX, disponiendo con ello el ambiente propicio para el nacimiento de la radiodifusión. Sin embargo, no será hasta comienzos de los años veinte del siglo siguiente cuando encontremos las primeras transmisiones radiofónicas de prueba, se comiencen a comprar aparatos de radio a Estados Unidos y se establezcan las primeras leyes reguladoras con Alfonso XIII. Por todo lo anterior, hemos de considerar este primer período como pre-radiofónico, ya que todavía se estaba asentando el nuevo invento.

Así pues, durante la dictadura de Primo de Rivera se producirá un paulatino perfeccionamiento del sistema radiodifusor; surgirán los conceptos de *radioyente* y *radiodifusión*, recogidos en la Ley de Radio de 1923; se concederán las primeras licencias; y aparecerán las primeras emisoras españolas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en estos momentos el número de aparatos domésticos de radio y de oyentes no era en absoluto masivo, ya que el perfil radioescucha real era el de urbanita acomodado económicamente. Aunque en las publicidades se hiciera alarde de un público aún mayor, no podemos olvidar que las ondas no llegaban mucho más allá de los límites de las grandes ciudades —Madrid, Barcelona, Sevilla, Cádiz— y que los precios de los aparatos de radio no estaban al alcance de cualquier bolsillo.

Como señala Armand Balsebre, el año 1924 “supondría el nacimiento oficial y legal de las primeras emisoras de radio” (2001: 43) gracias a la regulación legal llevada a cabo por Primo de Rivera. Entre ellas se encuentran Radio Ibérica o Radio Barcelona; pero, además, entre 1924 y 1925 inicia también su andadura Unión Radio, una de las más importantes a escala nacional y que muy pronto monopolizaría el territorio radiofónico español. Es igualmente relevante el papel de Ricardo Urgoiti, su director, no solo porque es “representante de la modernidad con la Generación del 27 y el grupo de la Residencia de Estudiantes” (2001: 128), sino también por sus innovaciones en la radio. En este sentido, hemos de poner de relieve que Urgoiti no entendió el nuevo medio de forma idílica y elitista como sí lo hicieron las restantes emisoras, sino como una “fábrica de programas” (2001:148) donde tenían cabida tanto la publicidad como temas acordes con un público real y heterogéneo: literatura y libros, música, cine, tauromaquia, deportes, recetas de cocina, historia, etc. Además, gracias a la labor de Urgoiti, también se produjeron otros hitos en la radiodifusión, como la invención del montaje musical y la cimentación del lenguaje radiofónico en consonancia con el cine; la grabación o la radio en diferido; el primer noticiario hablado a través del programa *La Palabra*, o “la primera tertulia radiofónica de la historia de la radio española” (2001: 160) con el equipo humorístico “La Pandilla” —Ramón Gómez de la Serna, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, “Sama” y Antonio de Lara Gavilán como “Tomo”— al frente del micrófono en 1928.

Como vemos, Unión Radio desde sus inicios apostó por una programación oscilante entre el ocio y la información; y esta última no solo se dio con *La Palabra*, sino también con la revista *Ondas*, donde se publicaba tanto la programación de la radio como lo más relevante de las jornadas radiofónicas. Junto al ocio, otra peculiaridad de esta emisora

era la constante búsqueda del humor, cuyo representante máximo fue Ramón Gómez de la Serna. Nuestro autor comenzó su andadura en la radio sobre el año 1925 y no la abandonó hasta el 11 de julio de 1936, pocos días antes del comienzo de la Guerra Civil. Ramón, como indica Armand Balsebre, no solo “escribió para la revista *Ondas* centenares de greguerías y cuentos” (2001: 167), sino que además inauguró el reportaje radiofónico y fue partícipe de la innovación de la radio en diferido de Urgoiti a través del subgénero de la carta hablada. Es tanta la importancia de Ramón que, como ya indicamos anteriormente, Urgoiti le hace instalar en 1930 un micrófono particular en su domicilio, convirtiéndolo en ese instante en “cronista de guardia” y humorista oficial de Unión Radio y la revista *Ondas*.



Fig. 1. Ramón ante su “micrófono privado en funciones universales” en los años 30.

Fuente: *El Mundo*

A pesar de todo lo anterior, hemos de tener en cuenta que “cuando finaliza el período de la dictadura de Primo de Rivera [...] la audición radiofónica todavía le está negada a casi la mitad de los españoles” (2001: 178). Durante la Segunda República, aunque cae por completo la censura heredada de la dictadura precedente, comenzará para la radio un período de politización, aumentará la función pedagógico-informativa del medio y se abrirá una polémica sobre si la radio ha de concebirse como un arte —pues así ocurrió con el cine<sup>13</sup>— o si era simplemente una tecnología útil más del siglo. También se asentarán las innovaciones anteriormente citadas salvo la grabación, que empezará a ser rutinaria a partir de los años cincuenta, se creará el Ministerio de Comunicaciones e incluso habrá un período en que las sesiones parlamentarias se radien a la población.

Finalmente, en cuanto a la etapa de la Guerra Civil, hemos de indicar que tanto la politización del medio como su uso propagandístico llegaron a su punto álgido. Si durante

---

<sup>13</sup> Vid. nota 22, p. 39. Una postura similar a la de Ricciotto Canudo es la de Rudolf Arnheim, quien plantea que la radio posee una potencialidad artística no tan tenida en cuenta hasta entonces.

la contienda las emisoras fueron tomadas por los diferentes bandos como medio para difundir ideales políticos y propagar el recelo entre los españoles; tras la caída definitiva del bando republicano en 1939, Franco comenzaría a controlar todas las emisoras existentes hasta entonces, que hacían un total de 67 sin contar las clandestinas. En definitiva, con la creación de la Radio Nacional de España, la sustitución del monopolio de Unión Radio por la Cadena SER y la recuperación del Servicio Nacional de Radiodifusión creado por Primo de Rivera, el Estado controlaría la radio oficial hasta el fin de la dictadura franquista.

#### 4.3.2. Radiorramonismo

Ya dijimos anteriormente que una de las características del sistema estético del Ramonismo era la transgresión de los límites de la escritura. Este rasgo encuentra en la radiodifusión uno de sus soportes más destacados y se trata, a su vez, de una de las tendencias más acusadas de nuestro autor: “el arte de Ramón [...] es un fenómeno incontenible y multi-genérico, que se vale de cualquier medio y aprovecha cualquier ocasión para expresarse” (Dennis 2012: 14). Además, cuando Gómez de la Serna toma la radio como medio para radiar su literatura, de forma paralela se ven afectadas todas las vertientes de su estética —dispersión, transposición, innovación, etc.— y al mismo tiempo enriquece a la radio con las mismas. De este modo, si unimos las características del Ramonismo con lo que aportó Ramón al nuevo medio, tenemos como resultado las siguientes claves:

- a) la identificación vida = literatura. Recordemos que Ramón, al comienzo de sus colaboraciones en Unión Radio, acudía a la emisora para emitir su parte de la programación; pero, a partir de 1930, el nuevo medio entra en su hogar y comienza a formar parte de su vida privada. Si confiamos en las declaraciones de Gómez de la Serna en *Ondas*, desde su micrófono radiaría sus impresiones sobre obras teatrales, “necrologías inmediatas” (1930: 9), discos de reciente adquisición, conversaciones con algún entrevistado, ruidos varios, “la página mejor” de “algún libro excepcional” (1930: 9), lo más interesante de su correspondencia personal, etc. Se mezclan, por tanto, lo público con lo privado y la rutina de la vida cotidiana con lo literario radiado, algo que no se había visto hasta entonces;
- b) la paradoja individualismo + filantropía. En el mismo año que indicamos y con el motivo de su nueva adquisición, Ramón dedica unas palabras en la revista *Ondas* a “ese sagrado ostensorio de la palabra” (1930: 9) —su nuevo micrófono— y se adjudica con orgullo el cargo de “poseedor de un micrófono privado en funciones universales” (1930: 9). Si analizamos su nuevo título, entendemos que ha recibido

un instrumento cuyo uso va a ser personal, pues es “hijo predilecto de mis soledades” y “casi voz de la conciencia” (1930: 9); pero que al mismo tiempo implica “una vigilancia sin tregua y un deber apretado de responsabilidades” (1930: 9) con respecto a los radioescuchas;

- c) la insurrección, el antiacademicismo, el ludismo, el humorismo, la intrascendencia del arte, el concepto ramoniano de lo falso y el fingimiento de los géneros literarios canónicos. Aunque Ramón tenía absoluta conciencia de lo novedoso del medio, en ocasiones se sentía disconforme con las limitaciones que encontraba en él y divagaba sobre ellas. Así, a través de una mezcla entre fantasía, rebeldía y humorismo esencialmente ramonianos, nuestro autor se convertía en un verdadero visionario cuando lanzaba hipótesis sobre la radiovisión o la televisión, la radio portátil, la radioteca e incluso la *radioolfacción* (cfr. Dennis 2012) que, si bien en la radio nunca ha existido, sí se dio en el ámbito del cine mediante el sistema del AromaRama<sup>14</sup>. Además, Ramón tampoco accedió a ser partícipe del convencionalismo que acarrearía continuar con el teatro radiado o la radionovela —géneros que, aunque radiados, no dejaban de ser canónicos—, sino que creó hasta cuatro nuevos subgéneros literario-radiofónicos: reportajes en directo, crónicas y actuaciones, cartas habladas, y charlas;
- d) la transgresión de los límites de la escritura y la importancia de lo audiovisual y la oralidad. Si bien es cierto que “la obra de Ramón tiene una importante dimensión oral” (Dennis 2012: 15), este rasgo se multiplica cuando la radio se convierte en su medio difusor. De este modo, nuestro autor se ve en la obligación de explotar más de lo normal el sentido auditivo; adapta sus creaciones literarias a las exigencias de la radio e incrementa su potencialidad sinestésica; y atiende especialmente a la sonoridad de las palabras, sobre todo con el uso de jitanjáforas y onomatopeyas<sup>15</sup>. Son relevantes, en este sentido, sus observaciones sobre los “sonidos misteriosos” (2012: 27) que tan frecuentes eran en la radio de entonces (cfr. Balsebre 2001), cuestión que se relaciona con su fijación por lo fantasmagórico;

---

<sup>14</sup> “Procedimiento para que los olores de una película lleguen directamente al público de la sala, por medio de los conductos de aire acondicionado” (Konisberg 2004: 39). También se ha denominado *smellies*, *Smell-O-Vision*, olorvisión, odorama u olorama.

<sup>15</sup> Afortunadamente, se conserva una grabación radiofónica tardía —1940, Buenos Aires— en la que podemos comprobar todo lo que hemos indicado. En ella, “Ramón [...] hace pruebas de micrófono, imita el canto de un gallo y dice palabras altisonantes. Seguidamente realiza una semblanza sobre la vida y obra de Valle-Inclán” (Dennis 2012: 58-59). Puede escucharse un fragmento en: “Reportaje en R5 - Ramón Gómez de la Serna y la radio: historia de una pasión”.

- e) la alabanza de la mujer física e *histológica* —donde cabe también la muñeca de cera— y del erotismo en detrimento de la mujer metafísica y etérea becqueriana. Como reflejo de esta concepción en el ámbito de la radio, cabría destacar el reportaje “Media hora en la Residencia de Señoritas” realizado por Ramón en 1934 y el “diálogo con la Venus de Milo —que hizo que el gran ventrílocuo Sanz acudiese a esperarme a la puerta de la Radio para ver si era verdad o de mentira la voz de mi interlocutora (y se encontró con una bellísima mujer)—” (Dennis 2012: 54);
- f) y, finalmente, la apología del objeto, el Rastro —el gran “cementerio de cosas” (Umbral 1996: 160)—, lo cursi, la cotidianeidad y la observación parcial —infrarrealista, en términos orteguianos— y total —a través del *flaneurismo* baudelaireano— del mundo. En el *Radiorramonismo*, vamos a encontrarnos con todas estas claves aplicadas al nuevo medio, ya que puede percibirse una suerte de infrarrealismo radiofónico en tanto que el punto de vista insólito encuentra su centro de atención en la propia radio: “podría decirse que las colaboraciones de Ramón en *Ondas* constituyen algo así como una larga reflexión —discontinua y fragmentaria [...]— de índole *metarradiofónica*” (2012: 25). A pesar de ser un tema recurrente en todos los subgéneros radiados de Ramón, “no cabe duda de que lo mejor y más memorable de sus observaciones sobre la radio se plasma en sus greguerías” (2012: 67).

Por último, antes de concluir este apartado sobre el *Radiorramonismo*, es preciso que presentemos muy brevemente cada uno de los subgéneros que mencionamos anteriormente. De mayor a menor grado de improvisación, Ramón cultivó:

- a) reportajes en directo. A través de su *micrófono privado*, Gómez de la Serna radió reportajes semanales de media hora de duración entre 1932 y 1936. No obstante, ya en 1927 tenía lugar uno de ellos en el Café Pombo con los integrantes de “La Pandilla” (cfr. Dennis 2012) y en 1929 Ramón enunciaba la que se conoce como “la primera emisión en directo en la historia de la radio en España” (2012: 30) en la Puerta del Sol. En ella, no solo dio protagonismo al conocido espacio madrileño en el que se encontraba, sino también a los transeúntes e incluso a unas farolas recién instaladas:

Esta farola a que le dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia [...] Queda inaugurada esta farola nueva que sólo lleva diez días en uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre (ápuđ Molina Alarcón 2007: 5).

