

OBJETOS INSÓLITOS Y ESPEJOS FANTÁSTICOS EN LA FICCIÓN Y ESTÉTICA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

RAFAEL CABANAS ALAMÁN

Saint Louis University, Madrid Campus

rafael.cabanas@slu.edu

Recibido: 4-12-2024

Aceptado: 27-3-2025



RESUMEN

El objetivo de este artículo es demostrar que los objetos insólitos constituyen una parte innegable en la estética de Ramón Gómez de la Serna. La representación del objeto en ficciones que se alejan de la realidad mimética ha pasado desapercibida en el ámbito de la crítica en la obra del autor, por lo que consideramos necesario enfatizar su importancia teniendo en cuenta las teorías más relevantes que han abordado lo insólito. Por otro lado, si bien otros autores recurren al espejo en algún momento en sus narraciones fantásticas, Gómez de la Serna también lo incluye en su narrativa con gran creatividad y forma parte de su propia experiencia y práctica teórica desde sus inicios literarios.

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna; objetos insólitos; fantástico; espejos; humor.

UNUSUAL OBJECTS AND FANTASTIC MIRRORS IN THE FICTION AND AESTHETICS OF RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

ABSTRACT

This study aims to demonstrate that unusual objects constitute an undeniable part of Ramón Gómez de la Serna's aesthetics. The portrayal of these objects in works of fiction that diverge from mimetic reality has largely gone unnoticed in the critical analysis of the author's work. Therefore, we find it essential to emphasize their importance,

considering more prominent theories that address the concept of the unusual. Additionally, while other authors resort to the mirror at some point in their fantastic narratives, Gómez de la Serna includes it with great creativity and has been an integral part of his own experience and theoretical practice from his literary beginnings.

KEYWORDS: Ramón Gómez de la Serna; unusual objects; fantastic; mirrors; humor.



INTRODUCCIÓN

Este ensayo pone de relieve que los objetos insólitos constituyen una parte innegable en la literatura de Ramón Gómez de la Serna. Por otro lado, si bien otros autores recurren al espejo como motivo fantástico para incorporarlo en su obra, Gómez de la Serna lo incluye ingeniosamente en los géneros literarios que cubre. Estudiaremos también cómo queda plasmada la relevancia del espejo bajo su visión personal y teórica en *Pombo* (1918), *La sagrada cripta de Pombo* (1924) y *Pombo, biografía del célebre café y de otros cafés famosos* (1941), lo que ayudará a entender que dicho objeto ocupe un destacado lugar en su literatura no mimética.

En los últimos años la crítica ha estudiado con entusiasmo lo insólito en la literatura de los siglos XX y XXI. Para el presente artículo me apoyo en estudios de lo insólito de Boccuti (2020), Roas (2014), Reis (2012) y García (2012), y también, entre otros, en los trabajos de lo fantástico de Campra (1991, 2001, 2019), Roas (2001, 2011, 2012), Boccuti (2018) y Sardiñas (2002). David Roas estudia cuatro formas narrativas de expresión no mimética: lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción y reflexiona acerca de sus efectos sobre el receptor y del uso que hacen de lo insólito, pues en sus palabras, «plantean formas muy diferentes de transgredir los límites del realismo mimético» (2014: 9). Anna Boccuti se ocupa de dicho concepto y hace notar los matizadas borrosos de las formas que componen lo insólito (2020: 156). En cuanto a Gómez de la Serna, Francisco Umbral ya escribió que «será siempre el indeciso entre lo insólito y lo cotidiano» pasando «de lo insólito a lo cotidiano y viceversa» (1978: 12). César Nicolás abre camino al estudio de lo fantástico en la ficción del autor. Aunque menciona lo insólito, no llega a teorizar sobre dicho concepto, lo que es explicable, pues las investigaciones más importantes al respecto

