

EL DOBLE DE TODAS  
LAS COSAS.  
ESTUDIOS SOBRE RAMÓN  
GÓMEZ DE LA SERNA

Augusto Guarino (ed.)

tullio pironti editore

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"



ISBN 978-88-7937-770-6

© 2020 Casa Editrice Tullio Pironti srl  
Palazzo Bagnara, Piazza Dante, 89  
80135 Napoli

Sito web: [www.tulliopironti.it](http://www.tulliopironti.it)  
E-mail: [editore@tulliopironti.it](mailto:editore@tulliopironti.it)

Prima edizione: giugno 2020

## INDICE

Introducción: <i>Elogio de una presencia incómoda. La obra de Ramón Gómez de la Serna entre interpretaciones y reverberaciones</i>	9
Gabriele Morelli, <i>Presencia e importancia de la greguería de Ramón Gómez de la Serna en la Generación del 27</i>	21
Elide Pittarello, <i>El Rastro de Ramón Gómez de la Serna, un lugar de tránsitos</i>	37
María José Flores Requejo, <i>El barrio imaginario: Ramón Gómez de la Serna y su búsqueda de una nueva novela</i>	59
Isabel Román, <i>El Doctor Inverosímil, novela-álbum de ramonismo</i>	77
Gennaro Schiano, <i>Espejos y autorretratos: autobiografía ramoniana en la época de Morbideces</i>	113
Claudia Santamaria, <i>Perspectivas innovadoras en el teatro del joven Gómez de la Serna</i>	131
Natasha Leal Rivas, <i>Imprimir originalidad a la palabra: competencia comunicativa y comunicación teatral del “hablante dramático básico” en el teatro de Gómez de la Serna</i>	141
Davide Aliberti, <i>Jazzbandismo: Ramón Gómez de la Serna y el Jazz</i>	159
Valeria Cavazzino, <i>“Variaciones” literarias en las crónicas de Ramón Gómez de la Serna</i>	171
Paola Laura Gorla, <i>Giovanni Papini y el retrato de Ramón</i>	181
Luca Cerullo, <i>Ramón, Tzara e Dada</i>	197
Raquel Macciuci, <i>De la vanguardia a la torre de marfil. De España a Argentina Contra-tiempos (revueltos) de Ramón Gómez de la Serna</i>	207
Teresa Cirillo, <i>Gómez de la Serna y Neruda. Un escritor y un poeta frente a frente</i>	227
Germana Volpe, <i>A propósito del ramonismo de Francisco Ayala. Evolución del vanguardismo a la mímesis</i>	237

Francesca De Rosa, <i>Ramón Gómez del Serna y la tierra portuguesa: una intensa actividad creativa y la recíproca influencia con António Ferro</i>	253
Gerardo Grossi, <i>Las traducciones italianas de Ramón</i>	265
Rosalina Nigro, <i>Ramón Gómez de la Serna y la ciudad: un recorrido turístico-literario por el Nápoles ramoniano</i>	275
Marco Ottaiano, <i>“Biografías fingidas”: Francisco Umbral y la herencia de Ramón</i>	287
Maria Alessandra Giovannini, <i>Ecos ramonianos en la narrativa de Juan José Millás</i>	299
Giuseppina Notaro, <i>Ramón en Las máscaras del héroe de Juan Manuel de Prada</i>	307

## GIOVANNI PAPINI Y EL RETRATO DE RAMÓN

PAOLA LAURA GORLA

Las multifacéticas personalidades de Ramón Gómez de la Serna y de Giovanni Papini a primera vista pueden parecer sustancialmente inconciliables, ya que el primero quiso ser artista rotundo, ajeno por lo tanto a todo discurso político y dedicado a encarnar el arte por el arte, mientras que el segundo participó activamente en el debate político italiano y en el mundo del periodismo comprometido.

Sólo una cosa los vincula directamente: Giovanni Papini en su libro *Gog*, publicado en 1931, dedica un capítulo, o retrato, como veremos, a Ramón Gómez de la Serna. Haciendo hincapié en este mínimo punto de contacto – una conexión que podría parecer casi forzada – el presente artículo quiere abordar dos cuestiones. Por un lado, esbozar una confrontación de las dos personalidades, ya que, siendo casi coetáneos – Papini nace en 1881 y Ramón en 1888 – ambos vivieron la experiencia de un panorama cultural y artístico que empezaba a traspasar los estrechos confines nacionales y que se iba alimentando de debates y opiniones que venían del extranjero. En particular, como tendremos ocasión de ver, se perfilaba una nueva “geografía de intercambio de opiniones”, que primariamente involucraba a Italia, España y Francia, es decir, la geografía de la latinidad o *latinité*. Un espacio privilegiado donde, sea las nuevas tendencias artísticas, sea las opiniones políticas encontraban fácil acogida en las páginas de los periódicos, curiosos y bien dispuestos a hospedar debates y experiencias procedentes del extranjero cercano. Ambos, Ramón y Papini, se hacen cargo de impulsar este debate sobre-na-

cional, ya que se mezclan y dialogan con el panorama de los intelectuales europeos.

