

# RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y ARQUELES VELA: LA NOVELA-ESPONJA

Nieves María Concepción Lorenzo  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Las «novelas de la nebulosa» de Ramón Gómez de la Serna, la narrativa estridentista de Arqueles Vela y la prosa de vanguardia en general se inscriben en un contexto en el que el individuo establece una relación caótica con la realidad. Este estudio comparativo de las novelas *¡Rebeca!* (1937) y *La Señorita Etcétera* (1922), de Gómez de la Serna y Vela, respectivamente, muestra que ambas obras comparten una serie de rasgos: la combinación de recursos provenientes de la tradición y la modernidad, la fragmentación de la anécdota, la búsqueda de una mujer ideal (múltiple y discontinua), la ambigüedad y la metaficción.

**PALABRAS CLAVE:** Gómez de la Serna, Arqueles Vela, novela de vanguardia, estridentismo, fragmentación.

## ABSTRACT

«Ramón Gómez de la Serna and Arqueles Vela: the sponge-novel». Ramón Gómez de la Serna's «novelas de la nebulosa», Arqueles Vela's stridentist narrative and avant-gard prose generally arise in a context in which the individual establishes a chaotic relationship with reality. This comparative study of their respective novels *¡Rebeca!* (1937) and *La Señorita Etcétera* (1922) shows that both works share some common features: the combination of resources from tradition and modernity, the dissolution of the story, the search for an ideal woman (multiple and discontinuous), ambiguity and metafiction.

**KEY WORDS:** Gómez de la Serna, Arqueles Vela, avant-gard novel, stridentism, fragmentation.

Queremos pensar que el reconocimiento de Ramón Gómez de la Serna es un hecho constatado, aunque no es menos cierto que resulta necesario un estudio detenido acerca de la influencia que el autor madrileño ejerció en las letras hispano-americanas. Si bien es verdad que hay estudios sobre la recepción que Ramón tuvo en el Río de la Plata, muy particularmente en la literatura de Macedonio Fernández, todavía está por estudiarse la filiación que otros ámbitos y escritores hispanoameri-



canos establecieron con el autor de las greguerías<sup>1</sup>, tal es el caso de Pablo Neruda<sup>2</sup>, de Julio Cortázar<sup>3</sup> o incluso del venezolano Pedro Emilio Coll<sup>4</sup>.

Por otra parte, los años de *exilio* de Ramón en Argentina generaron publicaciones en la prensa hispanoamericana. En este sentido vale mencionar, por ejemplo, las colaboraciones en la revista *Sur* o en los órganos porteños *La Nación*, *Clarín*, *El Mundo* y *Amigos del Arte*; en *Alfar* y *Actualidades*, de Uruguay; en la *Revista Nacional de Cultura* o *El Universal*, de Venezuela<sup>5</sup>; en *El Tiempo* y *Revista de Las Indias*<sup>6</sup>, de Colombia; en *El Diario de la Marina*, de La Habana, o en otras publicaciones periódicas continentales<sup>7</sup>, algunas ciertamente pintorescas como *El Hogar* o *Saber Vivir*.

Sin duda, en medio de toda esta vorágine productiva que se genera en la diáspora de Ramón, tiene especial interés el vínculo del autor con México y, en particular, con el movimiento estridentista (1921-1927), conformado por un núcleo de escritores y pintores, además de un nutrido elenco de personalidades, entre las que también había escultores y músicos, integrados directamente en el grupo o vinculados a este. Entre los primeros destacan los poetas Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide (además periodista) y el prosista del grupo Arqueles Vela, que también nos ocupa en esta ocasión. En 1980, el confeso ramoniano José de la Colina se lamenta de que, infructuosamente, lleva casi un cuarto de siglo «intentando que se descubra o se redescubra» a Ramón Gómez de la Serna en México y, aunque había sido apoyado en esa tarea por una carta pública de Julio Cortázar aparecida en las páginas de *Excélsior* poco había conseguido al respecto (2011)<sup>8</sup>. Como dato

---

<sup>1</sup> Puede consultarse Juana Martínez (1993): «Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica», en Luis Sáinz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma: Bulzoni, 293-309; o Sonia Mattalía (1990): «Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela», en Sonia Mattalía (coord.), *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 121-136.

<sup>2</sup> Llamativo es al respecto el trabajo de Teresa Cirillo Sirri (2011): «Pablo y Ramón: dos pastores de parábolas secretas», *Nerudiana* 11, agosto-octubre: 13-14.

<sup>3</sup> Véase el «panegírico» titulado «Los pescadores de esponjas», (*Clarín*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1978), que escribe el autor de *Rayuela* en respuesta a las «acusaciones» de José de la Colina a propósito de la deuda del argentino con el autor madrileño («El “caso” de Ramón Gómez de la Serna», *Vuelta* 22, 261, agosto de 1998: 135-137), reproducido en Ramón Gómez de la Serna (2010), *El incongruente*, Barcelona: Blackie Books, VII-XII.

<sup>4</sup> Asiduo tertuliano del café Pombo, su presencia queda registrada en el célebre cuadro de Solana.

<sup>5</sup> «Caminos de Unamuno» (1951), *Revista Nacional de Cultura* 84, (enero-febrero); «Gemelismo: Gerardo Diego y Vicente Aleixandre» (1954), *Revista Nacional de Cultura* 104 (mayo-junio): 19-27; «El ultraísmo y el creacionismo español» (1955), *Revista Nacional de Cultura* 108: 147-154; «Juan Gris» (1958), *Revista Nacional de Cultura*, incluido en *Nuevos retratos contemporáneos* (1941-1961), *Obras Completas* XVII, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Guttenberg, 2004, 915.

<sup>6</sup> «Quevedo y la muerte» (1945), *Revista de Las Indias* 26: 33-69.

<sup>7</sup> «Un libro con ángel y con ángeles» e «Índice literario», *El Universal*, 4 de septiembre de 1954.

<sup>8</sup> Un repaso por los trabajos de José de la Colina testimonia sus palabras: el ya citado «El “caso” de Ramón Gómez de la Serna»; «Ramón, o el juego con el mundo» (*Letras Libres*, noviembre



puntual en el escenario mexicano pero que responde una vez más al interés por los ismos, Ramón publicó dos trabajos en el semanario ilustrado mexicano *Zig-Zag*: «El dadaísmo alemán» (100, 9 de marzo de 1922: 40-41) y «Figuras inquietantes: Marinetti» (111, 22 de mayo de 1922: 47).

Con respecto a las experiencias de Gómez de la Serna compartidas con los estridentistas, hay un hecho lejano en el tiempo pero que podría ser el inicio de una red de conexiones, inquietudes y proyectos comunes (ramonistas y estridentistas). Durante una estancia en Madrid, entre 1915 y 1918, el escultor Germán Cueto conoce a un Ramón que apoyaba decididamente a los artistas del cubismo («pintores íntegros» para el escritor)<sup>9</sup>; luego Cueto y Ramón cruzan correspondencia y coinciden de nuevo en París<sup>10</sup>. Asimismo, el estridentista List Arzubide cuenta que cuando llega a la capital francesa en 1931, una vez que el grupo se dispersa, debido a las presiones políticas, conoce a Gómez de la Serna y, además, recuerda que cuando este se fue a la Argentina le envió una carta en la que le preguntaba «si valía la pena que se trasladara a México» (Mora, 1999: 321).

No es deleznable tampoco el gesto de Maples Arce de incorporar a Gómez de la Serna al «directorio de vanguardia» (un total de 219 nombres) del primer manifiesto estridentista, solo precedido por Rafael Cansinos-Assens, el otro faro o mentor intelectual del momento (Schwartz, 1991: 168). List Arzubide no duda en interpretar esa extensa nómina de la siguiente manera: «Eso quiere decir que Manuel [Maples Arce, autor del manifiesto] estaba enterado de todo lo que representaba la vanguardia mundial. Nosotros lo que pretendíamos era hacer una síntesis de todas las vanguardias» (Mora, 1999: 318). En aquel contexto internacional, el carácter «pionero» de Gómez de la Serna<sup>11</sup> «fue capaz de crear una obra que influyera poderosamente en el derrotero de los narradores jóvenes [...] fue el primer narrador vanguardista, primero en términos cronológicos y en poder de cristalización de una fórmula» (Ródenas de Moya, 1997: 31).