han sido publicadas en los últimos años. Nicolás afirma: «sustancialmente transformado, lo fantástico pide un nuevo nombre: nos hallamos ante la percepción de lo *insólito*» (1984: 284), y más adelante añade: «El caso de Gómez de la Serna es también peculiar: su expresión de lo insólito viene marcada por un ingenuismo desconcertante, por un infantilismo único, de raíz “primitiva”» (1984: 297). Gómez de la Serna dio testimonio de que no aceptaba ese «infantilismo» con el que lo asociaban. Él mismo incluyó su estética literaria dentro de lo que llamó «naturalidad», y le preocupaba que «esta naturalidad se achacase a infantilismo fatal» (1924: 509). La ficción de Gómez de la Serna va mucho más allá. Proviene de un ingenio sumamente original, y su creatividad literaria abarca el uso de los objetos insólitos, lo que merece detenido análisis.

El escritor se adelanta a su época, anticipa y recrea un universo unipersonal en el que da vida a los objetos, en ambientes que emanan de la realidad, con gran fantasía e imaginación creativa. En la literatura de Gómez de la Serna, el mundo de las cosas es inseparable de su visión estética. Los objetos hablan por sí mismos en el mar literario del que forman parte y representan matices que los alejan de la realidad mimética. El objeto ocupa un papel destacable en sus minificciones,¹ pero también en sus ensayos, cuentos, novelas, y en su teatro experimental.

En «Las cosas y “el ello”» (1934), Gómez de la Serna habla de la atención que merecen los objetos, y se considera poco menos que un psicólogo de los mismos. Escribe: «Yo soy el protector de las cosas (...). Fuimos cosas y volveremos a ser cosas. Mucho antes de esta aplicación del monóculo de la sabiduría a la materia, yo ya tenía en las cosas mi mayor ilusión y las había mezclado en mi alma junto al amor a las mujeres» (1988: 173-174). Crea un mundo literario en el que surge lo insólito en relación con las cosas. Ante la siguiente preocupación: «Las cosas quieren decírnos algo pero no pueden» (1888: 176), Gómez de la Serna las libera de ataduras y les permite protagonizar espacios en los que llegan a confrontar al componente humano. Los objetos insólitos dominan situaciones en las que se mezcla lo cotidiano, lo absurdo y lo fantástico. Leemos en «Novelismo» (1931): «La realidad necesita ser liberada con la fantasmagoría, dando un sentido superior a lo que sucede y señalando sus nuevas formas» (1988: 170).

En el ensayo «Gravedad e importancia del humorismo» (1930) Gómez de la Serna arguye que en el humor «se mezcla todo lo inconcluso» (1988: 206),

1 En *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna existen varios volúmenes agrupados bajo el título «Ramonismo», según Zlotescu, teniendo en cuenta que «[e]l escritor resalta como distintos unos libros cuyos insólitos títulos se presentan sin que en la portada se especifique su género literario» (1998: 15).

el cual recorre toda su obra, toda su vida, e incluye lo absurdo. Al igual que Kafka, Gómez de la Serna escribe adoptando un absurdo con el que no huye de la realidad y que le sirve como «protesta contra la vida».² La realidad se recomponen desde un punto de vista original donde lo absurdo se expresa con humor inteligente, como ya reflejara Rodolfo Cardona (1957) en un capítulo dedicado al humor de Gómez de la Serna, así como escribió otro dedicado al mundo de las cosas en la literatura del escritor, estableciendo conexiones con destacados escritores internacionales como Rilke, Proust, Whitman, y situando al autor madrileño en el primer plano en la literatura española.