La segunda cuestión, más concreta y de alcance más reducido, consiste en dar una respuesta definitiva a un interrogante que queda abierto entre los historiadores que estudian las relaciones entre intelectuales en Europa en época contemporánea, y es si Ramón y Papini se conocieron personalmente o no. Como tendremos ocasión de demostrar, esta es una cuestión que no subsiste y de la que merece la pena reconstruir las causas fundantes.

## 1. Los intelectuales y el *affaire Dreyfuss*

Al hablar de intelectuales en época contemporánea en Europa, merece la pena proponerse esbozar una definición, si bien mínima, pero unívoca, que los concrete como grupo o clase.

Sabemos que hubo, en la Europa del siglo XX, intelectuales militantes e intelectuales pacifistas a raíz de las Guerras Mundiales, como hubo intelectuales políticamente afiliados sea a las izquierdas que a las derechas. Sabemos además que, en el campo del arte, se iban difundiendo Manifiestos artísticos, o sea, declaraciones más o menos argumentadas sobre lo que debía o podía ser la nueva propuesta artística o el nuevo objeto del arte, que provocaron debates abiertos sobre la nueva estética. Es decir, que los intelectuales son de hecho los agentes de los principales debates político-culturales europeos del siglo pasado, pero como grupo no coinciden ni con el alta ni con la mediana o baja burguesía, ni con los aristócratas, ni tampoco con el pueblo. Son una entidad transversal, con mucho poder de persuasión que se ejerce a través de los periódicos, por lo que merece la pena detenerse un poco en su definición para finalmente plantearse la cuestión de si Ramón y Papini se pueden considerar intelectuales, a pesar de las negativas rotundas del primero<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ramón Gómez de la Serna definía a los intelectuales como faltos de ideales, "reborondos, perezosos en butacas inglesas, premiosos de estilo e investidura, lejanos a la nidada de esos pasajeros de la calle, que podían haber hecho nacer otro roman-

De hecho, la primera vez que se utilizó la palabra *intelectuales* para definir una categoría o grupo con intereses culturales y sociopolíticos fue en Rusia, cuando se perfilaron unas fuerzas de opinión progresistas, reformistas y liberales, en oposición a la estructura social zarista y al mismo zar (*intelligenciya*). Sin embargo, dentro de la geografía que la historiografía – francesa en particular – a menudo llama *latinidad* o *latinité* en época contemporánea<sup>2</sup>, es decir, el espacio de interrelaciones entre Francia, Italia y España, la palabra intelectual se vincula estrechamente al *affaire Dreyfuss*, como veremos.

El día 14 de enero de 1898 en las páginas de la prestigiosa revista francesa *L'Aurore* fue divulgada una carta abierta que es una apelación a la pública opinión en defensa del oficial Dreyfuss, carta que sale firmada solo por los intelectuales – *les intellectuels*. El día anterior, el 13 de enero, Émile Zola había publicado en la misma revista su bien conocido artículo titulado *J'accuse*, una carta de acusación abierta dirigida a *Monsieur le Président*, cuyo título ha quedado como paradigma de todo acto de acusación pública y apelación a la ética de estado. Dreyfuss<sup>3</sup>, oficial del ejército francés, como es sabido, fue injustamente acusado de espionaje contra los alemanes, degradado y condenado a trabajos forzados en la Guyana francesa, hasta que se volvió a abrir su caso gracias a la susodicha intervención de Zola y a la sucesiva apelación a la pública opinión del 14 de enero que, como acabamos de decir, por primera vez lleva la firma de los intelectuales,

ticismo literario [...] comilones con restaurantes de lujo, subvencionados secretos de todas las subvenciones, repletos de cartera y con deje de redentores, aparecieron más que nunca en los figones de lujo”, *El Almanaque literario*, 1934, incorporado luego en *Automoribundia* de 1948, cfr. I. Zlotescu, *La literatura personal de Ramón Gómez de la Serna o la resistencia al poder establecido*, en “AIH. Actas XI”, 1992, p. 276.