Dada la proyección y el reconocimiento internacional que se le dispensaba a Ramón en los años veinte, de los que son reflejo, por ejemplo, las recensiones en la prensa y la aureola que fue conformándose entre los actantes de la nueva sensi-

---

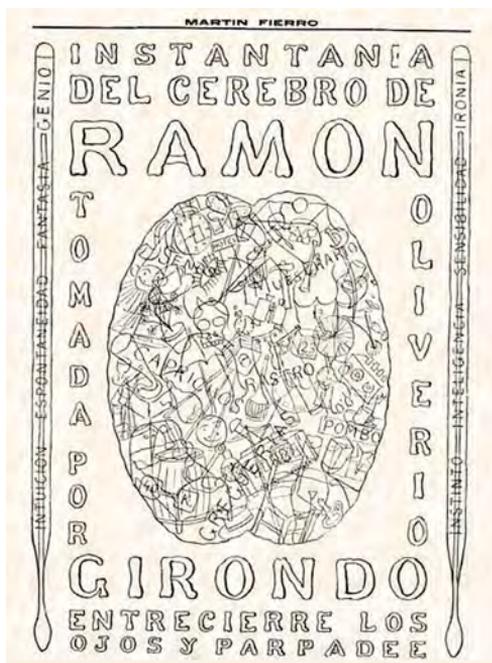
de 2003); «Ramón, Julio... y yo» (*Letras Libres* 8, junio de 2009); «El mirón Miret» (*Letras Libres* 17, noviembre de 2011), entre otros. Por otra parte en 1977, el mexicano José Emilio Pacheco había reconocido que Gómez de la Serna era el «padre de la vanguardia en lengua española» (Prólogo a *Poesía completas y algunas prosas*, de Luis Cardoza y Aragón, México: FCE).

<sup>9</sup> Aparte de Diego Rivera, Jacques Lipchitz y Berthe Kristover, entre estos artistas escandalosos se encontraba Marie Blanchard, tía de Germán Cueto.

<sup>10</sup> Fruto del interés por el nuevo lenguaje del arte, Ramón escribe un texto sobre este escultor estridentista que entendió la máscara como la fusión de tradición y modernidad («Máscaras de hierro», *Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 22 de febrero-2 de mayo de 2005, ed. de Serge Fauchereau, 148-149).

<sup>11</sup> El pintor Robert Delaunay (quien también pasó por el Pombo) llega a bautizar a Ramón el «Apollinaire español» (Gómez de la Serna, 1975: 21). No puede acudir Ramón a una expresión más exacta para definir cómo detectaba las primeras intuiciones de lo vanguardista: «era el instinto de perro que atisba la caza lejana el que nos conducía a ciertos rincones» (1988: 109).





«Instantánea del cerebro de Ramón tomada por Oliverio Girondo», en el suplemento de homenaje a Gómez de la Serna en *Martín Fierro* II, núm. 19, Buenos Aires, 18 de julio de 1925, p. 4.

bilidad (escritores y lectores, artistas y público), no cuesta suponer que para los años veinte las novelas de Gómez de la Serna se conocían en México —incluso Arqueles Vela había sido lector de *Los cantos de Maldoror*, como sabemos, prologados por el vanguardista español en 1925—. Una lanza a favor del conocimiento de las novelas ramonianas podría ser la comunidad de intercambio de libros y revistas (*Cosmópolis*, *Ultra*, *Grecia*, entre otras) que se fue gestando entre los estridentistas y sus colegas continentales o españoles. Por otra parte, el internacionalismo de Ramón explica que fuera un autor muy leído por los jóvenes vanguardistas argentinos, como bien lo demuestran los testimonios y la deuda literaria de Borges, Girondo, Ricardo Güiraldes o Macedonio («Es para mí la figura más fuerte en el arte literario contemporáneo», lo califica este último). Este hecho es importante porque el país del Plata constituía una auténtica rosa de los vientos de la nueva literatura sobre los otros países hispanoamericanos. Téngase en cuenta, igualmente, que la tertulia del Pombo era cita obligada de los hispanoamericanos que pasaban por Madrid y que esto le valió a su guía no pocos contactos y conexiones.

En ese México que acaba de salir de la contienda revolucionaria y que da vía libre para que artistas y escritores regresen del exilio (entre estos Rivera y Siqueiros), comienza a catalizarse una renovación literaria que ya contaba con dos precedentes

de relevancia, José Juan Tablada y Ramón López Velarde. En este caldo de cultivo comienzan las acciones del estridentismo, según Luis Mario Schneider, el primer especialista del movimiento: «El gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana moderna, pues destruía de un golpe a los patriarcas de la literatura nacional» (1970: 13). Si repasamos la bibliografía y los estudios sobre vanguardia hispanoamericana y, particularmente, mexicana, no resulta difícil advertir que si bien el estridentismo había caído en el olvido, en los últimos años se aprecia un creciente interés por parte de la crítica y de los estudiosos<sup>12</sup>.

En el primer manifiesto «Actual núm. 1», sin duda el más iconoclasta e irreverente de los cuatro, hay un decálogo de catorce puntos, en los que, por un lado, se aprecian las simpatías del estridentismo hacia el futurismo y el cubismo y, por otro, no dejan de sonar las llamadas de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: «Es necesario exaltar [...] la *belleza actualista* de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro» (Schwartz, 1991: 164). Para que no quede duda de la filiación abierta del estridentismo y de su posición a favor de lo nuevo, se explicita una síntesis de todos los ismos, en la que el tono supone más una postura visceral que una toma de partido consciente:

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo [...] de ismos más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depurada de todas las tendencias [...] no por un falso deseo conciliatorio [...] sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual (ibíd.: 165).

Sin embargo, Arqueles Vela deja claro en una entrevista que le hace Roberto Bolaño en 1976 que la similitud entre el estridentismo y el futurismo era bastante laxa, si se tiene en cuenta que el movimiento de Marinetti —decía— es «un devenir de posibilidades estéticas, y el estridentismo es un asistir a la realidad inmediata, una convivencia con lo inmediato de la existencia», por lo que el «espíritu» que catalizaba al grupo consistía en «participar en los hechos inmediatos de la vida» (1976: 49).

En 1925, y antes de fenecer el movimiento estridentista, Arqueles Vela inicia un viaje a Europa, donde permanecerá cuatro años, en palabras del autor, movido por una necesidad de «vivir mucho más intensamente para crear nuevas obras» (ibíd.: 51). En la Península, el interés de Benjamín Jarnés por la «novela poemática» le hace

---

<sup>12</sup> Claras muestras del renovado interés que el estridentismo ha suscitado en los últimos años son las exposiciones dedicadas al movimiento, las reediciones de los textos históricos —algunas facsimilares, como la de la revista *Horizonte* (1926-1927), editada por FCE, o la de *Irradiador* (1923)—, los numerosos artículos publicados o las tesis doctorales dedicadas al tema. Entre los trabajos académicos, recordamos *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano* (Universidad de Alicante, 1999), de Francisco J. Mora, y *El estridentismo recuperado. Movimiento de vanguardia mexicana (1921-1928)*, de Mario Artemio Aguilar Nandayapa (Universidad de Chile, 2007).



vislumbrar puntos de conexión entre las novelas líricas de Ramón y la «novela de matices» del autor estridentista:

¡Por qué al ver a Arqueles Vela destripando peponas de la gran feria del mundo nos acordamos tanto de Gómez de la Serna, el minucioso catalogador de lo desmoronado, el gran niño que con ojos de cruel impassibilidad lo acribilla todo, lo desmenuza todo, sin acordarse de construir, de «arquitecturar» nada! (citado en Corella Lacasa, 1998: 100).

En el profuso estudio que Miguel Corella Lacasa dedica a la recepción del estridentismo en España, este concluye contundentemente que «es significativo que ni siquiera el establecimiento de Arqueles Vela en Madrid a partir de julio de 1926 sirviera como cauce de difusión de la obra poética y gráfica del movimiento» (ibíd.: 85).

Ahora bien, diez años después de haber sido publicado el primer manifiesto estridentista, la posición de Ramón con respecto a las nuevas formas del arte y la literatura ha variado en relación con la que mantenía en los primeros trabajos, y el autor la justifica de la siguiente manera: «He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confidencia con ellas después» (1975: 7). En 1931, todavía rebelde y emocionado en «plena deshumanización», Ramón estaba convencido de que las distintas escuelas de vanguardia se identificaban con una «una figura» concreta, «la figura creadora, solitaria y personal» guiada por el principio de lo nuevo (ibíd.: 10).

Alejadas en el tiempo, las novelas *¡Rebeca!* (1937), la tercera de las «novelas de la nebulosa»<sup>13</sup>, de Gómez de la Serna —«mi más nebulítica novela», confiesa el autor— y *La Señorita Etcétera* (1922)<sup>14</sup>, del estridentista Arqueles Vela, presentan

---

<sup>13</sup> *¡Rebeca!* se publica por primera vez en Chile en la Editorial Ercilla. Cuando Ramón abandona España y llega a Argentina envía el manuscrito para que se publique. Para este trabajo consultamos *¡Rebeca!* (2000) contenida en *El caballero del hongo gris y otras novelas*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, pról. de José Carlos Mainer, *Obras completas* XII, *Novelismo* IV, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 527-786.