LOS OBJETOS INSÓLITOS EN LAS MINIFICCIONES

Ramón Gómez de la Serna emplea las palabras «absurdo», «miedo», «misterio» y «terror», en muchas de sus minificciones y son verdaderas joyas literarias en torno a los objetos insólitos, a menudo asociados a la incongruencia.³ Los objetos fantásticos en los textos literarios, según Sardiñas, «son vías por las cuales se accede a una causalidad otra o alterna, a un mundo o sistema de leyes que, por más que esté codificado (...) se aparta de la lógica real o similar a la real establecida en esos» (2002: 5) y de manera equiparable sucede en torno a los objetos en los textos que pasamos a comentar. En *Greguerías* (1917)⁴ se especula sobre los cuadros torcidos por la «absurda inclinación» de la tierra (131) y aparecen libros que contagian enfermedades (131). Los relojes de una catedral provocan miedo (133), como también sucede en «la ganzúa» (135). En *Muestrario* (1918) leemos «La cama» (138), objeto que aterra al personaje epiléptico. En «El inventor de lámparas» (139), se inventa una con el poder supremo de hacer desaparecer todo lo que ilumina, lo cual es equiparado a la nebulosa. En *Libro nuevo* (1920) lo lejano y maravilloso es sugerido en «Las lentes carretas» (145). Vuelve a surgir el miedo en «El pañuelo negro» (146), objeto considerado de mal augurio tras haberlo olvidado alguien. En *Disparates* (1921) los objetos fantásticos enferman al personaje narrador, como en «Las lámparas» (150-151). En «El hundimiento de la losa» (153-154) encontramos

2 En *Kafka* (1945), Gómez de la Serna defiende lo que proyecta en su propia literatura: «La invención absurda se podría decir que es una protesta contra la vida, objetivando sus obsesiones, mostrando lo que hay junto a los faroles y los árboles, al gran supuesto que les rodea como un pensamiento» (1961: 786).

3 Véase el detallado estudio de Alan Hoyle (2010).

4 Cuando citemos de minificciones lo haremos de *El alma de los objetos. Minificciones* (Gómez de la Serna, 2019). Las minificciones de esta edición provienen de los siguientes textos de Gómez de la Serna: *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918), *Libro nuevo* (1920), *Disparates* (1921), *El alba y otras cosas* (1923), *Gollerías* (1926), *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) y *Caprichos* (1956).

un reflejo de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, y una losa sustituye el agujero. El personaje narrador es consciente de que puede caer dentro cualquiera de las noches que pasa por la zona, lo que llega a suceder pues cae en la red del agua y entra «en la habitación de los cuentos de niños» en la que todo lo normaliza, aunque tiene miedo a los gnomos del misterio. La losa le abre camino a un ambiente maravilloso, pero alguien le echa una cuerda para rescatarlo y regresa al mundo terrenal: «me agarré a ella, venciendo en mí el instinto de conservación al instinto de lo fantástico». El juego con la metaficción es puesto de relieve: «Así vi el subterráneo de los cuentos de niños aquella noche». En «La carta comprometedora» (157-158) un rey encuentra una carta en la que se hace saber que su poder no era legítimo. La rompe en pedacitos y los esparce lejos para eliminar la prueba de su ilegitimidad, pero el poder insólito de los pedacitos hace que lleguen a otras regiones, se rebelen en su contra y acaben con su reinado. En *El alba y otras cosas* (1923) hallamos objetos que producen también miedo, pero en ocasiones operan en un contexto lúdico y fantástico. En «El candelabro de las sonrisas» (168) surge el misterio en torno a un candelabro y en «La caja del banco» (169-170) se percibe la irritación del objeto. «Las carracas» (172-173) amedrentan a los niños y presenciamos el absurdo en «La bombilla inmensa» (174). En *Gollerías* (1926) aparecen objetos insólitos, como en «Se alquilan pulseras de pedida» (184) y en «La bola de billar huida» (187). En «El pijama a rayas» (185) el mismo pijama huye de la prisión. El terror ocupa su lugar en «El reloj detenido» (177), objeto que obsesiona al relojero y en «Los rompecabezas del ogro» (178) las piezas del juego son partes del cuerpo de niños descuartizados, lo que nos recuerda a «Saturno devorando a su hijo» (1823), de Goya, que conecta con «La mano arrancada» (180).