<sup>2</sup> Con respeto a la “geografía de la latinidad”, señalamos, entre otros, a M. Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Le Seuil, Paris, 1999, y a E. Hobsbawm, *L'Età degli imperi*, Laterza, Roma-Bari, 1987; la vinculación de los intelectuales al *affaire Dreyfuss* se debe a P. Aubert, *Intelectuales y obreros (1888-1936), Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, “Cuadernos de Historia Contemporánea”, n. 30, Universidad Complutense, Madrid, 2008, pp. 127-154.

<sup>3</sup> El dicho *affaire Dreyfuss* se desarrolló a lo largo de 12 años, desde 1894 hasta 1906, y fue muy participado no solo por los periódicos y la sociedad francesa, sino también italiana y española.

es decir, por primera vez registra a un grupo de personas que se define como tal<sup>4</sup>.

A raíz de las polémicas sobre el *affaire Dreyfuss*, el término *intelectuales* empezó entonces a acuñarse y difundirse. Y el mismo fenómeno del nacimiento de los intelectuales como nuevo grupo, su función social, y las reacciones de las diferentes clases sociales a su existencia, define el escenario de una de las novelas cumbres de la literatura francesa: *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

En particular, es en el tercer volumen, *El mundo de Guermantes*, donde traspasa cómo los intelectuales empiezan a ser objeto de gran interés para una aristocracia francesa de antigua ascendencia, cerrada y en irreparable decadencia frente al auge de los nuevos ricos burgueses, sin títulos altisonantes, pero fortalecidos por su dinero. “Los *intelectuales* vienen a ser la *tarta de crema* de esos señores”<sup>5</sup>, es decir, los nobles, que empiezan a abrir las puertas de sus palacetes y a acogerlos en sus fiestas y tertulias. De hecho, Proust nos cuenta cómo van ingresando en los círculos y fiestas de los aristócratas, quienes los admiten con una mezcla de curiosidad y desconfianza. Sin embargo, por detrás de esta curiosidad desconfiada, se percibe un nuevo fenómeno social: los intelectuales, es decir, ese grupo de letrados que quiere distinguirse y sobresalir por sus opiniones políticas y sociales, sienten y profesan el mismo desprecio que la aristocracia hacia una clase burguesa que va tomando fuerza social y que quiere imitar el “estilo de vida” noble. Los burgueses, los nuevos ricos, se iban apoderando de unos ademanes y un estilo de vida moldeado sobre el ejemplo de élites antiguas, adaptando y transformando los usos y costumbres de la nobleza:

La sociedad cambia de estructura. La antigua organización jerárquica daba a la clase noble un carácter de ejemplaridad. En una continui-

<sup>4</sup> Ambos artículos fueron muy importantes para dar un cambio de rumbo significativo al caso judicial: el año siguiente a los artículos mencionados de Zola y de los intelectuales, Dreyfuss recibió la gracia (1899) hasta que, 7 años después, en 1906, su figura no fue completamente rehabilitada.

<sup>5</sup> M. Proust, *En busca del tiempo perdido* (vol. 3): *El mundo de Guermantes*, Lumen, Barcelona, 1992, p. 145.



dad de mil años había la nobleza elaborado todo un código de vida, un repertorio de gestos, [...] obtenido por medio de una lentísima selección. Este modo noble de vivir actuaba constantemente sobre las clases inferiores como modelo, norma y disciplina. Después de su triunfo sobre esta aristocracia, la burguesía se ve obligada a vivir por sí misma, a decidir sus propias actitudes. Pero un sistema de normas y disciplina vitales no se improvisa.

Los hombres recién libertados no saben cómo usar la libertad, principio meramente formalista y vacío. Entonces se produce un fenómeno curiosísimo. [...] La vida noble, que antes era un derecho, se convierte en una norma, en una disciplina moral, en un ideal de existencia. Ahora que todos los hombres son iguales, pares, se sienten todos los hombres señores. Pares<sup>6</sup>.

Podríamos concluir que esta visión de las relaciones sociales entre aristocracia, burgueses e intelectuales que matiza el escenario de la *Recherche* de Proust, nos induce a inferir el primer eje para alcanzar una definición mínima de los intelectuales: estos son, evidentemente, de extracción burguesa, pero no quieren que se les vea y defina como tales, burgueses. Sin embargo, en este sentido entonces podríamos reconocer una especie de solidaridad entre intelectuales y aristocracia: ambos, los primeros sin dinero y los segundos con una fortuna que va menguando, quieren diferenciarse de los burgueses, los que manejan el poder del dinero.