- b) crónicas y actuaciones. A partir de 1930, Ramón da “una ‘crónica’ personal o breve comentario sobre algún tema de actualidad [...] [y lo hace] si no todos los días, al menos varias veces por semana” (Dennis 2012: 41). Se incluyen dentro de ellas algunas actuaciones parecidas a las conferencias típicamente ramonianas, aunque tengamos en cuenta que si con estas últimas desautomatizaba la percepción visual, con las actuaciones radiofónicas da paso al extrañamiento auditivo;
- c) cartas habladas. Datadas a partir de 1930, se trataban de cartas radiadas que previamente “son grabadas [...] en la emisora de Unión Radio en Madrid pero [que] crean la ilusión de estar ‘escritas’ en París y enviadas desde allí” (2012: 36);
- d) charlas. Aunque se trata del subgénero que más temprano aparece, es el que menor grado de improvisación presenta. A partir de 1925, Ramón produce una serie de “textos escritos que lee delante del micrófono en un estudio de la emisora y luego publica en la revista *Ondas*” (2012: 23), dándose así una curiosa cadena de literatura re-mediada: manuscrito > radio > revista. Dentro de estas charlas podemos encontrar diferentes tipos de escritos de indudable naturaleza ramoniana, como las greguerías onduladas, los ovillejos de ondas, los caprichos ondulados y *Radio humor*. Una de estas charlas, “El circo de las ondas”, fue seleccionada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina (2005) para rendir un homenaje a Ramón a través de una composición homónima, mediante la cual se recrea no solo la voz de nuestro autor, sino también aquellos *sonidos misteriosos* que se oían en la radio de entonces.

#### 4.3.3. Las greguerías radiadas u onduladas. Clasificación morfológico-funcional

Lo primero que deberíamos preguntarnos cuando nos proponemos realizar un estudio sobre la greguería es qué entendemos por ella. Sin embargo, para responder esta cuestión tenemos que enfrentarnos, a su vez, a una amplia gama de respuestas formuladas a través de definiciones —de la crítica y del mismo Ramón—, del análisis de la forma o del estudio del contenido. Ante este panorama, nosotros vamos a tratar de ofrecer una visión de conjunto, es decir, una interpretación más profunda si cabe de la definición clásica de la greguería enunciada por Gómez de la Serna y un estudio de la forma y las funciones de la misma. Todo ello, evidentemente, es extensible y va a ser aplicado a la greguería ondulada.

Como ha señalado Manuel Durán (1988), Ramón dio varias definiciones de su creación literaria más famosa, aunque no todas han gozado de la misma popularidad. En este sentido, es de sobra conocida la fórmula ramoniana “Metáfora + Humor = Greguería”

y, si bien se ha dicho de ella que “sirve para muchas greguerías, pero no todas, y quizá ni siquiera para la mayoría” (1988: 115), nosotros creemos que sí puede ser aplicada a la totalidad de la creación greguerística. No obstante, antes de comenzar a explicar nuestra propuesta, debemos liberarnos de la continuada interpretación literal que se ha venido haciendo de cada uno de los términos que componen esta ecuación y olvidar, por tanto, su supuesta insuficiencia explicativa.

Así pues, el concepto metáfora ha de comprenderse no en sentido recto, sino de forma plurisignificativa y como resultado final de los diferentes puntos de vista que conforman el Ramonismo en tanto que sistema estético. En cuanto a su plurisignificación, destaca Aullón de Haro que “el término definitorio de ‘metáfora’, que justamente es el que señala la tradición aristotélica, se diría que en realidad es utilizado por Gómez de la Serna como genérico de imagen o, sencillamente, de figura léxica” (2014: 35). Por otro lado, en lo que se refiere a los puntos de vista, encontramos que el más significativo en la greguería es el infrarrealista, porque a partir del mismo Ramón presta atención a lo insólito de la percepción y lo hace protagonista de su literatura; pero también es igual de importante el punto de vista del *flâneur*, ya que Gómez de la Serna adopta el papel de ‘mirador’ en y del mundo. También sumamos a lo anterior lo cosalógico como una constante del Ramonismo, que ha de entenderse más como una rama del infrarrealismo que como punto de vista independiente; y la propia noción del objeto en la filosofía ramoniana, por la que ha de tenerse en cuenta que existe una relación dialógica involuntaria e inconsciente entre el hombre, la cosa y “el ello” —la influencia de Freud es innegable— y que el objeto ha de considerarse provisto de alma<sup>16</sup> y no cosa inanimada (cfr. Gómez de la Serna y Martínez-Collado 1988).

Como vemos, es evidente que estas percepciones casan con la teoría formalista de Shklovski sobre la desautomatización de la percepción o el extrañamiento y sobre la concepción del objeto estético<sup>17</sup>; pero también con el planteamiento de la *episteme escópica* propuesta por José Luis Brea, quien enuncia una interesante teoría filosófica sobre el acto de la percepción del hecho artístico y el proceso de “visibilización de lo no visible” (2014: 9). Si sumamos ambas teorías y las aplicamos a la metáfora ramoniana,

---

<sup>16</sup> Francisco Umbral ha destacado sobre este punto que “la greguería no es sino animismo [...], un pensamiento primitivo, poético, que atribuye autonomía a las cosas y las emociones, las dota de ánima particular” (1980: 47).

<sup>17</sup> “Llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética” (1976: 57).



podemos advertir que la relación entre Ramón y la cosa nos invita a participar de una percepción del mundo desautomatizada y nos ofrece así un redescubrimiento de lo trivial, una revelación de lo insólito, o, en términos heideggerianos, una *desocultación* de la verdad de las cosas. Con todo, Ramón en su proceso creativo rompe la barrera de la visión unidireccional y la amplifica en calidad de creador panóptico o “pequeño Dios”, recordando el verso de Huidobro, provisto de un punto de vista multiplicado que “mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando [las] relaciones insospechadas de las cosas” (Fernández Romero 1996).

Al segundo miembro de la ecuación, al humor, también hay que acercarse sin prejuicios interpretativos: de ninguna manera hay que confundirlo con lo cómico. Recordemos que Ramón publicó *Ismos* en el año 1931 y que en esta obra estaban presentes directa o indirectamente muchos de los fundamentos estético-filosóficos del sistema ramoniano. Uno de ellos, que incluso se inserta como un ismo más, es precisamente el humorismo y es a partir de él que debemos interpretar este segundo elemento constituyente de la greguería. El humorismo de Ramón, según Aullón de Haro, además de encarnar “el optimismo, la alegría y la evasión propias de la nueva literatura” (2014: 34), es también sustento de un rasgo bastante acentuado de otra literatura un poco más lejana en el tiempo:

El ingenio conceptista es en Gómez de la Serna una suerte de actualización de la ‘agudeza’ para un siglo XX vanguardista ajeno a los antiguos perfiles taxonómicos y confuso ante las ideaciones posibles de la libertad artística. La greguería consistirá en la germinal instrumentalización por parte de la Vanguardia del ingenio y de una técnica literaria de régimen barroco (Aullón de Haro 2014: 32).

En este sentido, no podemos olvidar que “la primera mitad del siglo XX es la época que accedió por vez primera a la comprensión del Barroco. [...] [y que] Gómez de la Serna es parte, aun predominantemente artística, de esta trama interpretativa” (2014: 25). Si tomamos todo ello como base, cobra sentido que dentro de la greguería encontremos una continuada aparición de la muerte como constante temática. Este hecho, a su vez, también ha de interpretarse en conjunto con la concepción del propio Ramón sobre la novedad del arte nuevo, es decir, nuestro autor hereda del barroco no solo un ingenio renovado, sino también el motivo de la muerte y lo perecedero, que casa igualmente con lo efímero de la novedad del arte vanguardista. En suma, toda esta amalgama de influencias e ideas propias de Ramón en cuanto al humor y la muerte hace que experimentemos cierta extrañeza durante la lectura y se den casos como el de Octavio Paz, quien afirmó de Ramón que “fue tan poderoso y generoso que la misma muerte me parece, en sus páginas, saludable” (ápuđ Durán 1988: 126).

Sin embargo, en la literatura barroca no encontramos todas las claves del origen del humorismo ramoniano. Debemos tener en cuenta que a Gómez de la Serna le antecede toda una tradición de pensadores sobre el fenómeno del humor que comienza a fraguarse en Schiller, Jean Paul y Hegel y se asienta en el siglo XX con Bergson, Freud y Pirandello (cfr. Aullón de Haro 2014). A partir de ellos, ha de comprenderse la idiosincrasia lúdica de las principales corrientes vanguardistas —futurismo, dadaísmo, surrealismo— y el consecuente hecho de que Ortega “asocia la nueva inspiración vanguardista a la comicidad y la broma” (2014: 43). Así, en el caso de Ramón llegamos a un humor abstracto esencialmente español que debe considerarse resultado de “la suma de lo heterogéneo [es decir, lo paradójico, lo caricaturesco]” (2014: 44) y de lo que “se encuentra por encima de la entidad del género literario, y ni es tropo ni mero componente sino esencia misma de la obra y aún más, ‘sentido profundo de toda obra de arte’” (2014: 45).

Por último, debemos atender al signo “+”. Este símbolo representa en sí mismo no solo la unión de todo lo que hemos expuesto anteriormente, sino que también encierra aquellos procedimientos retóricos con los que Ramón da lugar a la greguería, es decir, “paronomasias, dilogías, rupturas del sistema lógico convencional de palabras y locuciones” (García de la Concha 1977: 86), entre otros. Es la greguería, en definitiva, el resultado de “la bagatela unida a lo trascendental” (Gómez de la Serna 1930: 9) más un humorismo muy particular de diluida esencia barroco-vanguardista y de raíces filosóficas, un fenómeno que creemos prácticamente único en el panorama de la literatura española contemporánea.

Como hemos podido comprobar, esta pequeña pero compleja definición ramoniana de la greguería es absolutamente válida para explicar la creación greguerística, siempre y cuando tengamos en cuenta todo lo que supone cada uno de sus términos en consonancia con el pensamiento estético-filosófico del Ramonismo. En lo que se refiere a la greguería radiada, sin embargo, apreciamos un enriquecimiento mayor de todo lo dicho anteriormente, no solo porque sufre un interesante proceso de re-mediación, sino también porque el punto de vista infrarrealista focaliza su centro de atención en su propio medio difusor: si Ramón “puede componer todo un libro sobre los senos [...], o sobre el circo, o sobre el alba, o sobre el Rastro o la Puerta del Sol” (Ortega y Gasset 1987: 76), con la greguería ondulada también acoge la radio y lo radiofónico como uno de sus motivos literarios fundamentales. A continuación, explicaremos los procesos morfológicos y funcionales por los que Ramón hace posible todo ello.

César Nicolás (1988), en su estudio sobre la greguería, indica que en la creación greguerística de Ramón podemos encontrar diferentes tipos de estructuras o morfologías que se dan con bastante regularidad, las cuales son completamente válidas para definir el proceso creativo de nuestro autor. Dentro de estas construcciones hemos de diferenciar entre tipología del género; estructuras de la imagen; morfemas, tiempos y modos verbales; y constantes morfológicas, encabezadores y fórmulas fijas. Veremos ahora ejemplos de cada una de estas estructuras, todos ellos extraídos de las greguerías onduladas.

En primer lugar, dentro de la tipología del género, debemos hacer al menos tres diferenciaciones según su extensión y su desarrollo textual:

- a) *greguería breve*: “Los gnomos de la Radio juegan al fútbol en los campos magnéticos” (2012: 131);
- b) *greguería larga*: “El cazador de ideas es un ser radiofónico que se apodera de nuestras ideas y las desflora antes de que nosotros aparezcamos con ellas. Por eso yo trabajo muchas veces con sombrero de copa, pues he descubierto que era la única manera de defenderse de esa apropiación lejana” (2012: 77);
- c) *greguería narrativa*: “La voz de la conciencia aparece muchas veces por Radio. Y ha habido muchos radioyentes que han comunicado haberla oído con toda claridad. Aprovecha los días revueltos de los que la oyen, y tiene un marcado tono de ‘speaker’ providencial. Su matiz es reseco, duro, crispado, y parece dar noticias de última hora. Los que la han oído varias veces dicen que la precede una tos especial, tos de llamar la atención, tos de marido al ir por los pasillos. Uno de los comunicantes confiesa que en cuanto escucha esa tos, desconecta el aparato” (2012: 134).

Por otro lado, en las estructuras de la imagen o “las diferentes fórmulas sintácticas que adopta la imagen (metafórica o metonímica) en que, con muy notable frecuencia, descansa el nuevo género” (1988: 54), hemos de diferenciar las fórmulas:

- a) *A es B, con diferentes grados de complejidad*: “Las ondas son la sedosa cabellera de la vida” (2012: 89), “Los cipreses son las antenas del reino vegetal” (2012: 121), “El primer altavoz que actuó en el mundo fue el Convidado de Piedra, apareciendo y hablando a través de la pared” (2012: 100);

- b) *A es como B*: “El micrófono es como la huella de las ondas” (2012: 132), “El piano de las ondas es como un piano submarino, el piano que teclea en una habitación llena de agua” (2012: 85);
- c) *AB, BA o unión de campos semánticos cercanos*: “Estoy inventando una brújula para saber por qué mar de las emisiones voy” (2012: 83), “Debía de inventarse un plumero para limpiar las ondas caídas” (2012: 86);
- d) *A de B, B de A*: “Entre los buñuelos de viento de los futuros días de todos los santos habrá buñuelos de ondas” (2012: 122);
- e) *imagen contenida en SV*: “El altavoz abanica de palabras al que escucha” (2012: 87);
- f) *comparación o símil*: “Al sentir el ruidito de la electricidad nos sentimos iluminada el alma como si fuese una bombilla” (2012: 126).

En lo que se refiere a los morfemas, tiempos y modos verbales César Nicolás ha indicado que predominan los morfemas de tercera persona en sus dos posibles números y el de primera persona únicamente en plural, una recurrencia que facilita la intromisión del lector en la visión ramoniana del mundo. De igual manera, abundan también las construcciones impersonales, que aportan el contrapunto de “una identificación ‘objetiva’ con lo propuesto” (1988: 59); el tiempo presente y el modo indicativo, los cuales aportan esa necesaria “*instantaneidad* [...] de un género que reivindica lo actual, lo vivo y lo dinámico” (1988: 60).