<sup>14</sup> *La Señorita Etcétera* aparece por primera vez publicada por entregas el 14 de diciembre de 1922, en el suplemento *La novela semanal*, número 7, de *El Universal Ilustrado* (1921), en cierto sentido órgano de difusión del estridentismo, dirigido por Carlos Noriega Hope. En una segunda edición ve la luz en la editorial de la revista *Horizonte*, con sede en Jalapa y dirigida por List Arzubide, bajo el amplio título *El café de nadie. (Novelas)*, que incluía los siguientes títulos: *El café de nadie*, *Un crimen provisional* y *La Señorita Etc.*, con título abreviado y de la que se suprimieron lamentablemente las ilustraciones de la primera edición (el retrato de la portada, obra de Alfredo Gálvez, y tres dibujos interiores, deudores de la estética estilizada de la época, realizados por Guillermo Castillo, firmados con el seudónimo *Cas*). Conviene aclarar que *La novela semanal* responde al mismo espíritu de otras colecciones que habían surgido en Hispanoamérica y en la Península —recordemos que el propio Gómez de la Serna ya había publicado sus novelas eróticas y galantes en estos formatos—. Entre las numerosas publicaciones homólogas destacan, en Argentina, *La novela semanal*, *La novela de hoy*, *La novela del día*, *La novela para todos*, *La novela de la juventud*; en Perú, *La novela peruana*; en Colombia, *La novela semanal*; en Chile, *Las novelas cortas* y *Las novelas nuevas*; y en Venezuela, *La novela semanal*, fundada por José Rafael Pocatererra y Rómulo Gallegos. Estos suplementos suponen un fenómeno internacional que evidentemente tiene su origen en la modernización de la urbe hispa-



Ilustración de Guillermo Castillo (seud. *Cas*) de la 1.<sup>a</sup> ed. de *La Señorita Etcétera* (1922).

no pocos aspectos en común<sup>15</sup>. Quizás uno de los puntos centrales de aproximación entre estas dos novelas sea la tensión entre la modernidad y la tradición, la modernidad y la nostalgia. En el caso de Gómez de la Serna, no es que la fe en la novedad se fuera diluyendo a favor del escepticismo de una utopía artístico-literaria que no pudo consagrarse por múltiples razones (el contexto histórico, el exilio ramoniano, la conciencia de la dificultad desarrollada por el propio autor o la misma esencia de la literatura y el arte). Pues Ramón, aunque desde un primer momento abrazó enérgicamente los nuevos postulados —y su praxis, sus reflexiones y su vida así lo

---

noamericana y en la demanda de los nuevos lectores, y si por un lado se granjearon la calificación, en parte justificada, de «literatura barata» o «literatura pornográfica, ñoña, cursi», por otra parte constituyen un hecho de interés cuyo estudio queda pendiente (Jiménez Aguirre, 2011). Para este trabajo consultamos: Arqueles Vela (1990), *La Señorita Etcétera*, en Luis Mario Schneider (introd., recop. y bibliog.), *El estridentismo. 1921-1927*, México: UNAM, 83-102, 83-98.

<sup>15</sup> No deja de ser llamativo que en la lista de los personajes reales que asisten asiduamente al «café de nadie», de la novela *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela, figure su admirado Ramón Gómez de la Serna, junto a otros estridentistas, artistas, personalidades de la cultura y escritores (entre ellos, Miguel Ángel Asturias). Además, los clientes del local entablan una relación muy particular con la asidua Mabelina, representante de la mujer «ideal» moderna, simultánea e incongruente, pero a la vez «irreal» y producto de los pensamientos del narrador.



demuestran—, fue capaz de acceder a lo nuevo de varias maneras: por un lado, combinando formas (también tradicionales) en una realidad definida por la pluralidad y la continua fragmentación; y, por otro, penetrando en la esencia de la novedad que, ya sabemos, no se queda en el mero ropaje<sup>16</sup>. Acertadamente, Ana Martínez-Collado concluye que la teoría del arte de Gómez de la Serna podría considerarse una *teoría nostálgica de la modernidad*. No puede perderse de vista que *¡Rebeca!* es una novela de la década del treinta, y que para entonces el vanguardista consciente que hay en Ramón «relativiza», que no modera, el principio de que el «arte sea la anticipación inmediata de lo nuevo». Y no es que niegue la capacidad del arte para transformar la realidad o para acceder al conocimiento de lo real, pero «El soñado paraíso se aleja, ya es solo la imagen de un futuro muy distante». La añoranza parece imbuirlo todo: «el deseo de regresar a aquellos momentos en que todavía era posible creer en los proyectos del arte nuevo. Una teoría cargada de la tristeza que deja el recuerdo de algo que se sabe inalcanzable» (Martínez-Collado, 1988: 28-29).

Si Gómez de la Serna confiesa que el escritor de una *novela de la nebulosa* «atrapa» la realidad con una visión «estridente» (2003: 57), en la misma medida de novedad rabiosa, el estridentismo en el que estaba inscrito Arqueles Vela constituye la fase más irreverente, es verdad, de la vanguardia mexicana, pero al fin y al cabo una vanguardia que necesitó interiorizar y, sobre todo, consolidar los logros de la nueva sensibilidad. De hecho, la ruptura ha sido tan rápida que en muchos de los textos del estridentismo todavía laten recursos y formas de la estética modernista (a la que respondían, lógicamente, obras anteriores de los estridentistas) en plena convivencia con la belleza «actualista». De esos elementos rezagados no son conscientes los estridentistas y la declaración de intenciones es más teórica que real. A pesar de que en el primer manifiesto estridentista («Actual núm. 1») hay una burla de la literatura *démodée* que hacen algunos especímenes «literaturípedos», esto es, los «organilleros pseudo-líricos y bombones melódicos» (Schwartz, 1991: 163), los ecos anteriores todavía se dejan oír en las páginas de *La Señorita Etcétera*. Con todo y a pesar de los derroteros del autor, Arqueles Vela define claramente su poética no sin cierta dosis de ironía: «La novela corta, los poemas sintéticos no son sino un producto de nuestra reducción... después de aventurarnos a vivir la vida de los personajes en las novelas... estamos neurasténicos... y preferimos lo mínimo, lo que en unas cuantas páginas no deja el cansancio de trescientas» (citado en Schneider, 1970: 84-85).

En ambas novelas, *La Señorita Etcétera* y *¡Rebeca!*, se perfila a una mujer idealizada, pero el pulso es bien distinto. En *La Señorita Etcétera*, el personaje masculino —también sin identidad explícita— anhela una mujer moderna, de peinado a lo *garçon*, que responda a los nuevos tiempos, mecanizada, eléctrica y automática, «actualista» en definitiva, y hay, por tanto, una proyección hacia adelante; mientras que en *¡Rebeca!*, aun siendo una novela que se publica quince años después, aflora

---

<sup>16</sup> Estaríamos entonces en lo puramente externo y, por tanto, en lo no substancial, diría Adorno, pues se queda en la apariencia o en una moda superficial (Bürger, 1987: 117-124).



una mirada nostálgica hacia el pasado, y el anhelo se centra no en recuperar la memoria sino en encontrar un personaje femenino («la ideal catalizadora nebulosa») que responda a un «tiempo perdido», situado en el «no tiempo». Es obvio, por otra parte, que si Ramón construye la utopía con retazos de un pasado que se colmaba de expectativas (lo que pudo haber sido y no fue), ahora solo le quede una nueva iniciativa personal (la literatura, el texto): «La reconstrucción del ser que espero» (2000: 568). Habría que recordar que aunque *¡Rebeca!* se publica en 1937 fue escrita a lo largo de 1930-1935. Y este dato escriturario-editorial resulta relevante, pues los años de redacción de la obra que nos ocupa coinciden con la publicación de otras entregas de Ramón: la «novela corta» *El hijo surrealista*, aparecida en *Revista de Occidente* en 1930, e *Ismos*, que ve la luz en Editorial Biblioteca Nueva en 1931, textos en los que un vanguardista maduro mantiene su interés por «las nuevas formas del arte y de la literatura» —registramos sus mismas palabras—; pero, a la vez, el autor plantea nuevas reflexiones acaso más profundas y ontológicas en dos nuevos trabajos: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930) y «Ensayo sobre lo cursi» (1934).

Probablemente fue Stefan Baciú el primero en destacar la fecha de 1922 en el desarrollo de la vanguardia hispanoamericana, año en el que no solo se publica *La Señorita Etcétera*<sup>17</sup> como primera novela estridentista, sino en el que se celebra —subraya el estudioso rumano— la Semana de Arte Moderno de Brasil. Distantes en el espacio continental, ambos hechos están vinculados por el principio de lo nuevo (Baciú, 1968: 140). Las valiosísimas aportaciones de Katharina Niemeyer sobre la novela vanguardista hispanoamericana insisten en esa piedra angular o «novela ejemplar» publicada en la fecha decisiva de 1922 y argumentan en relación con el aspecto cronológico que «no parece haber sido mera casualidad que la primera novela vanguardista hispanoamericana se produjera precisamente en México, en el incipiente estridentismo» (2004: 71).