Así que tratan de presentarse a la sociedad a través del nivel cultural alcanzado y, aún más, de sus opiniones sobre política y sociedad, sobre cultura y arte; en particular, sobre el mismo *affaire Dreyfuss*, tan en boga por la mundanidad francesa. “Como si una opinión política diese derecho a una calificación social”<sup>7</sup>, Proust hace decir al señor de Charlus. Y de hecho, este tal vez sea un segundo eje para una definición del intelectual: se presenta y pide crédito a través de su opinión sobre sucesos de interés común, en boga. Es decir, que el

<sup>6</sup> J. Ortega y Gasset, *Para un museo romántico*, en “El Espectador”, Tomos V y VI, Espasa Calpe, Madrid, 1966, p. 164.

<sup>7</sup> M. Proust, *En busca del tiempo perdido* (vol. 3): *El mundo de Guermantes*, cit. p. 178.

intelectual se acredita como *maître à penser*, o – ahora diríamos – *opinion leader*, personalidad dotada de cierto prestigio y autoridad cuya opinión influye culturalmente sobre una sociedad o ambiente. Alta-voz ideal para el nuevo intelectual son, entonces, la prensa y los periódicos, en cuyas páginas puede argumentar sus opiniones y darle el alcance deseado.

Volviendo a Ramón Gómez de la Serna y a Giovanni Papini, ambas personalidades tuvieron fuertes relaciones con el mundo de la prensa, sea la políticamente comprometida, sea la artísticamente militante. Ambos se convirtieron pronto en voces acreditadas, en maestros de pensamientos que, a través de los periódicos, divulgaban las opiniones propias y las novedosas que se asomaban al panorama cultural europeo. Por lo tanto: a pesar de las negativas de Ramón, ambos son intelectuales.

## 2. Papini, Ramón y los periódicos

Para tratar de confrontar la forma en la que las personalidades de Ramón y Papini van insertándose dentro del debate o panorama de los intelectuales europeos, hay que empezar por componer sumariamente la silueta artístico-político-cultural de Giovanni Papini.

Papini nace y muere en Florencia (1881-1956)<sup>8</sup>. Matemático de formación, durante toda la primera parte de su vida participa de forma activa – y a menudo polémica – en el eferescente panorama del nuevo periodismo militante italiano. Merece la pena recordar, al respecto, que en 1908 funda, junto con Prezzolini, la importante revista italiana *La Voce*, en la que sigue trabajando hasta 1912, cuando en las mismas páginas de *La Voce* estalla la bien conocida polémica

<sup>8</sup> Interés del presente trabajo solo es esbozar un perfil rápido de las relaciones del autor con el mundo de las editoriales italianas, de los artistas y del periodismo de la época. Para una reconstrucción más detallada de la vida de Papini remitimos a: C. Di Biase, *Giovanni Papini. L'anima intera*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999, y a G. Tuccini, *Spiriti cercanti. Mistica e santità in Boine e Papini*, Quattroventi, Urbino, 2007, entre otros.

contra el grupo milanés – por aquel entonces – de los futuristas, es decir, Marinetti, Boccioni y Carrà. A raíz de esto, Papini se despidió de la revista y en 1913 funda otra revista, *Lacerba*, en la que aparecerá también la firma de Palazzeschi.

En las páginas de *Lacerba*, Papini sigue polemizando con Marinetti y el grupo de futuristas italianos que, con la muerte de Umberto Boccioni en 1916, dio un cambio de rumbo en el estilo artístico y un cambio geográfico también, gracias al que se originó lo que se define el Segundo Futurismo italiano, con el grupo de artistas que se traslada a Roma<sup>9</sup>. Es en esas mismas páginas donde Papini firma muchos artículos apoyando e incitando el ingreso de Italia en el Primer Conflicto Mundial. De hecho, las opiniones de Papini se movían ya en el plano artístico de las nuevas propuestas estéticas, ya en el plano de la política internacional.

En 1921 Papini anuncia públicamente su conversión religiosa y escribe la *Historia de Cristo*, un libro de gran éxito en el mercado editorial, en el que afronta temáticas más metafísicas que políticas, en particular su preocupación por la corrupción de la humanidad, a la que sólo Jesús puede redimir. Resulta importante esta obra porque por primera vez Papini aumenta el alcance de sus escritos e intereses yendo más allá de las contingencias políticas, sociales y artísticas coevas de Italia para plantearse cuestiones más amplias, como por ejemplo el destino de la humanidad.