En la greguería ondulada se repiten estos mismos rasgos, aunque con algunas matizaciones. Si bien es cierto que en las greguerías en general las construcciones verbales en primera persona del singular son bastante escasas, en las radiadas sí que afloran con relativa frecuencia. Lo mismo ocurre con el tiempo futuro, inusual en el resto de la greguería ramoniana pero relevante en la ondulada. La razón es bastante obvia: Ramón emplea estas estructuras en el momento en que la radio todavía está asentándose mediática y tecnológicamente, es decir, con la primera persona Gómez de la Serna nos transmite su experiencia directa en esa radiodifusión incipiente y con el tiempo futuro normalmente augura cambios en el medio. Veamos ejemplos:

- a) *tercera persona*: “El ansioso quería aprovechar las ondas para atar el paquete postal que ha de salir por el correo del día siguiente” (2012: 92);
- b) *primera persona del plural*: “Al peinarnos nos quitamos todas las mañanas con los pelos de rúbrica las ondas sobrantes. Así, los días en que han tocado una cosa muy vieja notamos en nuestro peine que las ondas son canas” (2012: 80);

- c) *construcción impersonal*: “Ha habido momentos en que hubiéramos querido una onda para tirar una zapatilla” (2012: 97), “Se acaba de descubrir que el ruido de oídos es la llamada de una estación imposible de preestablecer: la estación de la muerte en relación con la estación del sueño” (2012: 77);
- d) *presente de indicativo*: “Resulta raro que los aparatos de Radio no hayan aprendido a dar los ‘buenos días’. Al entrar en la mañana debían ya saludar” (2012: 110);
- e) *primera persona del singular*: “Yo veo a los músicos de Unión Radio como envueltos en serpentinas de ondas, como acaban las orquestas del carnaval bajo la insistencia de las ondas de papeles de color” (2012: 91), “Muchas veces, en horas sin posibilidad, dejo abierto mi aparato sólo para saber cómo respira eléctricamente el aire, cómo bulle su sistema nervioso” (2012: 83);
- f) *futuro*: “Cuando la radiovisión funcione será horrible no solo oír al explorador del Polo que se muere, sino ver cómo se come a su compañero” (2012: 123).

En cuanto a las construcciones morfológicas, los encabezadores y las fórmulas fijas, encontramos las siguientes constantes:

- a) *hay / existe*: “Hay conferenciantes que parecen haber comido polvorones antes de comenzar la emisión” (2012: 95), “Existe un vínculo antenístico entre vecinos, según el cual hay un parentesco de radioescuchas entre el que tiene atada su antena en la chimenea del vecino y el vecino mismo” (2012: 78);
- b) *parece que*: “Parece que hay un radioyente hormiguita que captura en discos todas las emisiones y tiene guardadas noches y noches de audición para el día de mañana” (2012: 111);
- c) *al + infinitivo, el + infinitivo, para + infinitivo, Ø + infinitivo y gerundio*: “Al hablar por el micrófono entra uno en un medio que no es ni aire ni agua, pero del que sale mojado de éter. Me sacudo como un pato al salir de las emisiones” (2012: 82), “El usar mucho los auriculares tiñe la cabeza de música” (2012: 99), “Tener un aparato con parásitos es una vergüenza inconfesable” (2012: 110), “Estando escuchando la Radio en casa con ascensor nos convertimos en caja de la escalera por la que sube el lento armatoste” (2012: 125);
- d) *otras formas verbales de encabezamiento*: “Era sábado y en un intermedio se le ocurrió al debutante comenzar a cortarse las uñas, y comenzaron a salir medias lunas en todos los altavoces” (2012: 130), “No me gusta ese calificativo de *broadcasting* porque me suena a una cosa de zapatería” (2012: 129);

- e) *cuando y otros adverbios de tiempo*: “Cuando llegaba se encontraba a su mujer envuelta en ondas, con chal de ondas” (2012: 84), “A veces sucede que ondas de una estación se disfrazan de ondas de otra. ¡Cuántos embornadas hacen!” (2012: 132);
- f) *CC formado usualmente por en + actualizador + sustantivo con valor temporal o de lugar*: “En el fondo de los auriculares siempre es de noche... No se comprende cómo puede haber emisiones de mediodía” (2012: 88). *Por* y *bajo* también aparecen como preposiciones en las greguerías onduladas: “Por la Radio oiremos algún día el terremoto en que acabaremos de haber perecido” (2012: 99), “Bajo la audición de Radio nos sentimos todos dentro de un mismo lago de aire, un inmenso lago de éter, en que las piedras musicales han levantado el onduleo de círculos concéntricos” (2012: 115);
- g) *art. + que (relativo) + SV*: “Los que enchufan su toma de tierra en la cañería de la fuente de la cocina, verán intercalados en sus programas cantos de cocinera y de doncella y ruido del mar de los platos. ¡Gran oleaje de vajilla!” (2012: 90);
- h) *lo que, lo más, lo que más, lo malo, lo bueno, lo mejor, lo peor*: “Lo que buscamos con la agujilla percutora es el ombligo de las ondas” (2012: 96), “Lo que mejor sienta para las digestiones es un poco de jazz-band con una copita de vino generoso” (2012: 109);
- i) *CI, CD o CC con preposición*. “Al aparato de lámparas le falta la lámpara roja para predecir los terremotos” (2012: 108);
- j) *todo/a/os/as*: “Todos los golpes de ‘gong’ que se dan en las estaciones de Radio se van en seguida al Japón” (2012: 113);
- k) *gracias a*: “Gracias a las ondas se ha descubierto que los faroles hablan unos con otros, según una sospecha mía muy antigua” (2012: 78);
- l) *greguerías con estructuras sintácticas bimembres, consecutivas y condicionales*: “No se puede radiar sin los puños limpios. Saldría mal la audición” (2012: 81), “Aquel señor tenía una voz tan potente, que hablando en voz baja arrugaba los altavoces” (2012: 131) y “Si con la Radio nocturna conectasen una cafetera cargada de buen café, el invento resultaría supremizado” (2012: 97);
- m) *greguerías exclamativas y epifonemas greguerísticos*: “¡Cómo vibran los alambres de lo inalámbrico!” (2012: 124);
- n) *greguerías interrogativas*: “¿Que por qué no se escapan palabras fuertes del ambiente tanguista que se radioexpida? Pues porque los ‘filtros’ evitan que crucen esas

palabras los espacios. Ya hay en los filtros una consigna especial y como es fino su cedazo se quedan en él todas las palabras gruesas” (2012: 116);

- o) *greguerías con forma de diálogo*: “La madre dice al niño: —Anda y ve a la Radio que te den un kilovatio para la emisión de la cena” (2012: 96);
- p) *greguerías basadas en estructuras anafóricas*: “El altavoz corriente tiene un tipo de cuerno de la abundancia, y en verdad es que es el cuerno de la abundancia musical” (2012: 106), “Los ayes de la que no canta bien son como ayes de un hospital lejano. ¡Pobre enferma delirante!” (2012: 102).

Por último, también hemos de destacar que César Nicolás establece que las estructuras morfológicas anteriores mantienen una relación de dependencia con unas determinadas constantes funcionales. Es más, las primeras “son meras estructuras de superficie o [...] los brazos y ramales diversos por los que alternativamente se manifiestan la savia y la raíz comunes del frondoso y polimórfico árbol de lo greguerístico” (1988: 92). Por ello, siempre y cuando entendamos por función aquella “acción de un elemento, bien poético (imagen, equivalencias fónicas, etc.), bien semiótico [...] definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la greguería” (1988: 93), hemos de distinguir los siguientes rasgos distintivos o pertinentes: analogía o equivalencia —a través de la metáfora y la metonimia, fundamentalmente—; experimentación verbal —heredada del Barroco y la Vanguardia—; animismo<sup>18</sup>; cosalidad; humorismo; extrañamiento; ingenio; gravedad e intrascendencia; lirismo; instantaneidad; concreto —es decir, concretismo, esa “individualización semiótica que preside todo fenómeno greguerístico” (1988: 126)—; ingenuismo o inocencia —que parte de ese redescubrimiento del mundo y de las cosas que experimenta Ramón—; e irracionalismo y absurdo.

En definitiva, como hemos visto, “la greguería implica y articula una peculiar *gramática* propia” (1988: 137), pero no solo una *gramática* de tipo formal, sino también funcional. Es evidente que, tanto en la greguería general como en la ondulada, “cada rasgo funcional (con un valor semiótico determinado) desarrolla unas formas gramaticales determinadas, o unas procedimientos estilísticos recurrentes que lo actualizan y lo cumplen, poniéndose a su servicio” (1988: 137).

---

<sup>18</sup> Dentro del animismo, podemos encontrar algunas variantes como: inanimado=animado, inanimado=humano, o animado=humano. Nótese en los ejemplos expuestos que es constante el hecho de que Ramón dote a las ondas radiofónicas tanto de características humanizantes como animistas.

## 4.4. Ramón y el cine

### 4.4.1. El cine en España en el primer tercio del siglo XX

Como hemos comprobado en los puntos anteriores, Ramón Gómez de la Serna fue un gran entusiasta de la radiodifusión y encontró en ella infinidad de posibilidades creativas e interpretativas. Sin embargo, nuestro autor también fue partícipe de las novedades de otro medio audiovisual igualmente importante que, del mismo modo que la radio, estaba todavía naciendo en las primeras décadas del siglo. A continuación, mostraremos el acogimiento español de este nuevo invento, una tecnología que muy pronto pasaría a convertirse en un verdadero arte.

Según Amorós, el cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó a Madrid pocos meses después de que se exhibiera por primera vez en diciembre de 1896 en París, proyectándose así películas similares a las pioneras del Séptimo Arte en España, caracterizadas todas ellas por carecer de argumentación artificial<sup>19</sup> y por presentarse “sin asunto, tomadas del natural” (1991: 189). En el año 1896, además, se data la que se considera la primera película española, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, la cual presenta similitudes notables con respecto a la *Salida de los obreros de la fábrica* (1895) de los Lumière. Asimismo, durante estos primeros años comienzan a surgir en España ciertas figuras importantes en torno al cinematógrafo como Fructuoso Gelabert, considerado el “fundador de la cinematografía española” por Carlos Fernández Cuenca (ápuđ Amorós 1991: 190); o Segundo de Chomón, creador de películas a partir de la técnica del *stop motion* o la filmación fotograma a fotograma<sup>20</sup>, dando lugar escenas bastante particulares que recuerdan a las de Georges Méliès.

Paulatinamente, el cine en España comienza a tener éxito sobre todo en el público general y empieza a formar parte de otras formas de divertimento como el circo, donde se exhibían en ocasiones algunos filmes como si de números circenses se tratasen. Si bien casó con el circo, no sucedió lo mismo con el teatro de varietés, al cual también comenzaba a hacerle sombra. Establece Amorós que existieron diversidad de opiniones, algunas de ellas negativas como la de Daniel Valdivia, quien afirmaba que “si nuestros autores no ponen

---

<sup>19</sup> Según Sánchez Noriega, “se considera que, con Lumière o Méliès, el cine era ‘una sucesión de estampas estáticas’ (Gimferrer 1985, 11) y, a partir de David W. Griffith, adquiere un estatuto como medio narrativo, inspirado [...] en los procedimientos de la narrativa decimonónica, gracias a la combinación de planos de diversas escalas (que modulan el espacio) y de diversas acciones (que modulan el tiempo)” (2000: 34).

<sup>20</sup> “Cualquier técnica cinematográfica que utiliza la constante parada y puesta en marcha de la cámara para permitir un cambio en el sujeto durante el intervalo en el que la cámara no está filmando, lo que producirá cierto efecto cuando la película positivada se proyecte de forma continua” (Konisberg 2004: 223).



cuidado en reverdecen las flores de su ingenio, el género chico morirá en breve a manos del cinematógrafo. Bien claro se está viendo” (ápuđ Amorós 1991: 192).

Sea como fuere, lo que sí fue innegable fue el despegue de la industria cinematográfica española en estos momentos, que comenzó a producir una cantidad destacable de películas entre 1905 y 1919; y llegó a un cierto auge cuando ya en 1928 había razón de celebrar el Primer Congreso Español de Cinematografía<sup>21</sup>, donde coincidieron los aficionados a la “moderna manifestación artística, que está revolucionando al mundo” (ABC en Amorós 1991: 195), y el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en 1931. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que dicha industria presentaba, en relación con Europa, una evidente debilidad en cuanto a desarrollo por motivos económicos y, por tanto, no podemos comparar sus inicios en Barcelona, Madrid y Valencia con los de otras ciudades europeas (cfr. Bonet y Palacio 1983). También indica Amorós que en este momento empiezan a darse ciertos éxitos comerciales, entre los que destaca *Los intereses creados* (1919), cuya adaptación y dirección estuvieron a cargo del mismo Jacinto Benavente; o *La verbena de la Paloma* (1921), por José Buchs. Surgen, además, los primeros nombres de estrellas y directores propiamente españoles como los de Antoñita Colomé, Estrellita Castro, Imperio Argentina, Antonio Vico, Florián Rey o Benito Perojo.