A la hora de acercarnos a *¡Rebeca!*, son imprescindibles algunos textos de Gómez de la Serna que conforman una teoría estética muy personal: aparte de los mencionados anteriormente, «El concepto de la nueva literatura. (¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!)», de 1909<sup>18</sup>, «Palabras en la rueca» (1911), «Novelismo» (1931) y «Las palabras y lo indecible» (1936). Veamos algunas reflexiones. En el primer texto, Ramón deja bien claro que su poética está fundamentada en «lo inédito», y en esto secunda los planteamientos vanguardistas que contravienen al *Eclesiastés* («no se hace nada nuevo bajo el sol»). El autor tiene una confianza plena en la novedad

---

<sup>17</sup> Curiosamente, ese mismo año ve la luz la primera edición de *El incongruente*, de Gómez de la Serna, Madrid: Calpe. En realidad, la fecha de 1922 no deja de ser antológica por su carácter temprano en el desarrollo de la nueva literatura, a lo que habría que añadir el hecho de que el *Primer manifiesto del surrealismo* es de 1924.

<sup>18</sup> Discurso programático leído en el Ateneo de Madrid, cuando Ramón era secretario de la Sección de Literatura de dicha institución. Publicado por primera vez en la revista *Prometeo*, VI, Madrid, abril de 1909 y aparecido luego como separata en la misma revista, Imprenta Aurora, Madrid, 1909, 1-32.



y en las posibilidades del arte: «*Todo* es inédito aún, conmovedora e inefablemente inédito». Asimismo, muestra su rechazo al escolastismo y tomismo anterior, niega la existencia de una literatura «por definición» y abandera una literatura sustentada en principios como la vida, la mujer y el sentido de contemporaneidad. Efectivamente, el autor se muestra partidario de que la literatura se nutra de la vida («la automoribundia» para el escritor), pero una vida en directa *correspondencia* con el arte y la literatura (de ahí la línea romántica y surrealista que, por lo menos, atraviesa el imaginario ramoniano). Si la literatura realista fue una pléyade «de riesgos, de barbaridades, de temeridades», Gómez de la Serna responde con la filosofía de Nietzsche y con una nueva literatura «sincrética», que acrisola posturas anteriores, y con un carácter totalmente «inédito»; frente a una literatura precedente simplista, «inerte, yacente, atosigada por la falta de humanidad, pero más que nada por una falta de mundanidad» (1988: 60), Ramón, que profesa una fe ciega en la nueva literatura, propone la insurrección permanente. Así, acompañada de nuevos fantasmas («los ritmos superiores»), entre los que no podían faltar, aparte del recurrente Nietzsche, Rodin, Beethoven, Whitman, Mallarmé o el «inconmensurable» Wilde, entre otros, la finalidad de la nueva literatura ya no es el entretenimiento («discreto», «dialéctico» y «fatu»), todo lo contrario: una *ventana indiscreta* y catártica que permita al lector adentrarse, no tanto en el futuro, sino en el porvenir. El autor de *¡Rebeca!* sintetiza así la nueva poética:

Nada se puede considerar objetivamente y toda la literatura de los otros es objetiva. Toda ella ha sido una distracción. No ha hecho más que extranjerizar el espíritu. [...] Frente al estilo achacoso, enrejado, carcelario, abrumado de sombra que nos legaron los otros, frente a una prosa [...] inhóspita, opaca, exhibe la nueva un estilo sin carencia alguna, que no se define gramatical y nemotécnicamente como el otro estilo, sino que pierde su personalidad aparte, de estilo, con todas sus especificidades y su altiva individualidad para ser la vida misma.

El nuevo estilo ha dejado de ser óptico o corazonado, y sin sedimento religioso ninguno, compromete la complejidad de ser en un orgasmo [...]. El estilo no es ya mera indumentaria [...] y solo ayuda a que se desvela el concepto. Es un desnudo, cuando antes era un atrabiliario encubrimiento (1988: 63-64).

No cabe duda de que este canto a la libertad de creación y al principio «individualista» generador del hecho literario condujo a Gómez de la Serna hacia los vericuetos de la metaficción, en los que el «hermoso libro» del mundo tendrá sucesivos retratos especulares en la literatura y dentro de la misma literatura (ibíd.: 77).

En esa misma línea que, lejos de ser sistemática, responde a la lucidez ramoniana, en «El concepto de la nueva literatura» se tratan otros asuntos de interés («otras adquisiciones» dice Ramón), como la mujer —que ya habíamos mencionado— y el erotismo —de «imperativos carnales» habla Carolyn Richmond (1989: 210)— y la relación directa entre el individuo y la «vida moderna». Gómez de la Serna era consciente del magisterio que los personajes femeninos habían comenzado a cumplir en la nueva estética, iniciado con el futurismo y que los surrealistas llevarían a consecuencias insospechadas. Ramón acusa a la vieja estética de representar



a la mujer «metafísica», «lírica», «virtuosa», y señala que en sus mejores actuaciones «declamaba en vez de morder», por lo que pretende sustituir ese modelo por una fémina «orgánica», «física» y «capilar». Una nueva mujer que, en última instancia, responde a un claro sentido «actual», pues: «Somos de nuestro momento» (Gómez de la Serna, 1988: 68).

Todo ello converge en una confluencia de posturas entre Ramón y el estridentismo, que resulta —y siguiendo los principios abiertos por el futurismo— antirromántica. «¡Chopin a la silla eléctrica!» es uno de los exabruptos del punto v del decálogo del primer manifiesto estridentista (y además se repite dos veces); «¡Pedrada en un ojo de la luna!», vocífera Gómez de la Serna en la introducción a la *Proclama futurista a los españoles* (1910), de Marinetti<sup>19</sup>: «¡Desembarazado de la mujer para tenerla en libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios!» (ibíd.: 95).

Con todo, Ramón es un autor inclasificable, y también lo son sus producciones. Así, el escritor identificó cuatro de sus novelas con el término *novelas de la nebulosa* —el Ramón para escritores y hasta novelistas—, como podemos ver, distantes en el tiempo, a la vez que el autor reconoce una escalada evolutiva: *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), la mencionada *¡Rebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947). Dentro de la tipología ramoniana establecida por Rita Mazzetti, estas novelas «nebulíticas» formarían parte de un compartimento integrado por «novelas nebulosas, incongruentes o surrealistas», junto a otros modelos definidos por novelas que se centran en ciudades, lugares o ambientes específicos y, en tercer lugar, novelas con hechos desconectados (1974: 42). En el siguiente fragmento se aglutinan algunas de las características de este modelo novelesco ramoniano:

Representan uno de los núcleos más innovadores e interesantes de la novelística de Gómez de la Serna, de su aspiración a una nueva novela, pues si bien es cierto que los elementos temáticos y formales que las caracterizan estaban ya presentes en su narrativa, lo es también que en ellas Ramón intensifica y estiliza al máximo los propios procedimientos expresivos, logrando con ello algunas de sus obras más originales y valiosas como [*¡Rebeca!*] o *El hombre perdido*. Novelas modernas y vanguardistas, y por ello experimentales, abiertas y fragmentarias, digresivas y ambiguas, que reflejan la propia visión ramoniana de la existencia (Flores Requejo, 1998: 73-74).

En estas novelas de la nebulosa y en otras de ese contexto, por ejemplo *No-vela como nube* (1928), del mexicano Gilberto Owen o, más alejada en el tiempo, *La última niebla* (1935), de la chilena María Luisa Bombal, no hay un hilo conductor definido, sino una sucesión de escenas o imágenes mentales, modernas o, a veces,

---

<sup>19</sup> A instancias de Gómez de la Serna, Marinetti escribe esta alocución futurista que aparece publicada en el número xx de *Prometeo*. Dicha «proclama» va precedida por una exaltada introducción de Ramón, firmada con el seudónimo *Tristán*, cuyo tono beligerante remite, sin duda, al del escritor italiano (tono por cierto, muy distante al de la introducción a *Ismos*).



nostálgicas. El propio Ramón reconoce el carácter discontinuo de la realidad cuando dice que «reaccionar contra lo fragmentario es absurdo porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia» (1991: 67). Ante lo que esta literatura hecha añicos pudiera parecer al lector despistado, alertaba: «¡Qué difícil es trabajar para que todo resulte un poco deshecho! Pero así es como damos el secreto de vivir. La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también [...] todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido» (ibíd.: 50). En resumen, estas novelas no buscan la verosimilitud y no atienden a la premisa de la mimesis, por tanto, atentan contra el principio fundamental de la narrativa realista.