En *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) destaca el miedo, el absurdo y lo fantástico en «El estatuario», donde una estatua es destruida por la persona que representa a causa de las neuralgias pertinaces que sufre por su efecto (189). «Los tapices contagiosos» (190-192), de decoración macabra, contagian de tuberculosis a la corte y al país y crean pavor. En *Caprichos* (1956) leemos «La vivienda acordeón» (196), donde dudamos cómo es posible que la familia del hombre del fuelle viva dentro del instrumento. «La pluma atómica» la inventa el más «patentizador de los patentadores». La pluma «no podría salvar al que recibiese el impacto central de la bomba atómica» pero dependiendo del color de la escritura del sujeto atacado «si resulta fosforescente es que está contagiado de energía nuclear y si escribe rojo es que está a salvo» (203), cuestiones inexplicables que señalan al poder de la escritura y

aluden a la guerra, ejemplo de «subversive literature», en palabras de Rosemary Jackson (1986: 180).

LOS ESPEJOS FANTÁSTICOS EN LA NARRATIVA BREVE

El espejo es uno de los motivos por excelencia en la literatura fantástica y no resulta casual que sea uno de los objetos que aparecen en minificciones, cuentos, novelas y en obras de teatro de Gómez de la Serna. Según Sardiñas, el espejo «es un objeto obediente, tranquilo, pacífico. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando los espejos abandonan la obsecuencia y deciden tomar iniciativas propias? ¿Qué significa esto en la vida del personaje que lo experimenta?» (2002: 6). Los espejos adquieren posiciones decisivas provocando efectos inexplicables. En *Disparates* (1921) «El espejo del pasado» comienza así: «Había perdido su espejito» (148). El tono fantástico suscita interés desde el principio, a modo de cuento de hadas, y la protagonista retrocede en el tiempo. El narrador proyecta la duda sobre lo sucedido y se la transmite al lector. Se introducen verbos como «parecía», «creía»:⁵ «A veces creía encontrar el relucimiento del espejito en un charco» (148). Finalmente ella encontró un espejito, pero otro diferente: «el espejo del pasado con su fino marco blando» (148). El objeto refleja una imagen de tiempo atrás: «Se miró en él y se encontró juvenil, con los ojos desengallinados y la boca sin sus dos tristes boqueras de perro melancólico» (149). Dejando de lado el tono lúdico, no se resuelve el misterio de cómo «rejuvenece» la imagen de la mujer reflejada en el espejo, lo que produce el efecto fantástico. Se pone de manifiesto el juego con el tiempo que sucede a veces en los relatos fantásticos, como destaca David Roas al referirse a las diversas formas de transgresión fantástica de la temporalidad convencional (2012: 107). «El espejo del pasado» se publicó en la sección «Caprichos» del diario *España* (1920), pero en la versión de *Disparates* (1921) se añade este final «disparatado»: «Todos la vieron sonreír desde entonces. Reía a carcajadas con los sombreros verdes de la juventud. '¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!', y toda la comarca se llenaba de '¡ja-jas!'» (149). También en *Disparates* leemos «Aquel armario de luna», donde el narrador describe con detalle una situación concreta en la que se

⁵ Esta observación se relaciona con teorías de lo fantástico, que han reparado en un uso peculiar del lenguaje. Cuando el narrador da a entender que no lo sabe todo (o tal vez sí, y lo oculta), escribiendo verbos como «veía», «parecía», y nos hace dudar, estamos ante una clara estrategia: «Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿Creer o no creer?» (Todorov, 2005: 69). Campra habla de «la importancia de la mirada» en los relatos fantásticos y de la utilización de expresiones verbales como «vio que» (2019: 162), como leemos en «El espejo del pasado» y en algunas otras ficciones estudiadas en este artículo.