Asimismo, no podemos dejar de mencionar otros aspectos que levantaron polémica entre los autores y espectadores, como la llegada del sonido o del color. En cuanto al sonido, tenemos que destacar que la era silente dio paso a la sonora en España en el año 1929 con películas como *La canción de París —Innocents of Paris—* de Maurice Chevalier. De entre las primeras películas sonoras nos es de especial interés la proyección, en este mismo año, de *El cantor de Jazz —The Jazz Singer—* en el Cineclub de Madrid, ya que fue Ramón Gómez de la Serna quien la presentó mediante su conferencia “Jazzbandismo” completamente embadurnado de negro, entre otras cuestiones “para que se viese prácticamente la escasa diferencia que hay entre el hombre blanco y el hombre negro, moviendo a los públicos a mayor piedad” (2008: 409). En lo que se refiere al color, hemos de apuntar que llega a España con *La feria de la vanidad —Becky Sharp—* en 1935 y que causa, como el sonido, distintas opiniones entre el público. Ambas tecnologías no solo trajeron consigo polémicas entre intelectuales y espectadores, sino que también fueron la

---

<sup>21</sup> Según Federico Deán Sánchez, presidente de la Unión Artística Cinematográfica Española, en estos momentos “España contiene todos los elementos que concurren a la producción cinematográfica: directores, operadores, artistas, arquitectos, electricistas, escritores, guionistas, y si no los tiene experimentados es porque no tienen ocasión para ser expertos” (ápuđ Gorostiza 1997: 28).

causa, sobre todo el sonido, de la quiebra de productoras “por una incapacidad de adaptación a los nuevos tiempos” (Gorostiza 1997: 30).

Para concluir, también es preciso destacar brevemente lo que supuso el cine para la cultura de estas primeras décadas del siglo XX. En primer lugar, se configuró como tema esencial para la prensa del momento, tanto para la especializada —*El cinematógrafo ilustrado*, el *Cinematógrafo*, etc.— como para la diaria —*El Sol*—. Habría que añadir, aunque ya en tiempos del Novecentismo, que fueron fundamentales también las revistas *España* y *Revista de Occidente*, fundadas por Ortega y Gasset; y *La Gaceta Literaria*, por Ernesto Giménez Caballero. En segundo y último lugar, como la crítica ya ha señalado en numerosas ocasiones, tenemos que indicar que el cine fue importante en la literatura del Modernismo, del Noventay ocho, del Novecentismo, de las Vanguardias y del Veintisiete. Amorós, por ejemplo, destaca la influencia notable que tuvo en Valle-Inclán, la cual se aprecia, sobre todo, en *Luces de bohemia*; pero también en *Divinas palabras*, según Urrutia (1987); en *El embrujado*, *La rosa de papel*, *Ligazón: auto para siluetas* o en *La hija del capitán*, según Barrera Velasco (2014); y en las *Sonatas* en general y en las acotaciones escénicas, según Utrera (2001). Asimismo, es destacable el caso de Gómez de la Serna, como ya se ha indicado y que veremos más adelante; pero también el de Guillermo de Torre, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Jardiel Poncela, Aleixandre, Lorca o Alberti, por citar a algunos de los autores más representativos de la época que estamos tratando. Veremos, a continuación, la relación entre el Séptimo Arte y las Vanguardias históricas.

#### 4.4.2. *La experimentación vanguardista y la interrelación del arte cinematográfico y literario*

Como ya hemos visto, el vanguardismo supuso un movimiento de ruptura con respecto a los moldes y normativas anteriores y se dio no solo en el ámbito literario, sino que se produjo en las restantes manifestaciones artísticas del momento, entre las que ya se situaba el cine<sup>22</sup>. En lo que se refiere a este último, como apuntan Eugeni Bonet y Manuel Palacio (1983), encontramos unos primeros indicios de subversión en algunas películas producidas en la segunda mitad de la década de los veinte, si bien es cierto que no son

---

<sup>22</sup> De estos momentos data el “Manifiesto de las Siete Artes”, de Ricciotto Canudo, donde por primera vez se sitúa el cine como un arte: “El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás [Música, Arquitectura, Escultura, Pintura y Poesía]. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica. Ése es el lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como Vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección. Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: nuestro nuevo espíritu moderno” (1989: 18).

estrictamente vanguardistas como otras que se darán con posteridad, como podría ser el caso de *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel. Algunas de ellas son, por ejemplo, *Madrid en el año 2000* (1925), de Manuel Noriega; *Historia de un duro* (1927), de Sabino Antonio Micón; *El sexto sentido* (1926) o *Al Hollywood madrileño* (1927), de Nemesio M. Sobrevila. Todos estos films se dieron con cierto retraso con respecto a la vanguardia cinematográfica europea y artística en general, por lo que nacieron ya con algunas influencias sobre todo del futurismo, del expresionismo y del impresionismo (cfr. Bonet y Palacio 1983) e incluso del cubismo (cfr. Bonet 1991). Además, tenemos que destacar que las anteriores películas mencionadas pertenecen a la primera de las tres etapas o generaciones del cine de vanguardia, de “avanzada” o experimental español propuestas por Bonet (1991), la cual comprende desde mediados de los veinte hasta los años treinta. El segundo y tercer período, posteriores a la vanguardia histórica, estarían enmarcados entre principios de los sesenta hasta los setenta y desde la mitad de los setenta hasta los ochenta, respectivamente.

En relación con lo anterior, cabría preguntarse si los literatos e intelectuales españoles del momento estarían al tanto de todas estas novedades cinematográficas. En efecto, todos los anteriores films, además de bastantes otros sugeridos por Luis Buñuel, fueron proyectados en España en los primeros cineclubes del país, el del mismo Buñuel en la Residencia de Estudiantes (1920-1923) y el promovido por Giménez Caballero en 1928 a través de *La Gaceta Literaria*, autodenominado “Capilla del Cineclub”. En *La Gaceta*, bajo el título de “El Séptimo Arte. Cinema, 1928”, encontramos en el número 43 sobradas indicaciones de que el cine ya era importante para los autores, pero también de que estaba en constante cambio: “Todos los años el Cinema tendrá nuevos aspectos, nuevas sugerencias. Es un arte que avanza. Hay que tener mucho cuidado de no perderle de vista” (1928: 1). Asimismo, es igualmente interesante lo que se afirma de estas nuevas generaciones: “Nuestra juventud nos exime de justificar nuestros entusiasmos. Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro. Él, es un poco nosotros” (1928: 1); del espectador: “sabemos bien, que la inmensa mayoría de nuestros lectores tienen la espiritual juventud del amor al cine” (1928: 1); de la naturaleza de las películas que se proyectarían: “films superiores, de estricto circuito o de rápido tránsito por el mercado mundial”; de la programación, entre la que circularían “a), un film documental; b), un film de repertorio; c), un film nuevo, pero que por exigencias del mercado no llegue a las salas de producción, y –eventualmente– d), conferencia breve por técnico o escritor de vanguardia” (1928: 1); y del origen de las películas, procedentes de América, Alemania, Escandinavia, Francia y Rusia, entre otros. De entre los asistentes al Cineclub de Giménez Caballero no podemos

dejar de señalar a Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Federico García Lorca, Benjamín Jarnés, Rafael Alberti, Álvarez del Vayo, Gregorio Marañón, Ricardo Urgoiti, Fernando Mantilla, Germaine Dulac o Luis Buñuel (cfr. Bonet y Palacio 1983).

Así pues, teniendo por corroborada la relación entre el cine general y experimental y la literatura, hemos de hacer una división tomando como base el tipo de confluencia que podamos encontrar. Por tanto, tenemos que hacer una diferenciación entre la influencia ejercida por la literatura en el cine, por un lado; y aquella que encontramos en la literatura por parte del cine, por otro.

En primer lugar, en cuanto a la primera influencia, es interesante resaltar las primeras confusiones terminológicas provocadas por la interrelación del cine y la literatura en lo que se refiere a la denominación o naturaleza de las películas y las obras, ya que, como indica Urrutia, “el cine proporcionó a la literatura teóricas posibilidades de teóricos nuevos géneros, que fueron presentadas con denominaciones abusivas: novela-film, cinedrama, poema cinematográfico, cinematógrafo nacional o filmes de París<sup>23</sup>” (2000: 172). Así, por ejemplo, encontramos la obra *Estudiantes y modistillas* (1922), de Antonio Casero, identificada como “comedia sainetesca y peliculesca”; o *La mujer de aquella noche* (1932), de Luis Manzano y Manuel de Góngora, “un guión de película sonora en tres actos”. Además, también tenemos desde los comienzos de la historia del cine abundantes adaptaciones de obras literarias, sobre todo narrativas y teatrales, de las que se toma fundamentalmente “la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo” (Sánchez Noriega 2000: 34).

Aun pudiendo apuntar muchas más influencias, es necesario que nos centremos ahora en las del cine sobre la literatura. En este sentido, Amorós destaca que, con toda seguridad, lo que llamase la atención a los autores vanguardistas del cine haya sido “la velocidad, el simultaneísmo, los rápidos contrastes, el torbellino sensorial, la inestabilidad, el ritmo vital, la hiperrealidad, el montaje, la ausencia de sentimentalismo, el ‘energetismo jubiloso’, las metáforas visuales...” (1991: 201-202). Además, añade Patricia Barrera Velasco:

---

<sup>23</sup> Una de estas “denominaciones abusivas” la encontramos en la obra en prosa *Films de París* de Rubén Darío, cuyo título parece no presentar una correspondencia con el contenido: “Parece haberlo elegido por sugerente, quizá por literariamente exótico, porque nos adentra en unos relatos cortos que el autor ha visto a modo de visión cinematográfica, como metafóricamente pasan por la pantalla hechos y personajes semejantes” (Utrera 2001).

el fragmentarismo impuesto por el montaje, la visión a través de un ojo de cámara, el paso de una panorámica a un primer plano, el ritmo acelerado de la narración, la comicidad conseguida por efecto del ralentí, [...] [la] gestualidad [de] los cómicos del cine mudo, [...] la alternancia entre interiores y exteriores, el manejo de la angulación y el juego de sombras (2014: 5).

No obstante, también es relevante destacar la opinión de Gonzalo Suárez al respecto, quien afirma:

la literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias (ápuđ Sánchez Noriega 2000: 34).

Aparte de estas cuestiones, es evidente que también fue revelador el cine por el cine mismo, el cual provocó en los escritores la necesidad de escribir sobre él, convirtiéndolo así en objeto o tema literario. De la misma manera, no solo convirtieron a Mary Pickford, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Charles Chaplin o Buster Keaton en personajes de sus obras o en sujetos de reflexión poética, sino que también reflejaron determinadas opiniones en cuanto a películas concretas, estudios e industria cinematográficos. Finalmente, habría que incluir que algunos autores literarios llegaron a conocer el cine no solo como espectadores, sino desde dentro con colaboraciones en preparación de guiones, apareciendo en películas o incluso de forma profesional como directores, por ejemplo (cfr. Bonet 1991, Amorós 1991 y Barrera Velasco 2014).

En lo que se refiere al cine como tema literario y a las opiniones en torno a películas, estudios e industrias, nos parece interesante destacar aquellas que toman a Hollywood como punto de referencia. Como ya señalamos arriba, los literatos e intelectuales de la época dejaban patentes sus declaraciones sobre el cine en la prensa y en las diferentes revistas, ya fueran especializadas o no. En ellas, como indica Barrera Velasco (2013), ya Baroja apreciaba una diferencia entre *cinematófilos*, como es el caso de Federico de Onís, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Manuel Bueno, Gómez Mesa, Fernández Cuenca, Martínez de la Riva, Guillermo de Torre, Francisco Ayala, etc.; *cinematófobos*, entre los que encontramos a Miguel de Unamuno y Antonio Machado; y oscilantes, como el mismo Pío Baroja, Manuel Machado o “Azorín”. Sin embargo, también podemos descubrir influencias de la cinematografía en la literatura a través de la narrativa, la poesía y el teatro de estos autores, tanto formales —citadas anteriormente— como sustanciales. De entre las sustanciales destacan, entre otras cuestiones:

una visión bastante completa del mundo del cine de las primeras décadas del siglo XX [y una profundización], asimismo, en el día a día de actores, publicitarios, *managers* y directores que pueblan el universo hollywoodiense (Barrera Velasco 2014: 6).

En cuanto a las estrellas de cine, es de especial relevancia lo que sucedió con Greta Garbo, pues a través de la literatura puede verse que se produjeron diferentes lecturas de su figura, siendo algunas de las más interesantes la de la (re)mitificación del mito o la del mito como objeto de deseo. Según Antonio Portela, encontramos manifestaciones literarias, tanto españolas como hispanoamericanas, que han dado lugar a que *la Divina* “forma parte con pleno derecho del horizonte integrado de los mitos occidentales, y comparece tras casi un siglo del estreno de su primer filme, con el estatuto mitológico del que gozan Don Quijote, Tristán e Isolda o Hamlet” (2013: 40). En lo que se refiere al mito como objeto de deseo, podemos encontrar manifestaciones:

desde Arconada y Morón en los años iniciales del mito literario, hasta Fernando Márquez en los años de la Movida, pasando por Cirlot y Ory, que acusaron el retiro de la diva en sendos poemas amorosos. Se ha incidido, asimismo, sobre la ambigüedad sexual de Greta Garbo, potenciada por alguno de sus atributos, como la voz o la anchura de espaldas. Otros, como Márquez y Moix, han desarrollado el lado lésbico implícito al principio del mito y explícito en sus finales (2013: 333).

Finalmente, también hemos de destacar la inclusión casi profesional en el mundo del cine de algunos autores como Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Andrés Carranque de Ríos, Juan Larrea, Francisco Ayala, José Bergamín, Rosa Chacel, Miguel Pérez Ferrero, Samuel Ros, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Claudio de la Torre, Miguel Mihura o Manuel Altolaguirre, entre otros (cfr. Bonet 1991). Mostraremos, a continuación, el caso concreto de Ramón Gómez de la Serna, “uno de los autores más completos” (Barrera Velasco 2014: 6) al respecto de todo lo dicho anteriormente.