En el 1935 adhiere oficialmente al fascismo y gracias a tal afiliación le confieren el título honorífico de Académico de Italia; empieza así a escribir *pamphlets* de tono fascista contra los judíos, las mujeres, etc. hasta llegar a firmar el bien conocido *Manifiesto de la Raza*<sup>10</sup>. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, cae en desgracia

<sup>9</sup> Con respecto a las motivaciones de esta mudanza desde Milán hasta Roma del grupo de futuristas, con sus implicaciones artísticas y políticas, señalamos el novedoso e interesante trabajo de investigación conducido por Alina Navas Hermosilla en su tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2013) consultable al siguiente enlace <https://eprints.ucm.es/23113/>.

<sup>10</sup> El *Manifiesto de la Raza* (titulado también *Manifiesto degli scienziati razzisti*) fue publicado por primera vez el 15 de julio de 1938 en el *Giornale d'Italia* en forma anónima, y por segunda vez el 5 de agosto del mismo año en el primer número de

por la que fue su militancia en la vida, aunque sigue colaborando con el importante diario *Il Corriere della Sera*.

Una personalidad, la de Papini, siempre en primera línea en Italia, siempre militante e indudablemente representativa de una parte significativa de los intelectuales italianos de la época.

No menos importantes resultan las relaciones entre Ramón y la prensa, aunque de otro tenor. Entre 1908 y 1912 colabora activamente con la revista “Prometeo”, revista literaria y progresista, de visión cosmopolita<sup>11</sup>. Desde su estancia de París, Ramón traduce personalmente y publica en las páginas de “Prometeo” algunos escritos de Marinetti sobre el Futurismo y el bien conocido *Proclama futurista a los españoles*, además de muchos escritos de reflexión estética sobre la nueva literatura y el arte nuevo, entre los cuales hay que recordar *Concepto de la nueva literatura*<sup>12</sup>:

Gómez de la Serna fue, en muchos sentidos, precursor de las novedades literarias en España a principios del siglo XX. Desde las páginas de la revista *Prometeo* reflexiona sobre los valores fundamentales de la nueva literatura. [...] Ramón consiguió ser un precursor de las novedades literarias de principios del siglo XX con la extraña (en la época) habilidad de saber conjugarlas en su universo estético con las aportaciones más interesantes del XIX, consiguiendo una original fusión de elementos simbolistas, modernistas y vanguardistas...<sup>13</sup>.

la revista *La difesa della razza*. En esta ocasión fue firmado por 10 científicos (ya que pretendía ser una declaración fruto de investigaciones biológico-científicas irrefutables) y una larga lista de personalidades que adhirieron, entre las cuales se encuentra el mismo Papini.

<sup>11</sup> La revista fue fundada por el padre de Ramón, Javier Gómez de la Serna. Bajo el pseudónimo de Tristán, Ramón colabora con la revista durante su estancia en París (1909-1911), y aprovecha la ocasión para introducir en España, a través de sus páginas, las nuevas tendencias literarias francesas, italianas e inglesas.

<sup>12</sup> R. Gómez de la Serna, *Concepto de la nueva literatura*, en “Prometeo”, n. 6, Madrid, 1909; el *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti sale publicado en “Prometeo”, n. 20, Madrid, 1910.

<sup>13</sup> A. Sáez Delgado, *Ramón Gómez De La Serna, António Ferro y la greguería*, en “Península, Revista de Estudios Ibéricos”, n. 4, 2007, p. 196.

Gómez de la Serna, a través de las páginas de “Prometeo”, trató de traducir y dar eco en territorio español a los fenómenos artísticos europeos más novedosos e interesantes, e impulsó una reflexión sobre lo que podía o debía ser el arte nuevo, destinada a sus principales lectores: los jóvenes vanguardistas de España. Podríamos decir que se propone como *maître à penser*, prestigiosa voz opinante, en el campo de las nuevas manifestaciones artísticas. Dice al respecto Cansinos Assens en 1919:

Las nuevas modalidades estéticas nos han llegado por la intersección de *Prometeo* [...]. Con la máscara de Tristán, Gómez de la Serna glósó apasionadamente los manifiestos futuristas que Marinetti lanzaba desde su encharcada Venecia. Y el mismo Marinetti, instigado por Tristán, envió a *Prometeo* su encíclica futurista a los españoles, habitantes de ciudades muertas, de infecundas lagunas de polvo. No obstante su devoción a los últimos maestros del siglo XIX, manifiesta en traducciones de Wilde, de Remy de Gourmount y de Rachilde, *Prometeo* fue entre nosotros un manifiesto de arte nuevo, que ensanchó el horizonte de los espejos, de los últimos cenáculos novecentistas<sup>14</sup>.