lanza a nadar al agua del armario de luna de una mujer que está en un primer piso, se introduce en un viaje y reflexiona: «Había sido mi tránsito como el más arriesgado paso del canal de la Mancha, siendo un secreto hasta para mí cómo atravesé toda la líquida mirada del espejo, que unía como un puente de espejos la calle y el armario de luna» (159). El viajero pretende llegar a las prendas femeninas, y una vez alcanza su objetivo, comenta sobre su viaje de regreso: «como nadador que vuelve a la calle por el mismo camino, me eché al agua del espejo y nadé hasta la otra orilla, tomando la acera que llevaba cuando encontré el camino de la cuarta dimensión ante el espejo que me reflejaba a mí y a la calle» (159). Este es un ejemplo del espejo como símbolo de puerta de entrada a otro mundo.⁶ En *Gollerías* (1926) lo insólito vuelve a ocupar un lugar en «La tienda de espejos», donde los mismos objetos miran a su alrededor. El narrador explica algo que parece que no presenció: que un mozo que iba con un armario en la cabeza «se conoce que vio en los espejos de la tienda laberíntica el fondo claro y abierto de la calle de que venía, el caso es que se metió, con el armario y todo, dentro del escaparate engañoso. Lo mismo le pasó a un carro una noche de luna» (183). Se juega con el doble sentido de «luna», lo extraño se cuenta con naturalidad y pasa a formar parte de un mundo que, aunque absurdo, es imaginable. El narrador admite que todos son víctimas del espejo, reforzando así el efecto peligroso del objeto. En *Caprichos* (1956) leemos «El espejo acuarizado»,⁷ donde se menciona el tema del faquirismo, la dama del salón miraba el espejo diariamente, en el que cruzaba su espacio una bolita «como el suspiro de un pez» (200), espejo al que ella veía como un «acuarium posible» (200). Lo que la dama «creyó ver pasar de un lado a otro» (200), a modo de alucinación, se convierte en un fenómeno inexplicable: «vio cómo los peces comenzaron a pasearle el corazón de lado al lado del espejo» (200). ¿Estamos ante un juego de magia?, ¿dónde está la veracidad de «la visión» de la mujer? El narrador nos lleva de la mano ante sucesos en los que la dama duda y nos hace dudar, pero el fenómeno fantástico queda descrito. «El espejo mágico» comienza así: «En el espejo apareció algo como un collar de perlas al que se le rompió el hilo y después vimos naufragar un barco, un barco de esos que se meten en una botella» (202). Se utiliza «vimos» para llamar la atención ante la realidad (¿o irrealidad?) de la ficción. El espejo funciona como doble del mar, un mar que se queda tranquilo, espejo cuyo marco es comparado con las playas. La cuestión es cómo visualizar el naufra-

6 Borges, años después de la publicación de esta minificción, escribió «La cuarta dimensión», donde se refiere al «hipervolumen, de cuatro dimensiones» (1924: 4).

7 Publicado originalmente en *La Nación* el 27 de marzo de 1938, p. 5.

gio que sucede en el espacio en el que se halla el espejo. Al mismo tiempo se advierte una fatalidad: el narrador reproduce palabras que escucha en la radio que describen el naufragio de un barco en las costas de Brasil. Intentamos entender la conexión entre los dos naufragios ante la simultaneidad de los sucesos, lo cual resulta cuanto menos extraño en ficciones miméticas, no siendo así en las fantásticas. Estamos ante un caso de lo que Roas denomina «Yuxtaposición de tiempos paralelos» (2012: 109),⁸ donde confluyen tiempo y espacio. Las dos secuencias son verosímiles, pero en la del espejo fantástico suceden hechos inexplicables.