#### 4.4.3. Una aproximación a Ramón ante el cine y en el cine

Como afirma Amorós, “no se puede entender la historia de nuestro tiempo [...] sin ocuparse de las diversiones y espectáculos” (1991: 30): necesitamos del ocio y del divertimento en nuestras vidas. Ya lanzaba Ramón la greguería “aburrirse es besar a la muerte” (2011: 160) y, aunque la temática de la muerte esté muy presente en su producción, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que nuestro autor encontró en el cine, aparte de una pasión sobre la que reflexionar, un divertimento indispensable. En este sentido, ya se ha mencionado que su actividad en torno a las revistas y al cineclub de Giménez Caballero fue bastante intensa, sobre todo en lo que respecta a este último, pues recordemos que en él se produjo una de sus conferencias más memorables. Más aún: “El acercamiento del mundo intelectual español y el cinematógrafo se produjo con *La Gaceta Literaria* y Ramón Gómez de la Serna” (Amorós 1991: 199). Sin embargo, no solo encontramos reflejado el interés de Ramón por el cine a través de estos dos cauces, sino también por medio de su

literatura y de su actividad dentro de la cinematografía española. De este modo, haremos una división sencilla a la hora de pasar revista a estas dos cuestiones: Ramón ante el cine y Ramón en el cine.

En lo que se refiere a Ramón ante el cine, tenemos que destacar, en primer lugar, las greguerías, por las cuales Buñuel llegó a afirmar: “No sé de qué fecha datan los primeros artículos greguerísticos de Ramón, pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine” (ápuđ Amorós 1991: 199). Según Richard Jackson, algunas de las temáticas que podemos encontrar dentro de la producción de greguerías son: razas o grupos étnicos; letras y números; mujeres y niños; la luna; las estrellas; Dios; el sol; insectos; ascensores; el ombligo; estatuas; besos; humo; queso; calaveras, huesos y esqueletos; ríos y puentes; elefantes; gatos; monos; cisnes; paraguas; automóviles, bicicletas y motocicletas; corridas de toros; la vida y la muerte; y los relojes (cfr. Gómez de la Serna y Cardona 2011). Como vemos, es sorprendente el hecho de que solo en una selección podamos ver una cantidad tan variada de temas, pero más aún que no aparezca el cine teniendo en cuenta que le “dedicó muchas de sus greguerías” (Barrera Velasco 2014: 6). No obstante, en la edición de Rodolfo Cardona hemos podido encontrar bastantes que hacen referencia al Séptimo Arte, incluso desde varias ópticas:

- a) sobre el cine en general: “Al inventarse el cine, las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar” (2011: 153);
- b) sobre el cine como falsedad o apariencia de verdad: “La ópera es la verdad de la mentira, y el cine es la mentira de la verdad” (2011: 86);
- c) sobre licencias y tópicos: “¡Con qué rapidez logran hacerse las maletas del *film!*” (2011: 109) y “La pantalla cinematográfica debe tener la anchura de una sábana matrimonial, ya que al final de casi todas las películas se casan sus protagonistas” (2011: 147);
- d) sobre el cine como espacio: “Al cine hay que ir bien peinado, sobre todo por detrás” (2011: 105);
- e) y sobre la pantalla y la proyección de películas: “La pantalla cinematográfica está orlada de negro porque es una escuela de defunción de lo que va sucediendo en ella” (2011: 118) y “Cuando desaparece la imagen que veíamos en la pantalla del cine y pasamos a otra escena, nos vendan los ojos un momento” (2011: 164).

En segundo lugar, también podemos encontrar referencias, puntuales o no, al cine en otras obras de Ramón, como en las *Gollerías*, en *El incongruente*, en la propia *Cinelandia*.

*Novela grande* o en la ópera *Charlot*, por citar algunas de las más relevantes. En cuanto a la primera obra, nos parece significativa la idea que plantea Ramón sobre el cine como elemento de la vida cotidiana y como un aspecto que forma ya parte del hombre moderno, teniendo en cuenta que, según él, incluso su mente ha cambiado sustancialmente:

Ha variado muchísimo lo que lleva dentro de la cabeza el hombre. Una célula cerebral del pasado y otra del presente, puestas en la linterna del microscopio, darían proyecciones distintas: la del pasado, coloreada, pasmada, con paisaje; la del presente, grisácea, cinematográfica, atestada de cosas (Gómez de la Serna 1968: 96).

Con respecto a la novela *El incongruente*, encontramos en el capítulo XLI, aparte de la última aventura de Gustavo el Incongruente<sup>24</sup>, una referencia directa al cine, de nuevo desde varios puntos de vista. En primer lugar, tenemos la alusión a las deficiencias del cine en la época de los comienzos del color, remendadas por Gustavo mediante unas gafas azules que mejoraban la visión: “gracias a las gafas azules, el cinematógrafo no era aquella cosa pálida, falsa, desaborida que solía ser” (Gómez de la Serna 2010: 197). Asimismo, es interesante también el apunte que se hace sobre el consabido erotismo que puede emanar de la oscuridad de las salas de cine y que, en este caso, se da entre dos aparentes desconocidos<sup>25</sup>:

La mujer de al lado enredaba su pierna a la suya, como dando varias vueltas alrededor de ella, como si fuese una maciza enredadera. [...] Distrayéndose un poco de la película y abriéndose paso en la oscuridad como nadador que escarba en el agua espesa y contradictoria, el Incongruente buscaba el rostro de aquella mujer, que parecía sorberle la vida con aquella vuelta de tirabuzón con que le había aplicado su pierna panzudita, huesuda y, sin embargo, flexible (2010: 200).

De igual modo, también se recoge el escándalo o la sorpresa que supone para los restantes espectadores descubrir a los amantes cuando les viene la claridad: “la luz les cogió con los labios unidos, con el cosido sin costura del beso, y se levantó el murmullo vengativo” (2010: 202).

Otro punto de vista de igual interés es la percepción del cine como descanso de la realidad o como espacio de relajación: “Por huir de las cosas de la calle, de la gran irregularidad de los acontecimientos y del empedrado, se metió en el *cine*” (2010: 197), “La

---

<sup>24</sup> Es necesario que recordemos que este personaje es un antecedente del universo kafkiano. Grosso modo, se trata de un ser con “un caso agravado del mal de siglo, de la incongruencia” (2010: 2), una incongruencia que se traduce en la aceptación de la dolencia del ser y de ser, simplemente, diferente por causas ajenas a su voluntad. Esta forma de vida sufrida por Gustavo, sin embargo, oscila entre lo kafkiano y lo humorístico ramoniano, ya que se trata de una “incongruencia [...] más bien bromística, aunque a veces tuviera caracteres trágicos. Los caracteres trágicos eran como una amenaza más que nada” (2010: 3).

<sup>25</sup> Son dos aparentes desconocidos en el pasado de la realidad o de la vida real, si se quiere; pero, como se verá más adelante, sus vidas ya estaban unidas en el pasado de la cinematografía, en el cual se están viendo reflejados en este preciso momento por medio de la película de la que son protagonistas.



oscuridad de la sala le producía el buen efecto de un baño de placer. Se sentía perdido, en otros climas y en otras latitudes” (2010: 197). En la misma línea, Gustavo “se solía escapar de la incongruencia en la atmósfera muerta del cine, donde no sucede nada; el sitio vano, vago, engañoso, en que no hay acción alguna, sino una especie de contemplación absurda” (2010: 198).

Como podemos ver, el pensamiento de Ramón que veíamos reflejado en sus greguerías se repite en esta novela, puesto que también tenemos, de nuevo, referencias a los tópicos del cine y, si antes no se mencionaba el origen de las películas, ahora sí: “de pronto apareció una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo” (2010: 198). De la misma manera, en este fragmento encontramos uno de los puntos clave del capítulo, ya que aparece Gustavo como protagonista de la película a la que asiste. Estamos, entonces, ante la evidencia de lo que él denomina la “teoría de la duplicidad”:

El Incongruente sospechaba una cosa que había sospechado siempre: que los grandes funcionarios del cine —¿se puede decir actores realmente?— eran, más que seres reales, representantes ideales, fantasmas<sup>26</sup> de otros seres vivos que vivían su vida, sin mezclarse al *cine* (2010: 199).

Y, para ejemplificar esta “teoría de la duplicidad”, se añade el caso de Charlot:

¿Qué fue Charlot sino un fenómeno del siglo, el caso de cien Charlots más auténticos que el que era, por decirlo así, el Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres, pero con sincero sentimiento de Charlots, con desinteresado *charlotismo*, incapaz de la especulación, ni en el gran mercado de Charlots, que son los Carnavales...? (2010: 199).

También enuncia Gómez de la Serna su “teoría del cinematógrafo”, por la cual se entiende que, al “Igual que los grandes dramas, las grandes películas sorprenden hasta el parecido de los caracteres humanos que se han aproximado o que se aproximarán con la misma lógica que en la película, pero reunidos y formados por la casualidad” (2010: 201).

En definitiva, se deja entrever en esta última aventura de Gustavo que la cura de su incongruencia es el cine mismo, porque este último no es una copia exacta de la realidad, sino que es un trasunto falso<sup>27</sup> de ella. Según Ramón, en la vida real “todo está hecho a base

---

<sup>26</sup> Una greguería al respecto es: “Los que van al cine se alimentan de fantasmas pasados por la luz.” (Gómez de la Serna y Cardona 2011: 98).

<sup>27</sup> El concepto de lo falso o la falsedad en Ramón ha sido estudiado en profundidad por Ioana C. Zlotescu a través de las *Seis falsas novelas*: “son falsas porque evocan, o en feliz expresión de José Carlos Mainer al comentar el sutil artículo de 1927 de Fernando Vela ‘El arte al cubo’, en la *Revista de Occidente*, ‘rebotan’ en otra creación artística anterior” (ápid Fernández Romero 1996). En este caso, entendemos el cine como falsedad en tanto que “rebota’ sobre la realidad como la novela de Ramón, que a su vez ‘rebota’ sobre la novela

de incongruencias y ésta debe ser la mueca con que debe mirar[se]” (2010: 3) y, por ello, cuando al final de la novela Gustavo se deja llevar por un destino tan cinematográfico, que ya está *filmado*<sup>28</sup>, por ese tópico *happy end* tan característico de las películas norteamericanas, y se casa con “ella”, compañera de sala de cine y esposa en la película, acaba su vida de incongruente.

En cuanto a *Cinelandia. Novela grande*, tenemos que indicar que ha sido la novela más trabajada en lo que se refiere a la relación entre Ramón y el cine y también la que encierra de forma más clara la visión que este tenía del Séptimo Arte. En este sentido, la crítica ha resaltado de *Cinelandia* diversos aspectos, como el espacio en el que se desarrolla la acción, los personajes, la falsedad del cine y el reflejo del debate cinematográfico desde el punto de vista de Ramón. En cuanto al espacio, se ha subrayado que *Cinelandia* no presenta las características de un lugar único, sino que “configura una imagen de ciudad producto de la imitación por medio del arte de modelos previos y no producto del desarrollo histórico. Es una ciudad artificial” (Fernández Romero 1996), como también lo era Hollywood. En este espacio, además, podemos encontrar no solo lugares asombrosos como “el siniestro Museo de la Expresión, ‘lleno de gente que se había quedado en un papel’” (Mainer 1999: 129), sino también personajes muy particulares como Jacobo Estruk; Mary, que parece ser un trasunto de la actriz Mary Pickford (cfr. Barrera Velasco 2014); Carlos Wilh o Carlota Bray. En bastantes ocasiones, Ramón hace ver a partir de ellos el lado negativo de la industria, criticando el frío materialismo con el que se trataba a los actores —Mary “olía a piel nueva como si acabase de ser fabricada” (2014: 8)— o la dureza de la vida de los mismos —Jacobo: “Se quema el alma en las películas”; Mary: “Pues sin alma se está bien” (2014: 8)—, entre otros. En la misma línea, podemos ver que en la novela se aprecian cantidad de alusiones a la falsedad cinematográfica, característica esencial de *Cinelandia*, donde, por ejemplo, podemos ver que “la semana está compuesta por seis falsos domingos y uno verdadero, las actrices ‘tienen gestos de hipocresía sentimental’ y ‘están locas como las locas verdaderas’” (2014: 11). Por último, en cuanto al debate cinematográfico que se deja entrever en esta obra, tenemos que señalar que se relaciona con otro tipo de manifestaciones de la época en torno al cine como las expuestas por Rosa Arciniega o Andrés Carranque de Ríos; pero también se vincula con la eterna discusión que recorre la literatura española a raíz del *prodesse et delectare* de Horacio. En este sentido, de un modo

---

‘clásica’, decimonónica” (Fernández Romero 1996). Recordemos que este tema de la falsedad, lo verdadero, lo real y lo aparente también es de otro de los puntos clave del Ramonismo, como ya hemos indicado.

<sup>28</sup> Ramón emplea esta palabra haciendo un juego entre “firmado” y “filmado”, adjetivos que en este caso quieren significar lo mismo.

parecido al de Germaine Dulac<sup>29</sup>, Ramón incide en lo negativo de las películas comerciales y apoya un “cine de ensayo”, en el cual se requiere un espectador nuevo y activo y que los films reflejen:

la utopía de un espejo distinto, un cine poético donde “toda la película ha estado regida por el verso, un verso que no se proyecta ni se transcribe en la pantalla pero que da el ritmo inimitable de la creación cinematográfica”, de modo que “cierta incongruencia, unida entre sí por tubos invisibles, domina estas películas de ensayo” (Mainer 1999: 130).

Finalmente, en lo que se refiere a la ópera *Charlot* (1932) de Salvador Bacarisse, hemos de decir que la labor de Ramón en este caso consistió en elaborar el libreto, en el cual encontramos otro curioso juego de espejos. En esta línea, Charlot fue un personaje que sirvió a Ramón no solo para enunciar el “Charlotismo” incluido en los *Ismos*, sino que, como veíamos en *El incongruente* y en las *Greguerías*, también fue esencial para ejemplificar aquella “teoría de la duplicidad” enunciada por Gustavo. En el caso concreto de su libreto, se valió de él para expandir su hipótesis:

por un lado, el personaje significa esa ruptura de lo convencional, aunque Ramón prefiere verla en tanto se ha configurado como mitificación colectiva de un público, pero, por otra parte, el escritor también quiere indagar en lo que hay detrás de la ficción, en el Chaplín que se oculta detrás de Charlot (Mainer 1999: 132).