Ambos, sea Papini que Ramón, utilizan los periódicos como medio de difusión de sus opiniones y pareceres, como altavoz para difundir sus valoraciones culturales e influir en su público de lectores. Ambos concretaron y vivieron la superación de los límites nacionales, creando y animando un debate y un intercambio de opiniones que permitirán a Ortega y Gasset, en 1925, formalizar su visión sociológica y estética de los fenómenos artístico-culturales en Europa como sustancialmente solidarios:

Hoy quisiera hablar [...] de todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; [...] Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. [...] Y esta identidad de senti-

<sup>14</sup> Cfr. A. Sáez Delgado, *Ramón Gómez De La Serna, António Ferro y la greguería*, cit., p. 197.

do artístico había que rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica<sup>15</sup>.

En todo caso, ambos son intelectuales, podríamos decir *maître à penser*, interesados en difundir sus opiniones e influir en la sociedad y en la cultura coeva – aunque el primero, políticamente comprometido, mientras que el segundo, interesado solo en el porvenir del arte y de la nueva literatura.

### 3. Gog y el retrato de Ramón

Papini escribe el libro *Gog* en 1931 y en España aparece publicado solo dos años después, en 1933, en la editorial Apolo, traducido por Mario Verdaguer<sup>16</sup>. El título, *Gog*, se refiere a una antigua y legendaria población asiática, posiblemente gigantes, salvajes y sanguinarios, citada en muchos textos, tanto sagrados como no, como por ejemplo la Biblia cristiana y judía, en el Corán y hasta en *Los viajes de Marco Polo (Il Milione)*. La cita que Papini elige al comienzo del libro para enmarcar el título, la coge del *Apocalipsis* de San Juan (XX, 7): “Satán será liberado de su cárcel y saldrá para reducir a las naciones, Gog y Magog”.

El autor ya había vivido su crisis humana y mística y su sucesiva conversión al catolicismo, a la que hemos aludido, por lo que el título y el intento moralizador del libro forman parte de esta nueva etapa de su vida. Gog es el apodo del protagonista, Goggins es su nombre, la voz hablante del libro: un mestizo norteamericano, nacido en Hawaïi, hijo de una indígena y un blanco. Durante la primera parte de su vida, Gog se dedica a los negocios y alcanza una más que sólida fortuna gracias a sus intuiciones de los mecanismos más perversos que gobiernan el capitalismo mundial. El escenario internacio-

<sup>15</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, L. de Llera (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 160.

<sup>16</sup> La segunda edición, esta vez a cargo de Plaza & Jarnés en la colección Reno, del mismo traductor, tendrá un gran éxito.

nal del post crack de la Bolsa de Nueva York del 29; las crisis nacionales de después del Primer Conflicto; la falta de valores humanos y el fortalecimiento del capitalismo más extremo, junto con el nacimiento de las nuevas ideologías fascistas, nacionalsocialistas y comunistas, que llevarán pronto al Segundo Conflicto Mundial, tiñen el escenario que subyace tras el libro. Gog se aleja del mundo capitalista, que representó su fortuna, por una temporada, pasando de un hospital psiquiátrico a otro, hasta que se encuentra con el mismo Giovanni Papini que, en el primer capítulo de la obra, dice haber recibido del mismo Gog el manuscrito. El libro consiste en una galería de encuentros, o entrevistas, con algunos de los personajes e intérpretes más significativos del siglo XX: Einstein, Freud, Edison, H. G. Wells, Ford, Gandhi, Lenin, etc. hasta llegar al mismo Ramón, como veremos. Las entrevistas son todas de tintas foscas, es decir, que Gog parece sondear las raíces de los males que afectan al mundo y a la humanidad, parece buscar soluciones a estos mismos males en sus coloquios, aunque en realidad, en su conjunto, no son más que otra demostración de la caducidad de los valores y la falta de toda salvación posible. La figura grotesca del mismo Gog moldea irremediablemente el humorismo negro que tiñe su visión del mundo y de los hombres:

Era un monstruo que debía tener medio siglo, vestido de verde claro. Alto, pero poco garboso: no tenía ni un solo pelo en toda la cabeza; sin cabellos, sin cejas, sin bigote, sin barba. Un informe bulbo de piel desnuda, con excrecencias coralinas. La cara de carne oscura, casi violácea, y anchísima. Uno de los ojos era de un bello celeste ligeramente ceniciento; el otro, casi verde con estrías de amarillo tortuga. Tenía las mandíbulas cuadradas y potentes; los labios, macizos pero pálidos, se entrarían en una sonrisa completamente metalizada, de oro. [...]