En «Espejo doble», un joven convive con la obsesión del espejo doble de la cartera de su novia, que provoca sus celos: «Él había sospechado que había algo diabólico en ese doble espejo» (204), por lo que acaba rompiéndolo y en vez de solucionar el problema, pierde a la novia. Estamos ante un objeto provocador (así lo percibe el joven) y funciona como causante de la separación de la pareja. En «El espejo envenenado» un embajador de Rusia retirado no salía a la calle y se paseaba entre sus «vitrinas, biombos y armarios» (206); solo invitaba a señoritas maduras, y tras encapricharse con una de las «visitantes», sabiendo que ella nunca más regresaría, le pidió que se mirara en el espejo «en que nunca se mira nadie» (206), dándose a entender sus malas intenciones. Una vez ella lo hace exclama «¡Auxilio!», y se marcha corriendo, de manera que el miedo y la risa conviven, emergen como «reacciones antitéticas», utilizando palabras de Boccuti (2018: 11).⁹ Dudamos ante la posibilidad de que la señora o bien viera una imagen desconocida en el reflejo, viera la suya desfigurada, o viera el reflejo de su propio yo, de su identidad indeseada, que la espantó. Lo fantástico y lo lúdico aparecen unidos, y el silencio nos invita a tratar de descifrar una explicación convincente provocando cierto estado de «zozobra», usando terminología de Campra (1991: 52).¹⁰ Pero la reacción de la mujer nos hace pensar también en el significado del título: el espejo envenenado que tal vez acaba envenenándola interiormente. En «Espejos que deforman» última minificción que tomamos de *Caprichos* (1956), un matrimonio «se vio refugiado en los espejos mons-

8 Roas explica con precisión «Yuxtaposición de tiempos paralelos»: «En este caso, el relato juega a mostrarnos dos tiempos (y a veces dos espacios) narrados de forma paralela sin que aparentemente haya una relación entre ambos, hasta que se produce la imposible confluencia y yuxtaposición de los mismos» (2012: 110).

9 Resulta pertinente la siguiente reflexión de Boccuti sobre el miedo y el humor: «La risa y el miedo pueden y deben ser entendidas como reacciones antitéticas a una misma acción: el cuestionamiento del orden inmutable de la realidad y de las categorías que la organizan» (2018: 11).

10 Campra afirma: «El silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos» (1991: 52).

truosos» (207) en el gran Luna Park, tal como nos indica el narrador. La pareja ríe ante su distorsionada imagen, pero al salir del lugar, observan que se han convertido en enanos, lo que genera de nuevo un efecto lúdico y fantástico ante un acto paródico de indagación del yo.¹¹

El cuento «La maja del espejo» (*La Esfera*, 1930) se ubica en un café castizo sin especificar: «En el viejo café, los espejos tenían un marco de caoba que retenía las imágenes, en vez de ponerlas en la calle, como los otros espejos grandes y sin límite como callejones de avenida. El día de Jueves Santo era un día de aniversarios célebres en él, y todo el café se convertía en una sacristía en fiesta de bodas futuras» (1930: 7). La segunda versión de «La maja del espejo» (1941) comienza así: «En el viejo *Café* de Pombo, con sus espejos de marco de caoba que retienen las imágenes, en vez de ponerlas en la calle, como los otros espejos grandes y sin límite como los callejones de avenida, el día de Jueves Santo es un día de aniversarios célebres, y todo el *Café* se convierte en una sacristía en la fiesta de bodas futuras» (1941: 62).¹² Aparte de lo señalado, ambas versiones coinciden en la totalidad de lo narrado, con la excepción del final en el texto de 1941, que añade: «Así nació la Maja del espejo de Pombo» (1941: 64). En el cuento se describen imágenes costumbristas con un lenguaje en ocasiones paródico de cuya estética brotan coloridos cuadros de la época: «Las mujeres con mantilla parecían tocadas con el capirote colgado de gasas de hadas: hadas morenas con encajes negros, (...) caballeros vestidos de luto» (1930: 17).¹³ El narrador observa a «la Indudable», la mujer misteriosa reflejada en el espejo frente al que está sentada. Nadie ve directamente su cara, siendo el espejo el mediador que proyecta su imagen. El narrador no pierde detalle, como si estuviese frente a una obra de arte. El espejo va atrayendo a la maja mientras se contempla en él (Fig. 1). El objeto va adquiriendo protagonismo y el narrador expone poéticamente el animismo que visualiza: «Pronto comenzó a abanicarse, como si el helado la hubiese sacado el calor a la cara y al descote, y el espejo se animó, como si revolotease una gran mariposa en su aire de jardín libre» (1930: 17). El espejo la va dominando y ella, que continúa sentada de espaldas a los presentes en el café, sufre las miradas que «ya la perseguían de cerca en el espacioso cristal» (1930: 17). Las miradas de la mujer no son directas, no pertenecen a ella, sino al espejo: «No dejaba de