Mainer resume, además, el complejo entramado de la ópera:

Ramón juega con cuatro Charlots diferentes que son interpretados además por actores-cantantes distintos: el auténtico y original Charles Chaplín, la personificación de la voz de su personaje que actúa como transmisor de los pensamientos de quien es parte de un cine mudo, el “Charlot bis” que pretende lucrarse de las conquistas amorosas de su original y hasta lo que cabría llamar un *proto-Charlot* que es el modelo real del ente de ficción y que lucha por que sea reconocida su identidad. Pero todavía habría un quinto Charlot que es el creado y creído por el público... (1999: 133).

Para concluir este apartado, nos queda poner de relieve la actividad de Ramón en el cine. En primer lugar, tenemos que destacar a Ramón como creador de guiones cinematográficos, escritos tanto en español como en francés. En español, tenemos *El mundo por diez céntimos*, *Caprichos* —encargados por Luis Buñuel a Ramón, según Amorós (1991)— y *El entierro de Stradivarius*. Sobre los dos primeros, además, se ha indicado que se tratan de dos guiones diferentes (cfr. Bonet 1983), pero también se ha apuntado que *Caprichos* es posterior y deriva de *El mundo por diez céntimos* (cfr. Amorós 1991). En lo que

---

<sup>29</sup> En 1927 señaló que “[...] el cine se convirtió en un derivado de la mala literatura. Se comenzaron a agrupar fotografías animadas en torno a una acción exterior. Y, después de una primera existencia pura, el cine entró en el ámbito del movimiento ficticio de la narración. [...] A la capacitación del movimiento, tomado de la misma vida, le sucedió una extraña preocupación de reconstrucción dramática, hecha de pantomima, de expresiones exageradas y de temas interpretados, en los que los personajes se convertían en los principales factores de interés, cuando es posible que la evolución y las transformaciones de una forma, de un volumen o de una línea, nos hubiesen procurado un placer mayor” (Dulac 1989: 91-92).

respecta a los guiones en francés, Bonet (1991) destaca *Chiffres*, título que engloba varios guiones publicados en el número 9 de *La Revue du Cinéma* de 1930, y lamenta que aún no se hayan editado todos sus guiones en conjunto.

Por último, no debemos olvidar que Ramón también participó en varios cortometrajes, pero antes de ocuparnos de ellos hemos de tener en cuenta que las inquietudes escénicas de nuestro autor no comenzaron directamente con el cine. Como apunta Marta Palenque, “es bien conocido el interés de Ramón Gómez de la Serna por el teatro desde sus más tiernos inicios literarios; [aunque] cabría matizar ‘por el espectáculo’” (2009: 24); y, por ello, además de haber escrito varias obras de teatro, también representó varios papeles. En esta línea, podríamos destacar su pequeña actuación como mozo o chico de la taberna en el drama *Juan José* de Joaquín Dicenta en el Teatro Real de Madrid en diciembre de 1910, una “singular ceremonia, que tuvo gran repercusión en periódicos madrileños y en algunas revistas de ámbito nacional” (2009: 24). Habría que añadir a este prurito de Ramón por lo espectacular las famosas conferencias que realizó a lo largo de su vida, tema que trataremos más adelante; y su actividad en la cinematografía. En cuanto a su presencia dentro del cine, se suele indicar que Ramón apareció como actor en tres películas de corta duración, aunque ya veremos que existen otras vinculaciones entre Ramón y el cine que no suelen tenerse en cuenta. Nos ocuparemos de todas ellas a continuación.

#### 4.4.4. El orador o La mano (1928)

Ramón en una de sus greguerías decía que “si las miniaturas fuesen comestibles, serían exquisitas” (2011: 74), y es algo que nosotros podemos confirmar en la actualidad al poder degustar una y otra vez la única superviviente de sus conferencias, conservada en soporte audiovisual y expuesta al público en la página web de RTVE, cuya duración no dista mucho de los cuatro minutos. En cuanto al título o títulos propuestos, hemos de decir que coincidimos con Eugeni Bonet y Manuel Palacio cuando afirman que tanto *El orador* como *La mano* podrían considerarse válidos: “Gómez de la Serna diserta con su peculiar humor sobre las características del buen orador y la utilidad que tiene la mano en su discurso; lo cual nos hace pensar que ambos títulos sean posibles y correspondan a un mismo film” (1983: 15). Otro aspecto algo discutible es la dirección del cortometraje, atribuida a Ernesto Giménez Caballero por Amorós (cfr. 1991), a Feliciano M. Vitores por RTVE y Nigel Dennis (cfr. 2006) o al propio Ramón por parte de algunos autores (cfr. Bonet y Palacio 1983).

En relación con el contenido del film, hemos de poner de relieve que se trata de un fragmento de corta duración que probablemente formaba parte de una conferencia ramoniana más extensa. Dichas conferencias han sido revisadas por Miguel Molina para evidenciar que, si entendemos por performance “todo tipo de arte de acción [...] ‘boutades’, veladas dadá o teatro sintético futurista” (2007: 1), entonces tenemos que situar de nuevo a Ramón como pionero en lo que se refiere a este *arte de acción*. En este sentido, hemos de decir que la fijación de nuestro autor por la conferencia heterodoxa nace en 1923 en Madrid y dura hasta 1945, cuando ya residía en Buenos Aires. No obstante, encontramos al menos tres sucesos que pueden considerarse antecedentes de las conferencias ramonianas tal y como las conocemos: el ya citado “grito anárquico” en el mitin del Buen Retiro, por el cual “la policía le detuvo y lo llevaron a comisaría por escándalo público” (Molina Alarcón 2007: 2); el desnudo de la estatua de Carlos V de León Leoni y la visita con farol al museo durante la noche, ambos actos sucedidos en Museo del Prado de Madrid, “donde, según él, las obras tomaban nueva dimensión y se comprendían mejor con la luz móvil y tenebrista del farol de aceite” (2007: 3). Posteriormente, según Nigel Dennis, Ramón cultivará al menos cuatro tipos de conferencias:

1. Comentarios biográficos de personajes con interés literario, artístico o histórico, tales como Edgar Allen Poe, Napoleón, Goya, El Greco, Velázquez, José Gutiérrez Solana, Góngora, Larra, Carolina Coronado y Quevedo;
2. sitios, como Madrid, el Rastro y el Café de Pombo;
3. “fenómenos” (literarios, artísticos u otros), tales como el humor, los toros, lo cursi, la muerte, la magia en la literatura, el jazz, el circo y la greguería;
4. objetos y seres vivos, como los faroles, las mariposas, las pajaritas de papel, los peces, las botellas, las campanas, más todo un surtido de objetos utilizados en las conferencias llamadas de la “maleta” o del “baúl” (2006: 46).

En el caso de *El orador* o *La mano*, podemos apreciar un monólogo vanguardista sobre la figura del orador y la importancia que la mano y su gesticulación tiene en ella. Nos encontramos, entonces, entre el tipo de conferencia de *fenómenos literarios*, ya que Ramón medita sobre la oratoria; y el de *objetos*, puesto que emplea en su discurso una manopla y un monóculo. Por ello, estimamos conveniente hacer en este cortometraje una división en dos partes: la que versa sobre los monóculos y la observación de “la realidad de la vida”<sup>30</sup>, aspectos que suponen la “base sincera de mi estética”; y aquella que pone de relieve el elemento principal de su discurso: “la mano convincente” del orador.

---

<sup>30</sup> A partir de este momento y hasta el final del presente estudio, resaltaremos con comillas las reproducciones literales de cualquier contenido de las películas.



Fig. 2. Ramón y “la mano convincente” del orador en *El orador o La mano* (1928) [03:38]

De esta manera, Ramón comienza hablando del “monóculo sin cristal” y le muestra al público sus utilidades inverosímiles; pero también del “monóculo de nuevo rico”, que se saca del bolsillo interior de su chaqueta; y de los cantos del corral, ejemplificados por él mismo mediante la imitación del canto del gallo<sup>31</sup>, del despertar del gallinero y del “corral caliente por agosto”. Finalmente, hace referencia a ese “elemento inapreciable” que es “la mano convincente”, la cual tiene el poder de captar al público, las ideas, las razones y el final de un discurso. En este último punto es relevante apuntar que se muestra la mano como un avión y el movimiento de la misma como un planeo —y lo que parece ser un cambio en el sonido, volviéndose un tanto ecoico—, hecho que permite vincular la oratoria de Ramón, una vez más, a las vanguardias, en este caso concreto por la exaltación del vínculo entre la literatura y las nuevas tecnologías.

#### 4.4.5. Esencia de verbena (1930) y Noticiero de Cine-Club (1930), de Ernesto Giménez Caballero

También queremos destacar en este estudio el film *Esencia de verbena* dirigido por Ernesto Giménez Caballero en 1930, una película-documental de vanguardia que recoge de una forma bastante singular las verbenas de Madrid. Así, en este cortometraje podemos encontrar un “poema documental de Madrid en 12 imágenes” con “estampados de Goya, Picasso, Maruja Mallo y Picabia”; la voz en *off* de Ernesto Giménez Caballero; y, dentro de los “actores transeúntes”, a Ramón Gómez de la Serna, Samuel Ros, Goyanes, Miguel Pérez Ferrero y Polita Bedrosan.

<sup>31</sup> Es curiosa la fijación de Ramón por el gallo, ya que recordemos que es un animal sobre el que ha meditado en varias ocasiones, incluso en la radio. En *Gallerías*, por ejemplo, dedica un apartado a “Los gallos descompuestos”; pero también encontramos algunas greguerías al respecto: “El gallo canta en una lengua muy anterior al sánscrito, la primitiva lengua en que le enseñaron a cantar” (Gómez de la Serna y Cardona 2011: 100); “El cantar rabioso del gallo quiere decir, traducido: ‘¡Maldito sea el cuchillo!’” (2011: 161); “Si todas las palabras fuesen como crac, chirriar y quiquiriquí, podría existir el lenguaje universal” (2011: 200).

En cuanto a la estructura del film, podemos apreciar que en el primer “poema documental” se explica que “las verbenas son fiestas antiquísimas de origen religioso [...] [y] por eso en Madrid aún coinciden las verbenas con santos y con vírgenes”. En el segundo, se alude a la verbena de San Antonio de la Florida, “la primera que Dios envía [a] orillas del Manzanares”, cuyos orígenes se atribuyen a unas modistillas; la de San Lorenzo, que se relaciona con las cigarreras; la del Carmen, que se da “en pleno junio sobre el barrio chispero de Chamberí”; y la de la Paloma, que se sucede “en agosto [...] en la puerta de Toledo”. En el tercero, se menciona la pintura sobre la verbena de Maruja Mallo<sup>32</sup>, la cual se toma para explicar esa “esencia de la verbena” de la que habla el título de la película. Así, en el cuarto se muestra la noria, “la rueda giratoria, la diversión mecánica [...] [que tiene] el mismo fin que el vino [...]: marear”. En el quinto, aparece el carrusel, calificado como el “castizo mareo verbenero”, a partir del cual se ilustra una interesante visión caleidoscópica de la verbena a través de un plano múltiple por superposición [04:22], probablemente para conseguir esa sensación de mareo en el espectador. En el sexto, encontramos a los “seres inocentes y abnegados” de las verbenas, “que pasan y pasan ofreciendo su cabeza por unos céntimos”. Se añade que “hay, también otros más tiesos y con chisteras, desafiando vuestra puntería valientemente”, entre los que encontramos a varios muñecos y un curioso intruso: don Pablo, don José, don Quintín —Ramón Gómez de la Serna— y Ricardito. Como bien apunta Amorós, “son inolvidables la imágenes de Ramón, que recibe los pelotazos del público, subiendo y bajando entre otros muñecos del pim-pam-pum” (1991: 199).



Fig. 3. Ramón como don Quintín en *Esencia de verbena* (1930) [04:58]

En el séptimo, se muestra “el pabellón romántico con damas de campanilla”, donde hay “escenas sorprendentes y deliciosas”. En el octavo, encontramos a las bailarinas, que “despiertan [...] el hambre de soldados que se chupan el dedo” y anuncian el Pabellón

<sup>32</sup> Para profundizar sobre Maruja Mallo en *Esencia de verbena* recomendamos la lectura: “Esencia de verbena: sabor popular y estética de minorías en la pintura de Maruja Mallo”, de María Soledad Fernández Utrera.

liliputiense de don Paquito, “el viejísimo niño de la verbena”. En el noveno, se alude a los fotomontajes, al tubo de la risa, a los columpios y a los volatines, “esa vorágine giratoria [que] se llama en madrileño el “uytoma” por el puntapié que se dan unos a otros los columpiautas”. En este momento encontramos una secuencia en la que vuelve a aparecer Ramón, aunque ahora a través de un plano medio corto<sup>33</sup> contrapicado<sup>34</sup> moviendo la cabeza “como desnucada” y “enloquec[ido] ante ese delirio”:

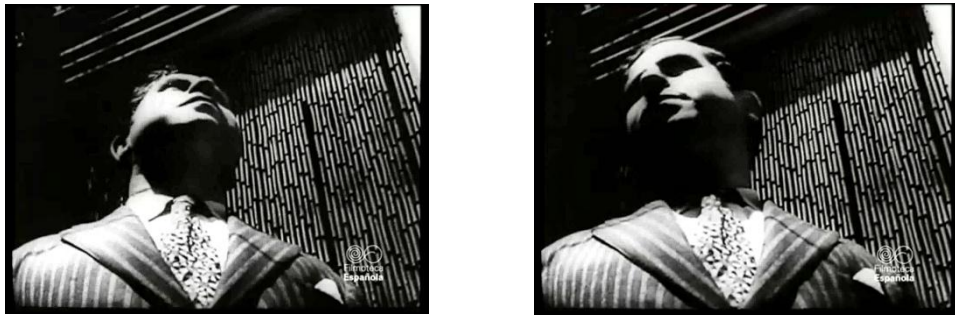


Fig. 4 y 5. Ramón ante los volatines en *Esencia de verbena* (1930) [07:57] (izda.) [08:00] (dcha.)