Insiste Ramón en que en las *novelas de la nebulosa* «está recogido algo del tejemaneje del vivir, su gangrena gaseosa, su sueño de realidad cambiado por una estilográfica» (2003: 55), pues «frente a las novelas en que el pensamiento está ahogado, las mías tendrán escapes hacia esa confusión que es la nebulosidad primitiva» (ibíd.: 53). Todo en una especie de caos genésico que le corresponde al escritor ordenar o, por lo menos, registrar en el texto. Consciente del impacto que esta tipología de novelas puede generar en los lectores, el autor no duda en diseccionar el concepto y señalar sus propiedades catárticas:

Las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico —más allá del estado sonambúlico— y con fervor de arte, pues no se trata de una obra de fenomenología disparatada, sino de una obra de arte que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido (ibíd: 56).

En la segunda década del xx comienza a consolidarse en Hispanoamérica un formato de novela corta (o prosa de vanguardia) al que responde *La Señorita Etcétera* (treinta y una páginas en la edición original y diez en la de Schneider, de 1990, consultada para este trabajo), y que supone no solo un problema de extensión, sino —y sobre todo— un cuestionamiento de la mimesis que imperaba en el modelo de novela tradicional, que en México va a arraigar profundamente en la novela de la revolución mexicana. En una entrevista que Roberto Bolaño le hace al autor de *La Señorita Etcétera*, este explica:

Fue la primera novela que viola la estructura tradicional en nuestras latitudes hispanoamericanas [...], viola los conceptos de tiempo y de espacio y [...] elimina los personajes [pues es] una novela en donde el Yo es el determinante, y es el Yo, lo subjetivo, lo que convierte en personajes a los transeúntes, a la idea que se tiene acerca del hombre, de la mujer [e] inclusive del paisaje [por lo que se la denomina] novela poética (1976: 50)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> El autor chileno se sintió identificado con los postulados estridentistas, y aunque criticó duramente la solución que adoptan sus integrantes al final del movimiento, el grupo infrarrealista que Bolaño funda, junto con Manuel Santiago, en 1976 recoge el legado del estridentismo. De hecho,

Con todo y a la luz de la poesía, la prosa y las obras plásticas estridentistas (algunas en formatos muy novedosos), podría pensarse que, en el fondo, los autores del estridentismo no perseguían exactamente la negación de los principios miméticos como estructuradores del arte y la literatura; pues, en realidad, el autor del estridentismo pretendía una nueva relación con lo real y, en todo caso, «más que renunciar a cualquier referencia a la realidad, propone otro concepto de esta relación» (Niemeyer, 2004: 73). En este sentido no está de más recordar que si ya los futuristas habían preconizado en su manifiesto la «belleza de la velocidad» y años después André Breton se decantaba por la «belleza convulsa», los estridentistas apuestan por una belleza «actualista», vinculada a lo moderno, al proceso de modernización y al progreso tecnológico y, por supuesto, a la vanguardia social. La entrevista que Bolaño hace a las tres figuras principales del estridentismo (Maples Arce, List Arzubide y Arqueles Vela) es muy reveladora en este sentido.

Carmen de Mora argumenta que Arqueles Vela y los estridentistas en general coinciden con la propuesta de *novela* de Gómez de la Serna y de otros narradores de la vanguardia, cuyos textos se hacen eco de «la caótica relación del hombre con el mundo»: todo consiste en «la puesta en escena del proyecto de creación de una nueva novela y de un nuevo lenguaje narrativo inspirado en los contenidos de la civilización tecnológica que a la vez que dé cuenta de la realidad libere al género de los condicionamientos estéticos del pasado» (1997: 254). Otro dato que corrobora lo expuesto es un texto que Vela publica al año siguiente de la primera edición de *La Señorita Etcétera*, esto es, en 1923, en la revista estridentista *Irradiador* (1923), texto en el que hay evidentes conexiones con la estética «incongruente» de Gómez de la Serna, por quien sin duda el mexicano sentía gran admiración<sup>21</sup>:

Las tendencias antiguas sujetaron la emoción a un esquema, a un itinerario para presentarla como una obra de equilibrio arquitectónico, de orfebrería y no como una obra imaginal y emocional. Toda esa literatura está basada en una ecuanimidad que no tiene vida. Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad. Nadie vive una vida como la de los personajes de las novelas románticas. Nuestra vida es arbitraria y los cerebros están llenos de pensamientos incongruentes<sup>22</sup>. El ensueño no tiene la plasticidad, la claridad de los poemas novecentistas (1923: 1-2).

---

la fecha de la entrevista a los tres escritores estridentistas (1976) parece ser reveladora de la filiación del infrarrealismo mexicano.

<sup>21</sup> Estamos convencidos de que el punto más nítido de aproximación entre Ramón y Arqueles es justamente la idea de la «no mimesis» en la novela y, por tanto, la antinovela o la novela antimimética. Entre otras razones porque, podríamos pensar, de esta premisa derivan todas las demás subcategorías que, efectivamente, estructuran tanto el universo ramoniano como el *arquelesveliano*.

<sup>22</sup> En la segunda edición de *El incongruente* (1947), Gómez de la Serna la reconocía como «la más innovadora de mis novelas» y la calificaba como «el eslabón perdido en la evolución que continúan las siguientes» novelas de la nebulosa (*El novelista, ¡Rebeca! y El hombre perdido*). En esencia, esa literatura de lo incongruente vendría a desafiar a la «literatura novelesca al uso» (Gómez de la Serna, 2010: xv).



Las ideas que expone Vela en este trabajo, titulado «El estridentismo y la teoría abstraccionista», más intuitivas y lúcidas que profundizadas teóricamente pero, sin duda, de una gran originalidad, ya habían sido puestas en práctica en *La Señorita Etcétera*, y de ahí que la *nouvelle* estuviera precedida de un oportuno «Prólogo del director», de *El Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope, quien advertía a los lectores a propósito de esta incongruente novela:

Cada uno pensará a su antojo respecto de esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente, encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas (1990: 85).

Por otra parte, *¡Rebeca!* no ha sido una obra suficientemente abordada y, en ocasiones, el estudio de esta novela lírica ha tergiversado el carácter y el sentido del texto: «Es el apunte, el borrador caótico, amorfo, es decir, lo opuesto a toda obra de arte. Libro artificioso pero negligente, creación imaginativa, pero no acabada de expresar; insuficientemente dominada o defectuosamente captada por la inteligencia» (Nora, 1979: 144-145). Asimismo, para algunos estudiosos, *¡Rebeca!* resulta uno de los textos más autobiográficos del autor (Mainer 2000: 24), si bien, en general, la crítica ha insistido en la naturaleza autobiográfica de toda la producción ramoniana: «Un denso espacio autobiográfico que prolonga y define sus autobiografías pactadas como tales por el lector [...]. Las novelas tentáculos de su yo serán las “novelas de la nebulosa”» (Zlotescu, 1987: 15). Tampoco olvidemos que, incluso, el propio personaje Luis, protagonista y suerte de *alter ego* de Ramón en *¡Rebeca!*, no disimula «ser mera proyección del autor, que habla por su boca» (Nicolás, 2002: 9).

Pero si realizamos un cotejo de los hechos novelescos y las experiencias vividas, advertiremos que, como bien apunta la estudiosa Flores Requejo, hay que considerar ese «autobiografismo en un sentido amplio, que supera la simple narración de hechos vividos, mas sin olvidar la importancia fundamental de estos, ya que darán coherencia a la obra, explicando el verdadero sentido de muchas de sus supuestas incongruencias» (1998: 74)<sup>23</sup>. Por supuesto, ese autobiografismo («autoauscultación» o «autoinspección») que atraviesa las coordenadas de vida y obra de Ramón también explicaría la firme presencia de la intertextualidad (Zlotescu, 2003: 12-13).

En el momento de redacción de *¡Rebeca!* el novelista experimentado que hay en Gómez de la Serna tiene muy claro el nuevo concepto de novela, independientemente de la extensión de esta: «Género inmortal porque es el que se produce

---

<sup>23</sup> Esa idea de que la literatura «ha de ser principalmente biográfica», o autobiográfica, que el autor de *¡Rebeca!* ya defendió en su temprano trabajo «El concepto de la nueva literatura», explicaría algunas obras de su producción como *Automoribunda* u otros textos en los que también se apela a lo personal, como los *Retratos contemporáneos* (1941). El propio Ramón es consciente de que en este plano de escritura biográfica el personaje seleccionado es un pretexto para la divagación y el vuelo literario; a esto le sigue la máscara o la identificación, esto es, el proceso de lectura en el que el lector se siente «el otro».

viviendo y el que deja al lector vivir, porque el lector lee muchas veces los libros no para aprender, sino para seguir viviendo, para vivir más, para animar con la lectura la inconsciencia» (1988: 168).