Es preciso tener en cuenta la peligrosa mezcla que había en él; un semisalvaje inquieto que atesoraba bajo su dominio las riquezas de un emperador. Un descendiente de caníbales que, conservando su brutalidad, se había apoderado del más espantoso instrumento de creación y de destrucción del mundo moderno. [...]

Su conversación resultaba muy singular: pasaba de un discurso paradjico al mismo tiempo que inteligente, a manifestaciones de una vul-

garidad peor que plebeya, bestial. Parecía que estuviesen unidos en él Asmodeo, con su agudeza cínica, y Calibán, con su ciega torpeza de bruto<sup>17</sup>.

Mestizo en el cuerpo, bruto en el alma, solo la agudeza de su mirada parece salvarlo de la damnación congénita en su hibridez, según la visión de un Papini que, solo pocos años después, en el 38, recuerdo que firmará uno de los manifiestos más extremadamente racistas que pudo producir Italia en el siglo XX, el *Manifiesto de la Raza*. Le esencia híbrida de Gog, al mismo tiempo Asmodeo y Calibán, recuerda las formas semivegetales y semianimales que animan las pinturas grotescas, y anuncia y anticipa el humor negro que marcará su representación del mundo.

Gog padece de una enfermedad que los clínicos no saben detectar ni curar. Es la acedia, el pecado capital de la pereza espiritual, lo que acecha a Gog y a la humanidad entera, que parece no reaccionar frente a su irremediable decadencia. Pero clásicamente, y no casualmente, la acedia coincide con la que se consideraba la patológica primacía del humor negro, el humor melancólico o la melancolía. De hecho, Gog observa y apunta sus coloquios, y su mirada aguda sobre el mundo se tiñe de un tono negro y grotesco que no deja solución ni salvación posible; toda entrevista se cierra con una sonrisa amarga.

Evidentemente, el humorismo, o mejor dicho, lo grotesco, es un elemento que acomuna a Papini y a Ramón. Es una modalidad para penetrar dentro de lo real, o para distinguir lo real de lo aparente. A raíz de todo movimiento vanguardista, desde el flujo de conciencia de Joyce en adelante, digamos, se encuentra la absoluta desconfianza hacia el poder otorgado a la lógica por comprender, explicar o reproducir el mundo, y por consiguiente, a las palabras. El humorismo se configura entonces como una alternativa posible a la lógica y a la racionalidad. Lo grotesco, rama humorística, se define con dos modalidades: la primera, es la caricatura, que es una forma del humor grotesco, que consiste en sobrecargar algunos elementos, poniendo-

<sup>17</sup> G. Papini, Gog, P.Alonso Alberti (ed.), Mondadori, Barcelona, 2012, pp. 16-17.



los como bajo una lupa, y haciéndolos estallar en el primer plano. O sobrecargar, como veremos, los objetos supuestamente inanimados con pathos y condolencias típicamente humanas. La segunda característica del humor grotesco es la de conjugar los objetos más dispares, prescindiendo de toda relación lógica entre ellos en nombre únicamente de la proximidad potencial. Ambas modalidades, más adelante, alcanzarán su auge en el surrealismo, tanto español como francés, en formas diferentes.

En ambos artistas, Ramón y Papini, el gusto por lo grotesco se mezcla con el interés por la paradoja, vista como un retorcimiento, es decir, la manifestación del límite del ejercicio de la lógica. Una lógica por la lógica, ejercicio totalmente ajeno al mundo fenoménico. Pero si la paradoja se ejerce fuera de toda contingencia espacio-temporal, es un mero esquema o mecanismo que se cierra dentro de un plano teórico de dos coordenadas – que son la palabra y la misma lógica – Papini y Ramón traducen este placer especulativo en términos respectivamente literarios y poéticos, es decir: el aforismo y la greguería. El aforismo es una figura literaria que no rompe su vínculo con una contingencia espacio-temporal, es una pirueta de palabras que siempre está relacionada con un suceso real y experimentado. La greguería es una figura poética, siempre en relación con un contexto espacio temporal bien definido, que es el arte por el arte. Es una figura artística, y por ende hasta plástica, visual. Pero que siempre hace hincapié en una pirueta verbal que produce un efecto humorístico. Ambas, sea el aforismo que la greguería, participan del gusto de lo paradójico, son juegos de palabras cerrados dentro de breves sentencias fijas que juegan con la dimensión caricatural y rompen con la lógica consecucional: son inesperadas por exageradas y arbitrarias. La primera, el aforismo, fue una de las expresiones preferidas por Papini. La segunda, la greguería, fue una genial invención de Ramón.