En el décimo, tenemos la verbena de la virgen “La Melonera”, celebrada en otoño y que presenta “misterios amorosos” y besos, como aquellos “pintados por Picabia”. En el decimoprimer, se nos enseña una muestra de la estocada verbenera de la que es protagonista Ramón, quien aparece por última vez banderilleando orgulloso a un toro de cartón piedra a la vez que se intercalan planos de archivo<sup>35</sup> de una plaza de toros abarrotada de gente.



Fig. 6. Ramón laureado por la estocada en *Esencia de verbena* (1930) [10:14]

<sup>33</sup> “Plano de un personaje que está entre un plano medio y un primer plano, el cual incluye el área desde el pecho hasta lo alto de la cabeza” (Konisberg 2004: 424).

<sup>34</sup> “Capta al personaje o a los personajes desde abajo, otorgándoles un aspecto más grande e imponente” (Konisberg 2004: 416).

<sup>35</sup> “Cualquier plano de paisajes o de acción filmado previamente y almacenado, que ahora se utiliza en la película” (Konisberg 2004: 415).



Por último, el decimosegundo poema documental gira en torno al aroma de la verbena, algo que podemos encontrar en “el olor de la albahaca y en la flor de las hortensias [...] [la cual] abre sus pétalos como el cohete va a abrir sus estrellas”. También se alude a los mantones de manila, “sedosos e inolvidables recuerdos del viejo imperio español”. Se cierra este último poema con los fuegos de la noche de San Juan, puesto que la esencia de la verbena se encuentra sobre todo en el fuego, pero también en las “hogueras y estrellas y horas de amor y juventud”. La película termina con un plano en el que se aprecia una especie de aparato de bobinado o sistema antiguo de proyección en posición horizontal con un eje central vacío girando, donde iría colocado el rollo de película, el cual se detiene justo cuando aparece una flecha con la palabra “fin”.

Finalmente, el *Noticario de Cine-Club* (1930), a diferencia de las dos anteriores películas, se trata de un cortometraje mudo. Al igual que *Esencia de verbena*, fue un documental vanguardista dirigido por Ernesto Giménez Caballero, tiene una duración de diez minutos y fue rodado en Madrid, Barcelona y Guadalajara. En este caso, aumentan considerablemente el número de participantes, pues la película se plantea casi como una pasarela en la que transitan numerosas personalidades e intelectuales de los años treinta.

Una de las cuestiones que más destacan del *Noticario* es el uso creativo de la cámara. Por ejemplo, podemos observarlo desde el comienzo de la película mediante el juego de acercar el objetivo de una cámara que no está en funcionamiento al ojo del cinematógrafo que está grabando, consiguiendo una especie de plano subjetivo<sup>36</sup> invertido; pero también a través de las rotaciones de la propia cámara, a la cual se hace girar manualmente sobre sí misma 90 o 180 grados en varias ocasiones —destacan los casos de “El ángel de Rafael Alberti”, donde el poeta bate los brazos simulando el vuelo de un ángel caído al estar invertido, y la literal “marcha ascendente de un joven político: Pedro Sainz Rodríguez”—. Asimismo, es de especial relevancia el “paisaje manchego sobre faro de auto”; la meditación por parte de los escritores españoles sobre la crisis de la inspiración, a la que parece que buscan sobre un tejado; la inclusión de Luis Buñuel en el film mediante un retrato insertado, ya que no pudo asistir a su grabación; y el homenaje al mismo Buñuel y a Salvador Dalí a través de las crudas imágenes del “Breve reportaje de un crimen. En el suburbio de Madrid un perro descubre un feto de una niña y come parte de su cráneo”, un guiño evidente al reciente estreno de *Un perro andaluz* en 1929.

---

<sup>36</sup> “Plano que nos muestra una escena exactamente tal y como la vería el personaje cuyo punto de vista se asume, dramatizando así su perspectiva y metiéndonos, al menos por un instante, en su piel” (Konisberg 2004: 425).

Para terminar con el *Noticiero*, queremos destacar la única aparición de Ramón y al mismo tiempo hacer hincapié en una posible analogía entre dos imágenes, una perteneciente al *Noticiero de Cine-Club* y otra a la portada de la obra de Ramón *Retratos contemporáneos* (1941) de la editorial Sudamericana. La relación la establecemos desde dos puntos de vista: formal, basándonos en la pura imagen; y desde lo que el contenido nos ofrece. En cuanto a la forma, podemos ver que en el film nuestro autor aparece subido a un coche y se asoma con su pipa en la mano, de la misma manera que en el autorretrato tenemos a Ramón con la pipa en la boca conduciendo un coche con forma de cámara: el mismo tipo de cámara que aparecía en el comienzo del *Noticiero*.

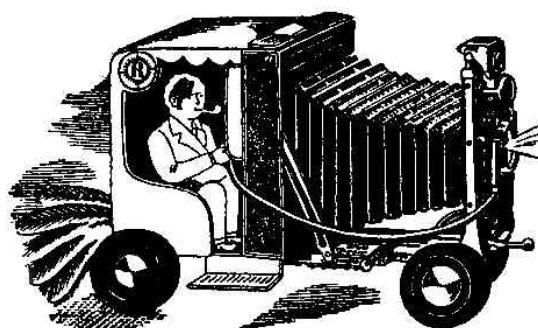


Fig. 7 y 8. Ramón en *Noticiero de Cine-Club* (1930) [02:24] (izda.)  
y autorretrato de Ramón en la portada de *Retratos contemporáneos* (1941) [detalle] (dcha.)

En lo que se refiere al contenido, recordemos que el cortometraje pasaba revista a la intelectualidad de la época y nos la mostraba a través del ojo del cinematógrafo. Paralelamente, Ramón en sus *Retratos contemporáneos* se convirtió en cámara e hizo del ojo del cinematógrafo literatura, escribiendo desde su exilio en Buenos Aires retratos de autores importantes para él; pero también de conocidos y amigos del Madrid que había dejado atrás, entre los que se encuentran Juan Ramón Jiménez, Eugenio Noel, Jean Cassou, Oliverio Girondo, Paul Morand, Santiago Rusiñol, Macedonio Fernández, Valle-Inclán, Antonio de Hoyos, Eugenio d'Ors, Pío Baroja o Miguel de Unamuno, entre otros muchos.

#### 4.4.6. Otras manifestaciones audiovisuales

Como hemos indicado anteriormente, a pesar de que gran parte de la crítica solo recoja las tres anteriores películas —e incluso, en ocasiones, solo las dos primeras— como muestra de la actividad de Ramón en el cine, hemos de tener en cuenta que nuestro autor siguió apareciendo en la filmografía española e hispanoamericana de forma presencial, a través de homenajes a su figura o mediante adaptaciones de sus obras.

Para empezar, aparte de en los films de Giménez Caballero, también encontramos a Ramón en tres números del *NO-DO*. Gracias a este hecho, tenemos documentado en el apartado mudo “Evocación romántica” del *NO-DO* número 333A (23/05/1949) el viaje que nuestro autor hizo con su esposa Luisa Sofovich a España en el año 1949. A través de este film de evidentes tintes nostálgicos, podemos observar una suerte de actuación de los presentes, ataviados con vestidos de época, y un centro de atención claro: Ramón. Por tanto, este evento podría relacionarse con el *banquete romántico*<sup>37</sup> celebrado en Pombo en el año 1923, donde también los tertulianos se reunieron en torno a nuestro autor para celebrar una verdadera *evocación romántica*.



Fig 9 y 10. Ramón y Luisa en el *NO-DO* número 333A (23/05/1949) [03:31] (izda.)  
y Ramón con los tertulianos en Pombo en el *banquete romántico* de 1923 (dcha.)

Por otro lado, en el *NO-DO* número 858A (15/06/1959) tenemos un espacio de apenas cuarenta segundos en el que se hace referencia a la estancia y vida de Ramón en Buenos Aires. En este caso, es posible ver de nuevo a nuestro autor acompañado por Luisa mientras escribe en su particular despacho, “su sanctasanctorum”; pero también lo podemos observar prendiendo fuego a su pipa y entablando conversación con el Secretario de Cinematografía y Teatro Español y el Consejero de Información de la Embajada Española en Buenos Aires.

<sup>37</sup> Como podemos ver en la imagen —fig. 10—, propiedad de *ABC*, en Pombo se celebró un *Banquete de fisonomías y trajes de época* el 13 de febrero de 1923. También conocido como *banquete romántico*, se convocó en honor de Mariano José de Larra —fallecido en esa misma fecha, pero del año 1837— y asistieron, “todos con trajes decimonónicos, Luis Bagaría, Victorio Macho, Tomás Borrás, Luis Buñuel, Néstor, Gómez de la Serna, Vighi, Jacinto Alcántara, Bacarisse, Juan Chabás... [...]” (Montero Alonso 1983: 34). Además, indica Montero Alonso que, tras el banquete, Edgar Neville, Ramón, José Bergamín y Juan Chabás deambularon por las calles de Madrid “pasando ante las casas en que vivieron otros escritores, deteniéndose unos momentos ante las lápidas que lo recordaban: Cervantes, Lope, Larra, Zorrilla, Campoamor... Y llegaron hasta el cementerio de San Martín” (1983: 34).

En tercer lugar, el *NO-DO* número 1048A (04/02/1963) se hace eco de la muerte de Ramón. Podemos ver en él la llegada de sus restos a España desde Buenos Aires, así como su entierro en el Panteón de Hombres Ilustres “en la misma sepultura que guarda los restos de Mariano José de Larra, ‘Fígaro’”; y el homenaje póstumo llevado a cabo en el Circo Price, donde se hizo la entrega de una placa conmemorativa y se mostró al público sobre “la butaca que siempre tenía reservada”.

Para terminar, no podemos cerrar este estudio sin mencionar otras creaciones audiovisuales vinculadas a la figura de Gómez de la Serna y su obra. Dentro de las ligadas a Ramón, destaca no solo el film argentino de Osias Wilenski titulado *Ramón Gómez de la Serna* (1964), que obtuvo el premio Perla del Cantábrico al mejor cortometraje de habla hispana en la XII Edición del Festival de San Sebastián (5-14 de junio de 1964); sino también el programa *Los Libros* del 21 de diciembre de 1977 emitido por RTVE. A través de este último se rescataron del olvido tanto el cortometraje *El orador* como fragmentos de *Esencia de verbena*; pero también se expuso una especie de documental en color con la voz en *off* de Luisa Sofovich. Gracias a este impagable testimonio, tenemos la posibilidad de sumergimos en el despacho de Ramón de la calle Hipólito Irigoyen de la mano de su mujer, quien nos hace de guía por los numerosos objetos y cachivaches que le pertenecieron y modelaron su “vida de [...] artista”. Entre ellos destaca el “globo con rosas vivas adentro, [el cual] le hizo decir a Ramón que los poetas se habían equivocado al cantar lo efímero de la rosa”; el “espejo Napoleón” o los “espejos cubistas, como aperturas hacia otra dimensión”; así como el “célebre ‘frasco de las Ideas’ sobre el mueble que guarda su obra completa, ciento veinte volúmenes, más los traducidos, que Ramón protegía con este cartel [‘Peligro de muerte’] para que nadie se llevase un tomo”.

En cuanto a las producciones cinematográficas basadas en obras de Ramón, queremos destacar al menos dos películas y un cortometraje. Según la base de datos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dedicada a las adaptaciones de la literatura española en el cine español, se han llevado a cabo los films *Manicomio* (1953), de Fernando Fernán Gómez, y *Los días del cometa* (1990), de Luis Ariño, adaptaciones del cuento “La mona de imitación” y la novela *La Nardo*, respectivamente. Ha de sumarse a esta relación de obras filmicas la curiosa creación audiovisual *La grúa y la jirafa* (2005), de Vladimir Bellini, un cortometraje de animación argentino galardonado con numerosos reconocimientos cuyo antecedente se encuentra en la greguería “La jirafa es una grúa que come hierba” (Gómez de la Serna y Cardona 2011: 182).