Ya Walter Benjamin apuntaba que el *flâneur* es un paseante que surge con la modernidad, que se impregna de todo lo nuevo y, en cierto sentido, es un concepto que podemos hacer coincidir con Ramón-Luis, de *¡Rebeca!*, y con el narrador-protagonista («vagabundo de las calles», «vagabundo del pensamiento»), de *La Señorita Etcétera*. Al respecto, Sandra María Benedet indica que este relato de Vela puede considerarse un *künstlerroman*, es decir, la narración de un aspirante a artista, pues una «existencia de calcomanía de las oficinas» y la vida gris de un burócrata era en lo que había degenerado el sueño literario que lo condujo a la metrópoli:

En concreto, esta novela corta mira con lupa las preocupaciones del protagonista, un individuo anónimo de clase media que, alejado de las normas tradicionales de la sociedad mexicana, está ansioso por convertirse en escritor y adaptarse a lo que él considera 'lo moderno'. Está estructurada alrededor de las andanzas de este personaje, que ha llegado de las provincias a la capital con la idea de vivir una vida artística bohemia pero que, tras llegar a la ciudad, se encuentra realizando un rutinario trabajo administrativo (2008: 756).

Aunque pudiera resultar arriesgado, podría pensarse que la vida de Arqueles Vela se ve reflejada en este episodio. Nacido en Guatemala, el autor de *La Señorita Etcétera* llega a México y se inicia como periodista de *El Demócrata* y *El Nacional Ilustrado*, del que llegará a ser secretario de redacción, y en el que escribe crónicas firmadas con el barojiano y madrileño seudónimo *Silvestre Paradox* en la columna «Mientras el mundo gira».

Formular un nuevo concepto de la realidad era la máxima de narradores españoles e hispanoamericanos de la década del veinte. Ya Ortega y Gasset lo tuvo claro en 1925 cuando estaba plenamente convencido de que «la esencia de lo novelesco no está en lo que pasa sino en el puro vivir [...], en el ser y el estar de los personajes» (1995: 20). Por tanto, la idea de una novela que transcurre en forma lineal da paso a la descripción, la contemplación o las impresiones. La nueva óptica consiste en —y Ramón lo explica acudiendo a una imagen realmente poética y acertada— adoptar un «punto de vista de esponja», en el que se impone «la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada» (1988: 188). Del protagonista de *¡Rebeca!* conocemos acontecimientos transversales y su deambular es más imaginado que real, pues las cosas suceden más en su pensamiento que en la realidad. Para el protagonista de *La Señorita Etcétera*, solo la «esponja de mi corazón» —explica— será capaz de absorber y dar contenido a la realidad, es decir, el recuerdo, las «remembranzas de ella» (Vela, 1990: 92).

Si en «El concepto de la nueva literatura» ya Ramón se muestra partidario de lo moderno, en la presentación que hace del futurismo en *Prometeo*, a dos meses del «Manifiesto fundacional del futurismo», no duda en lanzar un guiño al ductor del movimiento italiano: «Lo que él dice de la Victoria de Samotracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar» (1988: 83). Numerosas fueron, además, las demostraciones del escritor madrileño a favor



de lo moderno y la «modernidad», no en vano Valery Larbaud reconoció a principios de los años veinte que «la España moderna es la España de Ramón» (citado en Martínez-Collado, 1988: 10).

Es obvio que la diferencia de extensión separa, en principio, *La Señorita Etcétera* y *¡Rebeca!*, las diez páginas de la primera (edición de *La novela semanal*) frente a las casi trescientas de la novela de Gómez de la Serna. Bien es verdad que, como puntualiza Piglia para la *nouvelle*, *La Señorita Etcétera* supone «una densidad mayor que su propia dimensión física» (2006: 199). Pero, *sensu stricto*, lo que debe primar es la imaginación bien conducida y, por tanto, lo nuevo, y no el hecho de medir o cuantificar el relato<sup>24</sup> y sobre todo —pensaba Ramón— renovar con esa materia amorfa y, por tanto, genésica, sin forma literaria susceptible de la novela recién nacida:

Hay que no hacer ninguna de las novelas que se hicieron, ni ninguna de las que se dejaron de hacer, pudiéndose haber hecho, y en todas hay que presentar, en estado de paroxismo del decir y del ser, al hombre siempre antediluviano en los valles inmensos de un tiempo, a la vez primero y último (1988: 172).

Pero también la representación de la mujer es otro de los aspectos más llamativos en *La Señorita Etcétera* y que, de hecho, resultaba un centro de interés para los vanguardistas —ya para Breton la mujer suponía un enigma que había que descifrar— y, evidentemente, hay que vincularlo a la modernidad. De modo acertado, Evodio Escalante interpreta el modelo propuesto por Vela en un doble sentido complementario: «La búsqueda de la mujer entendida como objeto imposible» y/o «la búsqueda imposible de la mujer entendida como objeto», que, de paso, resulta un doble movimiento que articula la cultura universal y la literatura de todos los tiempos (2010: 124-125). En realidad, se trata de una «oscilación» entre «dos tonalidades, una eufórica y otra disfórica, una entusiasta y otra desengañada» (Mata, 2011: 225). Pero en síntesis, esta búsqueda utópica más soñada o imaginada que real y, consecuentemente, el escaso desarrollo argumental de novelas como *La Señorita Etcétera*, *¡Rebeca!* o *El incongruente*, de Gómez de la Serna, no hacen sino subvertir el modelo de la novela realista contra el que reaccionan los narradores de vanguardia:

El encuentro de la mujer ideal, y el subsiguiente matrimonio con el que se pone punto final a las aventuras incongruentes [...], constituyen una resolución tanto a nivel anecdótico como a nivel artístico. En cierto modo, la búsqueda perenne de la mujer ideal se corresponde con la exploración de una fórmula estética narrativa que subvierta los convencionalismos y códigos narrativos de la novela realista. Los

---

<sup>24</sup> No podemos sustraernos de aquella memorable reflexión de Borges —gran admirador de la antinovela fragmentada de Macedonio y de las greguerías de Ramón—, en el prólogo a *Ficciones*, que señalaba: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» (2005: 429).

continuos e inconsecuentes devaneos amorosos de [...] [los personajes masculinos] suponen un desafío estético a uno de los postulados que tipifican a la narrativa realista: la construcción del eje argumental en torno al desarrollo de una relación sentimental entre un hombre y una mujer (Sobejano-Morán, 1995: 270).

También es verdad que esa mujer ideal —como la nueva realidad, inestable, episódica, móvil— sufre múltiples transformaciones, por lo que Luis cree ver a su Rebeca en las diferentes manifestaciones de mujeres: las primas, la solterona, la enlutada, la hermana (de otro), una madrina de guerra, una exmonja, una judía... y hasta falsas encarnaciones (como una de pelo rojizo llamada la *Revolución*); no menos importantes son las cosificaciones de esa mujer: el tazón, el jarrón, el quinqué o, en particular, la tetera («el seno y la cadera»); todas estas representaciones apuntan a la Rebeca posible. Cuando en cierta ocasión el protagonista de *La Señorita Etcétera* intenta revelar su «presentimiento», aquella mujer inaprensible se esfumó: «No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista» (Vela 1990: 93). Esta confesión parece recoger el postulado VIII del primer manifiesto estridentista, que insistía en las ventajas de los nuevos procedimientos técnicos del cubismo, que comulgaban perfectamente con la vida, las emociones y la realidad: «Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes» (Schwartz, 1991: 166). Esta transformación no deja de recordar la teoría futurista del «hombre multiplicado» defendida por Marinetti: «Para preparar la formación de este tipo inhumano y mecánico del hombre multiplicado es preciso disminuir singularmente su necesidad de cariño, sentimiento muy arraigado en el hombre y que circula a todo lo largo de sus venas» (citado en Mora, 1997: 253). Sin embargo, podemos pensar que en *La Señorita Etcétera* esa multiplicidad que «ella» va adoptando a lo largo de la novela (una camarera, una mujer en la orilla del mar, la que sube en un ascensor...) no había logrado «deshumanizarla»: «A pesar de que su transformación había sido sistemática, yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos...» (Vela, 1990: 97).

Esa pasión por lo múltiple la trasladó Ramón también a su propia vida o a los actos de su vida: con una maleta, subido a un elefante o a un trapecio, vestido de torero, con gorro de Napoleón, como «medio ser», etc. Malinterpretadas por muchos, estas acciones no son sino la vía coherente de un autor que entendió que la literatura traspasa el papel y que el *gestus* también es escritura. ¿No es la imagen de Ramón y todas sus posibilidades un texto más «ligero y agujereado cuyo significado, al tiempo que expresa lo insólito o lo indecible, se torna parodiante, humorístico, perverso e intertextual»? (Nicolás, 2002: 4).