Papini o, mejor dicho, Gog, encuentra a Ramón en el *Café de Pombo* en Madrid, la bien conocida tertulia literaria creada por el mismo artista. En el capítulo titulado “Ramón y los minerales” y fechado 18 de octubre, Gog busca a Ramón porque le dicen que se le acercan las personas que están aburridas, los despreocupados y locos: puede que represente una cura a la acedia humana. El retrato de Ra-

món esbozado por Papini es un homenaje a la greguería ramoniana. La primera imagen-greguería que le ofrece Ramón a Gog es sobre la forma del continente americano: dos triángulos contrapuestos, con vértices opuestos – es decir, un patente símbolo masónico – y unidos desde siempre por un estrecho cordón umbilical. Arbitrariamente el hombre ha cortado ese cordón natural al crear el Canal de Panamá, de tal forma que ha puesto en contacto directo dos mares: el Atlántico y el Pacífico. Pero los mares, dotados de sentimientos humanos, deciden vengarse de tal interferencia humana y provocar el Primer Conflicto Mundial:

Los Estados Unidos, los culpables de aquel tajo fatal, tuvieron que hacer lo que nunca habían hecho: enviar un ejército a Europa. Y ahora deben sufrir el castigo: se han enriquecido fabulosamente, es decir, se han vuelto más esclavos y son más envidiados que antes. No se debe tocar la materia, pues la materia se vengará<sup>18</sup>.

Esta primera imagen evoca claramente todas las teorías de complotes que veían la mano de la Masonería internacional detrás del atentado al Archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo, que fue mecha de la Guerra Mundial. En esta ocasión, la imagen-greguería de América reproduce el mecanismo típico de la greguería ramoniana (humanización patética que sobrecarga objetos no-humanos, otorgándoles sentimientos e intenciones), pero es funcional al discurso crítico de interés papiniano, es decir: el dinero que corrompe las naciones y a las gentes, hasta la moraleja apocalíptica concluyente “la materia se vengará”. El discurso de Ramón sigue perorando la causa de los minerales, con una secuencia de ejemplos-greguerías sobre el sufrimiento de los metales por causa del hombre: el gatillo del revólver que se niega a disparar a un bellissimo gato; la humillación del bronce forjado con forma de monumento conmemorativo; el hierro en raíles oprimido por el peso de los trenes... El encuentro entre Gog y Ramón es cordial, y la amable y divertida conversación en el Pombo los entretiene hasta la madrugada.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 255.

El retrato que Papini le dedica a Ramón es tan ajustado a su real personalidad, sea en un plano humano que artístico, es decir, actitud afable y propensión a la greguería espontánea, que no puede no ser prueba del sincero respeto e interés que Papini sentía por Ramón. Evidentemente Papini conoce perfectamente la imagen poética más famosa de Ramón, tanto que bien sabe reproducirla y forjarla a favor de esos temas de política internacional que constituían su personal interés. Y no se olvida de representarlo en su papel de *maître à penser* para jóvenes artistas, autoridad creativa e intelectual dentro de la tertulia de Pombo.

Dicho esto, no hay pruebas de que los dos se encontraran personalmente, aunque el realismo de la narración de este encuentro bien podría inducir a sospecharlo.

En conclusión, ambas personalidades encarnan rotundamente el espíritu más cosmopolita y curioso del intelectual del tiempo: cosmopolitismo como toma de conciencia de que los confines nacionales ya quedan estrechos, y curiosidad hacia el debate cultural, la confrontación como fuente de enriquecimiento intelectual, y las nuevas instancias procedentes del extranjero, sean estas políticas o estéticas o sociales. Ambos dotados de una inteligencia vivaz y aguda, a la hora de observar e interpretar al mundo fenoménico escogen el humor negro y grotesco como elemento alquímico-narrativo más adecuado para enseñar lo paradójico de la realidad humana en época contemporánea.