## 5. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que hemos llegado después de la elaboración del presente trabajo son las siguientes:

1. a la hora de realizar cualquier estudio de la obra literaria de determinados autores como Ramón Gómez de la Serna, el estudio preliminar de la bio-bibliografía ha de considerarse obligatorio; o, al menos, ha de tenerse muy en cuenta para una mayor capacidad interpretativa de su obra, puesto que en él, como ocurre con otros autores de calado, existe un maridaje perfecto entre vida y creación literaria. En el caso concreto de Gómez de la Serna, se llega incluso a la equiparación entre vida y literatura, cuestión que ya vimos que estaba presente en la atmósfera artística de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Ramón fue, en este sentido, el resultado de la unión de estas filosofías vitales precedentes más su propia visión de la vida, hecho que tuvo visibles consecuencias en su literatura;
2. la obra de Ramón Gómez de la Serna, a pesar de ser extremadamente amplia y dispersa, presenta ciertos rasgos definitorios que hacen posible una visión de conjunto. Aparte de cuestiones más generales como la dispersión, transposición, innovación e invención; aparecen constante y simultáneamente en la obra ramoniana la identificación entre vida y literatura, el individualismo y la filantropía, la insurrección, el antiacademicismo, el ludismo, el humorismo, la intrascendentalidad del arte, la transgresión de los límites de la escritura, etc. Este hecho nos permite afirmar que estamos ante un sistema unipersonal que no solo se rige por sus propias funciones estético-filosóficas, sino también que se manifiesta a través de diferentes cauces;
3. uno de esos rasgos del Ramonismo, la transgresión de los límites de la escritura y la importancia de la oralidad, se materializó durante los años veinte y treinta del siglo XX mediante la radio, un invento que todavía en estos momentos se estaba asentando en España. A través de sus intervenciones literarias en y sobre la radio, Ramón formuló teorías sobre el nuevo medio, pero también adecuó una parte de su creación literaria a las exigencias del mismo. Por todo ello, encontramos aplicados los anteriores rasgos definitorios del sistema ramoniano a esta nueva subcircunferencia creativa, el Radiorramonismo; fusión de la que surgieron diferentes subgéneros literario-radiofónicos de indudable naturaleza ramoniana, como es el caso de la greguería ondulada;

4. la greguería ramoniana, independientemente de que haya sido escrita o radiada, encierra en su propia definición y en sus constantes morfológico-funcionales, si no toda, al menos gran parte de la filosofía estética de Gómez de la Serna. Por este hecho, no es de extrañar que la greguería ondulada presente las mismas características formales y funcionales que la creación greguerística general; aunque difiera, en casos muy concretos, en algunos aspectos morfológicos, como en el uso de la primera persona del singular y el tiempo futuro; los encabezadores  $\emptyset$  + *infinitivo* o *gracias a*; y las preposiciones *por* y *bajo* en los comienzos con *CC formado usualmente por en + actualizador + sustantivo con valor temporal o de lugar*;
5. otra evidencia de que la escritura física era insuficiente para Ramón es su intensa actividad en torno a la cinematografía de su tiempo. Al igual que sus contemporáneos, acogió el cine de diferentes maneras: como objeto de debate —prensa, revistas, etc.—; como fuente de estructuras literarias —el fragmentarismo, la velocidad, etc.—; como tema o motivo literario —las estrellas, la industria, etc.—; y como una alternativa profesional —creación de guiones, actuaciones en películas, dirección, etc.—;
6. como hemos visto, a través de Gómez de la Serna, figura imprescindible en la relación entre el cine y la intelectualidad del momento, tenemos no solo una importante actividad crítica y artística en las revistas de la época y en el cineclub de Giménez Caballero, sino también una gran cantidad de literatura cuyo centro de atención es el Séptimo Arte. Desde las propias greguerías hasta las obras plenamente cinematográficas, como *Cinelandia*, Ramón expone sus observaciones sobre el cine como espacio; pero también sobre temas más trascendentales como la naturaleza falsa de los films, donde caben las licencias, los tópicos, la “teoría de la duplicidad”, el cine como descanso de la realidad, o la reivindicación de un cine de ensayo frente al comercial;
7. finalmente, dentro de su relación directa con cine, hemos de tener en cuenta que no solo son importantes sus guiones cinematográficos o los tres cortometrajes en los que apareció como actor, sino que también merecen ser atendidas tanto su presencia en los tres números del *NO-DO* como en las producciones posteriores a su fallecimiento. Afortunadamente, todo ello constituye una evidencia clara de que Ramón Gómez de la Serna fue y sigue siendo, aún en el siglo XXI, un autor significativo el ámbito de la creación artística, ya sea literaria o cinematográfica.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés – HARO TECGLÉN, Eduardo (prólogo) (1991): *Luces de candilejas: los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BALSEBRE, Armand (2001): *Historia de la Radio en España*, vol. 1, Madrid, Cátedra.
- BARRERA VELASCO, Patricia (2014): “Visiones de Hollywood. La novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 175-188.
- BONET, Eugeni (1991): “Entre el cine experimental y el cine excepcional. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España”. En Joaquim Romaguera i Ramió – Peio Aldázabal Bardaji – Milagros Aldázabal Sergio (coords.), *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español*, III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Donostia-San Sebastián, Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca/A.E.H.C, pp. 107-131.
- – PALACIO, Manuel (1983): *Práctica filmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- BONET, Juan Manuel (2007): *Diccionario de las vanguardias en España: 1907 - 1936*, Madrid, Alianza.
- BREA, José Luis (2007): “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, pp. 145-163.
- CEREZUELA ZAPLANA, Juan Antonio – CEREZUELA ZAPLANA, Jesús (2014) [En línea]: “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 (coord.), *Bellas artes y trincheras creativas*, Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga, pp. 143-162, < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4727846> > [Consulta: 17/06/2015].

- CANUDO, Ricciotto (1989): “Manifiesto de las Siete Artes”. En Joaquim Romaguera i Ramió – Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, pp. 15-18.
- COLINA, José de la (1988) [En línea]: “Ramonismo: Ramón mismo”, *ABC*, 16 de enero, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1988/01/13/040.html>> [Consulta: 29/03/2015].
- CÓZAR, Rafael de (2014) [En línea]: “Apuntes para una prehistoria de la vanguardia”, *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 3(30), <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3879/4002>> [Consulta: 04/05/2015].
- DENNIS, Nigel (2006) [En línea]: “La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, 12, pp. 39-67, <<http://www.ramongomezdelaserna.net/BR12-PDF.pdf>> [Consulta: 21/03/2015].
- DULAC, Germaine A. (1989): “Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral”. En Joaquim Romaguera i Ramió – Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, pp. 89-99.
- DURÁN, Manuel (1988): “Origen y función de la greguería”. En Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada - Ottawa Hispanic Studies, 2, pp. 113-128.
- El circo de las ondas* (2005) Composición realizada por Leopoldo Amigo y Miguel Molina, España / UPV Radio de la Universidad Politécnica de Valencia. [En línea] < <http://mase1.bandcamp.com/track/el-circo-de-las-ondas-2> > [Consulta: 06/05/2015].
- El orador o La mano* (1928) España / Hispano de Forest Fonofilm. [En línea] <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-orador-o-la-mano/orador-mano-protagonizado-ramon-gomez-serna/1570987/>> [Consulta: 22/03/2015].
- “El Séptimo Arte. Cinema, 1928” (1928) [en línea], *La Gaceta Literaria*, 1 de octubre, <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003882694&lang=es&s=42>> [Consulta: 13/03/2015].



- Esencia de verbena* (1930) Película dirigida por Ernesto Giménez Caballero, España.  
[En línea] < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/esencia-de-verbena/esencia-verbena/1570990/> > [Consulta: 22/03/2015].
- FARRERAS, Pedro (1911) [En línea]: “Algunas ideas sobre Ramón Gómez de la Serna”, *Prometeo. Revista social y literaria*, 26, <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003780348&search=&lang=es>> [Consulta: 05/05/2015].
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (1996) [En línea]: “Cine y literatura en *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna”, *Espectáculo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/gserna.htm>> [Consulta: 10/03/2015].
- FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad (2003): “Esencia de verbena: sabor popular y estética de minorías en la pintura de Maruja Mallo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28(1), pp. 87-102.
- (2010): “Política cursi y modernidad: los despachos de Ramón Gómez de la Serna”, *Bulletin of Hispanic studies*, 87(3), pp. 327 - 347.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1977): “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, *Cuadernos de investigación filológica*, 3, pp. 63-86.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1930) [En línea]: “Micrófono privado, en funciones universales”, *Ondas*, 1 de noviembre, < <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003595547&search=&lang=en> > [Consulta: 06/06/2015].
- (1932) [En línea]: “Una vida literaria”, *Books Abroad*, 6(3), pp. 296 - 297, <<http://www.jstor.org/stable/40069271>> [Consulta: 29/03/2015].
- (1961): *El doctor inverosímil*, Buenos Aires, Losada.
- – ALCINA FRANCH, Juan (ed.) (1969): *Gollerías*, Barcelona, Bruguera.
- – RICHMOND, Carolyn (ed.) (1982): *La quinta de Palmyra*, Madrid, Espasa-Calpe.

- – MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (ed.) (1988): *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos.
- – MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín – RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (eds.) (1995): *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra.
- – FERNÁNDEZ PRIETO, Cecilia (ed.) (2008): *Automoribundia. 1888-1948*, Madrid, Marenostrium.
- – CORTÁZAR, Julio (panegírico) (2010): *El incongruente*, Barcelona, Blackie Books.
- – CARDONA, Rodolfo (ed.) (2011): *Greguerías*, Madrid, Cátedra.
- – DENNIS, Nigel (ed.) (2012): *Greguerías onduladas*, Sevilla, Renacimiento.
- – AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (2014): *Humorismo*, Madrid, Casimiro.
- GOROSTIZA, Jorge (1997): *Directores artísticos del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Nacional.
- GRANJEL, Luis S. (1963): *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama.
- KONISBERG, Ira (2004): *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Enrique Herrando Pérez – Francisco López Martín (trad.), Madrid, Akal.
- La grúa y la jirafa* (2005) Película dirigida por Vladimir Bellini, Argentina. [En línea] <<https://youtu.be/XAjeBshr0pc>> [Consulta: 27/04/2015].
- LAGET, Laurie-Anne (2008) [En línea]: “La verdadera historia de la falsa muerte de Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, 17, pp. 65-69, <<http://www.ramongomezdelaserna.net/BR17-PDF.pdf>> [Consulta: 21/03/2015].
- Los libros (Literatura), Ramón Gómez de la Serna* (21/02/1977), España / RTVE. [En línea] <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-libros-literatura/ramon-gomez-serna-libros-1977/1652752/>> [Consulta: 27/04/2015].
- LUMBRERAS BLANCO, Roberto (2003) [En línea]: “Ramón Gómez de la Serna: claves de una incompreensión”, Conferencia alojada en: <<http://www.robertolumbreras.com/index2/conferenciaramon.pdf>> [Consulta: 21/03/2015].

- MAGNIEN, Brigitte (2006): “Crisis de la novela”. En Carlos Serrano – Serge Salaün (eds.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, pp. 233-301.
- MAINER, José-Carlos (1997): “Ramón: la literatura como vida”, *Turia: Revista cultural*, 41, pp. 111-119.
- (1999): “El espejo inquietante: Ramón y el cine”. En Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 109-134.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (1997): *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel (2007) [En línea]: “La performance española *avant la lettre*: del Ramonismo al Postismo (1915-1945)”, *Chámalle X - IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*, <[https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_la\\_performance\\_avant.pdf](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf)> [Consulta: 21/03/2015].
- MONTERO ALONSO, José (1983) [En línea]: “El último pombiano”, *ABC*, 3 de septiembre, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/09/03/034.html>> [Consulta: 27/04/2015].
- NICOLÁS, César (1988): *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Universidad de Extremadura.
- NO-DO número 1048A (04/02/1963) España / Filmoteca Española. [En línea] <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1048/1472857/>> [Consulta: 27/04/2015].
- NO-DO número 333A (23/05/1949) España / Filmoteca Española. [En línea] <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-333/1467457/>> [Consulta: 27/04/2015].
- NO-DO número 858A (15/06/1959) España / Filmoteca Española. [En línea] <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-858/1486343/>> [Consulta: 27/04/2015].

- Noticario de Cine-Club* (1930) Película dirigida por Ernesto Giménez Caballero, España.  
[En línea] < <http://www.rtve.es/alcarta/videos-audios/noticario-cine-club/> >  
[Consulta: 23/03/2015].
- ORTEGA Y GASSET, José – BOZAL, Valeriano (prólogo) (1987): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PALENQUE, Marta (2009) [En línea]: “Ramón, actor en *Juan José*”, *Boletín RAMÓN*, 19, pp. 24-27, <<http://www.ramongomezdelaserna.net/BR19-PDF.pdf>> [Consulta: 19/03/2015].
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1930) [En línea]: “Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?”, *La Gaceta Literaria*, 1 de junio, <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890625&search=&lang=en>>  
[Consulta: 04/05/2015].
- (1930b) [En línea]: “Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia? Respuestas de Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, E. Salazar y Chapela, R. Ledesma Ramos, Mauricio Bacarisse, Agustín Espinosa, Samuel Ros y Luis Gómez Mesa”, *La Gaceta Literaria*, 1 de julio, <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890919&search=&lang=en>>  
[Consulta: 04/05/2015].
- PORTELA, Antonio (2013) [En línea]: *El mito de Greta Garbo en la Literatura Española e Hispanoamericana* (Tesis doctoral), Luis García Jambrina – José Antonio Pérez Bowie – Susanna Regazzoni (dirs.), Universidad de Salamanca, <<http://hdl.handle.net/10366/123029>> [Consulta: 09/03/2015].
- “Reportaje en R5 - Ramón Gómez de la Serna y la radio: historia de una pasión” (2012) [En línea], *Radio 5 RNE*, 27 de septiembre, <<http://www.rtve.es/alcarta/audios/reportajes-en-r5/reportaje-r5-ramon-gomez-serna-radio-historia-pasion/1537313/>> [Consulta: 06/06/2015].
- “Reunidas las greguerías que Ramón Gómez de la Serna escribió para la radio” (2012) [En línea], *El Mundo*, 21 de agosto, < <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/18/cultura/1345293455.html> >  
[Consulta: 07/06/2015].

- SALINAS, Pedro (2001): “Escorzo de Ramón”. En *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 163-168.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SHKLOVSKI, Víktor (1976): “El arte como artificio”. En Tzvetan Todorov (ed.) – Ana María Nethol (trad.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, pp. 55-70.
- SOURIAU, Etienne (1979): *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TORRE, Guillermo de (1974): *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols., Madrid, Guadarrama.
- UMBRAL, Francisco (1980) [En línea]: “Ramón ramonea”, *ABC*, 6 de diciembre, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/12/06/047.html>> [Consulta: 01/06/2015].
- (1996): *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe.
- URRUTIA, Jorge (1987): “Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán (a propósito de *Divinas palabras*)”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 491, p. 18.
- (1980): *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Cíncel – Cuadernos de estudio.
- (2000): “Epistemología y metodología de las relaciones del cine con la literatura”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 25(1), pp. 169-181.
- UTRERA, Rafael (2001) [En línea]: *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx0630>> [Consulta: 05/03/2015].