En todo caso, tanto la Rebeca ramoniana como «ella» —«en estado pronominal» y antediluviano más que deíctico—, de *La Señorita Etcétera* —y también Mabelina de *El café de nadie*—, tienen una identidad difuminada o, por lo menos, discontinua, precisamente por ese carácter sinuoso y múltiple que persiguen los autores. Al final del relato, Luis-Ramón encuentra a esa mujer ideal o «Rebeca posible» (¿Luisa Sofovich?), identificada en una viuda (Leonor), que le va a permitir la llave (la clave) para acceder a la realidad del deseo (*lo* poéticamente *sinistro*). «Eres



mujer nueva», dice Luis, y ese carácter de novedad de la amada le va a tender un puente cortazariano para poder realizar los «disparates» de la autorrealización. Al final del relato *arquelesveliano*, el personaje masculino nos revela la identidad de «ella»: «Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad» (Vela, 1990: 98). Por fin, dos seres erráticos —y por tanto modernos— encuentran esa mujer ideal que supone despertar de un sueño «real».

Pero, ¿cuál es el artilugio que favorece el encuentro con esa mujer? Una vez más el azar parece ser «la forma en que se manifiesta la necesidad», como reconocía Breton, y así continuar el tránsito vital. «Yo compré mi pasaje hasta la capital —señala el protagonista de *La Señorita Etcétera*—, pero por un caso de explicable inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó» (ibíd.: 89); en el penúltimo capítulo de la novela de Ramón, se aclara que la mujer *trouvée* «había venido casual entre las otras mujeres, quizás parecía haber sido jugada a otras posibilidades» (2000: 758).

Si tenemos en cuenta el concepto de realidad que Ramón aplica a la novela, esto es, «un sueño real, no un sueño soñado ni recordado», la mujer ideal que persigue Luis constituye un «auténtico sueño, que no forma parte del pasado, pero que es real». Dentro de las nuevas coordenadas vanguardistas, ese anhelo onírico y vital del *perseguidor* identificado en los protagonistas masculinos resulta perfectamente coherente si tenemos en cuenta que la búsqueda de la *fémmina soñada* es, a la vez, la búsqueda de la propia existencia: «Hay que saber inventar puentes, andar como un sonámbulo sobre tejados de sonambulismo y acertar con pasadizos sobre el abismo...» (Gómez de la Serna, 2000: 761). Las resonancias de esta ontología ramoniana en la lectura de *Rayuela* son inevitables.

Para Flores Requejo el amor que se genera en *¡Rebeca!* encaja perfectamente con lo que planteaban los surrealistas (1998: 75), en contraste con la opinión de otros autores, como Francisco Umbral, para quien la obra ramoniana dispone de vasos comunicantes muy explícitos que «mantienen siempre una última coherencia, una lógica plástica, una explicación hipotética, en el fondo de todo lo que dice» (1978: 160). De parte del sujeto amante, la idea de mujer y de amor no está concluida o se compone de fragmentos o círculos concéntricos o, lo que es lo mismo, forma parte de un futuro —o mejor, del porvenir ramoniano— que no llega y que, conscientemente, se posterga —si no, no sería ideal—; como en la obra de arte de vanguardia, la fase de creación (también la búsqueda del modelo) nunca queda totalmente cerrada:

El arte moderno, posiblemente porque ha tomado conciencia de la naturaleza de nuestro patrimonio artístico, se ha anticipado a la acción del tiempo. Al negarse a acabar, a pulir su obra, los artistas han producido fragmentos desde el principio. Para su conclusión pide la colaboración activa del espectador a fin de prolongar desarrollos y asociaciones apenas sugeridos (Shattuk citado en Mora, 1997: 253).

En síntesis, esa búsqueda del objeto femenino constituye una manifestación más de la huida de la mimesis que hace Ramón.



Pero, además, puede hablarse de otro «puente» —cortazariano para el lector— tanto en *La Señorita Etcétera* (también en *El café de nadie*) como en *¡Rebeca!*, al advertir un curioso mecanismo de los autores, y que, de hecho, supone una de las claves comparativas de las dos novelas que nos ocupan. En ambos textos hay una trama donde la relación de pareja «puede extrapolarse o transformarse en pretexto para la autocontemplación en y durante la actividad creadora» (Mora, 1997: 255). Se trata de un sujeto protagonista que escribe un diario, cartas o su propia existencia (como una novela), en el texto de Ramón; y un protagonista-periodista para quien «ella» es, tal vez, la propia escritura, identificada con lo gráfico, lo visual, esto es, el trazo negro del ser, de lo escrito. Vamos así perfilando identidades femeninas y apuntando hacia el proyecto definitivo de cada uno de los narradores.

Por otra parte, lo que bien podríamos llamar el «relato de la creación» constituye otro de los puntos sugerentes de *La Señorita Etcétera*, donde el personaje masculino explica que la ciudad moderna le trae nuevas visiones de esa mujer, fragmentadas esta vez, ahora convertida en maniquí: una pierna, unos guantes, una mirada impasible, ropa interior, pliegues... como si de un cuadro cubista se tratase. Con respecto a *¡Rebeca!*, el autor muestra con su propia vida y con originales reflexiones, como las contenidas en el espléndido trabajo «Las cosas y el ello» (1934), la particular relación que mantiene con el mundo, con los objetos, con las cosas, una especie de panteísmo de lo artificial: soy «protector de las cosas», declara Gómez de la Serna (1988: 173). Acaso podemos ver en el biombo, la tetera, pero sobre todo en el armario, entendido y concebido por el autor como el «final de la aventura» novelesca —cuya acción no se ha *movido* sino en la mente del protagonista masculino—, la «teoría del despacho como una obra de arte» (Bonet, 2003). Pensamos que, al calor de cierto sentimiento de intrahistoria unamuniano, el creador-pensador que hay en Ramón propone para la nueva literatura el principio de «dejar *dentro* de nosotros» «las pequeñas cosas» y «las cosas usuales» —en este sentido valorarlas en su justa medida— y rehuir del gesto anacrónico de la literatura anterior de «penetrar» (o pretender entrar) *dentro* de la realidad (1988: 73).

El personaje masculino de *La Señorita Etcétera* —¿también el propio Vela, periodista, escritor de espléndidas crónicas?—, en su deambular vital y, sobre todo, escriturario, como «corregidor de pruebas» u oficinista del lenguaje, aclara: «Tuve que agregar a los recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanográficas, frases traslúcidas de papel carbón, impresiones de goma de borrar, pensamientos aguzados uniformemente con ‘shappers’» (Vela, 1990: 93). Todo parece orientar el relato de Vela a una especie de hombre *escrito*, diría Calvino, propio de la modernidad. Por tanto, el uso del recurso de la metaficción en *La Señorita Etcétera*, eminentemente definidor de la vanguardia, nos hace pensar que todo el relato del autor estridentista, o el episodio errático del protagonista a través de una ciudad moderna, no es sino el intento de escribir un texto sobre «ella». Y volvemos a la reflexión que planteábamos anteriormente, a la antimímesis como el punto central de esta constelación que es la *novela de vanguardia*, y así el ejemplo comentado de la obra de Vela, que constituye en sí la esencia de esta primera novela estridentista: «Contribuye a subrayar que el pacto realista está roto y su andamiaje se hace evidente dentro de la narración. La vida de un personaje es un texto y el destino, un corrector de pruebas» (Mata, 2011: 230).



Pero regresemos de nuevo a la poética de las cosas de *¡Rebeca!* Hay un biombo —también un armario— que funciona como artefacto narrativo y que «destaca, animalizado, como metáfora de la escritura». Por otra parte, podría establecerse, incluso, una serie de juegos especulares que incide —e insiste— en la modernidad de los textos ramonianos: un paralelismo entre el novelista Andrés Castilla-el biombo (*El novelista*) y Luis-el armario (*¡Rebeca!*). Acaso podríamos pensar que esa «novela de la existencia», a la que alude Luis-escritor en la conversación que mantiene con la tetera azul, no es otra cosa que el sueño de Mallarmé de que el «mundo fue hecho para dar lugar a un libro hermoso» (Pastor Platero, 1994: 225).

Pero es más, José Carlos Mainer apunta que la metaficción presente en *¡Rebeca!* resulta más explícita y ambiciosa que la que se aprecia en las «novelas falsas» o en las novelas «madrileñas» —quizás este aspecto explicaría cierta desatención del texto por parte de un sector de la crítica—: «No faltan en este relato elementos metaliterarios, autoconscientes, que revelan la complicidad del autor y su personaje y el paladino deseo de establecer un nuevo modo de novelar» (2000: 44).

El escepticismo de Ramón —tal vez un pensamiento creador en constante ebullición— lo lleva a escribir el *Ensayo sobre lo cursi*, en el que plantea una nueva transgresión y en el que defiende «lo cursi bueno, amable y trémulo, que es fondo humano del mundo» para oponerlo a lo cursi sensiblero (1988: 237). Sin duda, el aroma a nardos que se expande en un episodio de *¡Rebeca!* no es casual, sino un recurso para dar forma a la realidad que es, por naturaleza, discontinua y fragmentaria. Esta vez, las sutilezas inmateriales desatan una realidad de la nostalgia, que se comporta como otra posibilidad de arte y de vida: «Los nardos le mataban [a Luis] con sus fetos olorosos, con sus fetos prendidos a la rama [...]. Padecía la indefensión de los nardos, pero no podía vivir sin ellos en cuanto aparecían» (Gómez de la Serna 2000: 718). No está de más recordar que en la novela *La Nardo* (1930) Ramón había canalizado muchos de sus recuerdos castizos de infancia y, asimismo, que el autor llegó a confesar que las «dos grandes ilusiones de mi vida son el verano y los nardos» (ibíd.: 37). Pero ese exotismo ramoniano llega hasta tal punto en *¡Rebeca!* que el protagonista queda paralizado por aquellos perfumes femeninos: «Ni máquina de escribir, ni representaciones, ni nada, porque los nardos lo revolvían todo y ponían el espectáculo de las ruinas como ejemplo de lo que va pasando» (ibíd.: 723).

En *La Señorita Etcétera* la retórica de la nostalgia se localiza en una plástica crepuscular (el otoño, las hojas al viento, el momento del atardecer, la atmósfera impresionista, etc.), pero esa añoranza procede sobre todo de las imágenes evanescentes de «ella» y del anhelo de aprehenderla (también de aprender la escritura por parte del protagonista-escritor):

Yo me sentía con esa profunda nostalgia que se va acumulando en las estaciones solitarias, recordadas por unas cuantas luces mortecinas, alegradas o entristecidas por los pitazos de los trenes. Mi espíritu se ensombrecía como esos carros desorillados de rieles mohosos, en los escapes de las vías... (Vela, 1990: 92).



Por supuesto, esa saudade del protagonista masculino tiene su origen en el proyecto general de la novela de Arqueles Vela, que no se fundamenta, como se ha visto, en una realidad mimética, sino en recuerdos y emociones del protagonista<sup>25</sup>.

Podemos pensar que la búsqueda del ideal que vertebra la novela *¡Rebeca!*, de Gómez de la Serna, y *La Señorita Etcétera*, de Arqueles Vela, personificada en personajes homónimos, respectivamente, constituye el tránsito de la existencia (integrada por lo autobiográfico y la máscara, como defendía Ramón). Pero, además, la obra ramoniana y la *arquelesveliana* estudiadas suponen un espejo de la escritura. Los recursos metaficcionales se erigen, en este caso, en los ejemplos más emblemáticos e interesantes de la vanguardia y de la actualidad de los dos textos estudiados. Estos textos, abordados en pretendido zigzag comparativo, desoyen el modelo canónico de novela, mimético y tradicional, y proponen un paradigma poroso («esponjario») y poliédrico a la vez. No debe preocuparnos entonces la vasta extensión de esta novela de Gómez de la Serna, pues, como apunta Ítalo Calvino, «“escribir breve” se confirma también en las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria» (1989: 134). De ahí la modernidad de la propuesta de Ramón.

Recibido: abril de 2015; aceptado: septiembre de 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACIU, Estefan (1968): «Un estridentista silencioso rinde cuentas», *La palabra y el hombre*, 40: 140-146.
- BENEDET, Sandra M.<sup>a</sup> (2008): «La narrativa del estridentismo: *La Señorita Etc.* de Arqueles Vela», *Revista Iberoamericana* LXXIV, 224, julio-septiembre: 753-775.
- BOLAÑO, Roberto (1976): «Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide», *Plural* 62: 48-60.
- BOLOGNESE, Chiara (2009): «Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: el infrarrealismo entre realidad y ficción», *Acta Literaria* 39: 131-140.
- BONET, Juan Manuel (2002): *Ramón en su torreón*, Madrid: Fundación Wellington.
- BORGES, Jorge Luis (2005): *Obras completas I*, Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Barcelona: Península.
- CALVINO, Ítalo (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid: Ediciones Siruela.

---

<sup>25</sup> Catharina Niemeyer señala que «la primera novela vanguardista» hispanoamericana, *La Señorita Etcétera*, responde a uno de los rasgos de la narrativa de vanguardia, que bien podría definirse como «nadar por principio entre dos —o más— aguas» (2004: 85). Al fin y al cabo, la modernidad no es un proceso indivisible y se nutre de elementos de la tradición y la modernidad, la nostalgia y la modernolatría.



- CIRILLO SIRRI, Teresa (2011): «Pablo y Ramón: dos pastores de parábolas secretas», *Nerudiana* 11, agosto-octubre: 13-14.
- COLINA, José de la (1998): «El “caso” de Ramón Gómez de la Serna», *Vuelta* 22, 261, agosto: 135-137.
- (2003): «Ramón, o el juego con el mundo», *Letras Libres*, noviembre. URL: <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/ramon-o-el-juego-con-el-mundo>; 25/03/2015.
- (2009): «Ramón, Julio... y yo», *Letras Libres* 8, junio. URL: <http://www.lettraslibres.com/blogs/ramon-julio-y-yo>; 25/03/2015.
- (2011): «El mirón Miret», *Letras Libres* 17, noviembre. URL: <http://www.lettraslibres.com/blogs/correo-fantasma/el-miron-miret>; 25/03/2015.
- CORELLA LACASA, Miguel (1998): «La recepción española del estridentismo. Entre el entusiasmo vanguardista y el retorno al orden», *Instituto de Investigaciones Filológicas* 9, 1: 81-104.
- ESCALANTE, Evodio (2010): «El sistema literario de Arqueles Vela», en Rafael Olea (ed., con la colaboración de Laura Angélica de la Torre), *Doscientos años de narrativa mexicana siglo XX*, México: El Colegio de México, 117-134.
- FLORES REQUEJO, María José (1998): «Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista», *Anuario de Estudios Filológicos* XXI: 73-84.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1975): *Ismos*, Madrid: Guadarrama.
- (1987): *El libro mudo: Secretos*, ed. de Ioana Zlotescu, Madrid: FCE.
- (1988): *Una teoría personal del arte (Antología de textos de estética y teoría del arte)*, ed. de Ana Martínez-Collado, Madrid: Tecnos.
- (1991): *Greguerías 1910-1960*, ed. de César Nicolás, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid: Espasa-Calpe.
- (2000): *El caballero del hongo gris y otras novelas*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, pról. de José Carlos Mainer, *Obras completas* XII, *Novelismo* IV, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2003): «Prólogo a las novelas de la nebulosa», en *Escritos del desconsuelo*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, *Obras completas* XIV, *Novelismo* VI, *Escritos autobiográficos* II, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2010): *El incongruente*, Barcelona: Blackie Books.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo, coord. (2011): *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México: UNAM.
- MARTÍNEZ, Juana (1993): «Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica», en Luis Sáinz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma: Bulzoni, 293-309.
- MATA, Rodolfo (2011): «La novela estridentista y sus etcéteras», en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* I, México: UNAM, 211-232.
- MATTALÍA, Sonia (1990): «Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela», en Sonia Mattalía (coord.), *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 121-136.
- MAZZETTI GARDIOL, Rita (1974): *Ramón Gómez de la Serna*, Nueva York: Twayne.
- MORA, Carmen de (1997): «Notas sobre *El café de nadie* de Arqueles Vela», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26, II: 249-257.



- MORA, Francisco Javier (1999): *El ruido de las nueces*, Alicante: Universidad de Alicante.
- NORA, Eugenio G. de (1979, 2.ª ed.): *La novela española contemporánea (1927-1939)*, II, Madrid: Gredos.
- NICOLÁS, César (2002): *Ramón Gómez de la Serna. Asomados al escaparate*, Col. Novelistas españoles del siglo XX, Boletín Informativo de la Fundación Juan March.
- NIEMEYER, Catharina (2004): «*Subway*» de los sueños, alucinamiento, libro abierto. *La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995): «Ideas sobre la novela», *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial, 13-56.
- PASTOR PLATERO, Emilio (1994): «Modernidad y metaficción: a propósito de *El novelista* de Ramón Gómez de la Serna», *Semiótica y modernidad, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 221-227.
- PIGLIA, Ricardo (2006): «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 187-205.
- RÓDENAS DE MOYA, Daniel (1997): *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española. 1923-1936*, Barcelona: Alba Editorial.
- RICHMOND, Carolyn (1989): «Ramón Gómez de la Serna, novelador de *El novelista*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 209-214.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1970): *El estridentismo, una literatura de la estrategia*, México: INBA.
- (1990): *El estridentismo. 1921-1927*, México: UNAM.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *La vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (1995): «Aspectos modernistas en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 268-274.
- UMBRAL, Francisco (1978): *Ramón y las vanguardias*, pról. de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid: Espasa-Calpe.
- VELA, Arqueles (1923): «El estridentismo y la teoría abstraccionista», *Irradiador* 1: 2.