11 «Espejos que deforman» nos recuerda a «Los espejos grotescos» (Gómez de la Serna, 1922a). Aquí se habla de diferentes sensaciones que producen los espejos que están en una tienda de Madrid. Esta minificación no presenta mucho interés desde el punto de vista de lo fantástico.

12 Cuando Gómez de la Serna se refiere a café como local, en esta edición, aparece siempre en mayúsculas y cursiva.

13 Citaremos de versión publicada en *La Esfera* (1930).



Figura 1¹⁴

caramolear miradas desde el campo de azogue, sabiendo que a nada compromete una mirada de espejo si la que la ha lanzado se levanta sin volver la cabeza» (1930: 17). ¿Miradas de espejo? ¿del espejo?, como se podría interpretar por la doble posibilidad que confiere el título (el espejo es el dueño de la maja / la maja que se refleja en el espejo) y para sorpresa de todos, la mujer se marcha. El narrador concluye con juicio tendencioso lo que vio «al otro día»: «Mi sorpresa fue inaudita. Ella se había quedado en la luna de plata, agarrada por el azogue como si fuese un mordiente con pasión de arte. Se había vinculado el retrato en la delectación del espejo, y por primera vez había vencido un castigo de efemeridad en la necesidad de no dejar ir aquella belleza» (1930: 17). Se puede argüir que estamos ante un espejo fantástico que retiene a la mujer para inmortalizarla. Nos preguntamos también si dicho suceso tomó lugar «al otro día», antes de esta segunda visita del narrador al café, o si la maja estaba presente ante sus ojos, revelándonos él así el hecho inexplicable en el momento que sucede. Al no tener información tampoco de si los presentes en el café comparten la visión del narrador, se asume (pero sin total certeza) que es el único que visiona el suceso en que el espejo actúa como objeto usurpador. ¿Es la imagen de la mujer independiente de ella misma?: «ella se

14 Debajo de la fotografía leemos: «Ella se había quedado en la luna de plata». Ilustración de José de Almada Negreiros para «La maja del espejo» (*La Esfera*, 25 octubre, 1930, p. 17).

había quedado en la luna de plata» (1930: 17). Compartimos el asombro ante la desaparición de la mujer, quien aparentemente merece un «castigo» por su arrogancia y vanidad. El hecho queda así dibujado: «La “maja del espejo” tenía, como la *Gioconda del Louvre*, la salvaguarda del cristal, y su abanico tenía la inmovilidad de los abanicos perennes de la pintura» (1930: 17). El espejo inmortaliza a la maja misteriosa, pero al mismo tiempo toma lugar un hecho fantástico con simbología erótica ante la unión de lo humano al objeto. La maja queda anulada por el espejo, que actúa como «juguete peligroso», como actúan ciertos objetos fantásticos (Sardiñas, 2002: 4). «La maja desnuda» (1922b), breve relato publicado en la revista *Flirt*, conecta con «La maja del espejo» (1930). En «La maja desnuda» el escenario es el Museo del Prado, donde un visitante entra una noche con la obsesión de estar a solas con la maja, que adquiere vida por un momento, y que a pesar de negarse a participar en el plan del visitante, este lo lleva a cabo de manera que no deja duda del cariz perverso de su acción: «Y entonces Iluminado cometió la profanación más terrible, ya que la maja ofrecía un frente tan hermético» (Gómez de la Serna, 1922b: 9).¹⁵ En *Goya* (1928), al referirse Gómez de la Serna a los amores del pintor aragonés con la duquesa de Alba, se dan a entender vínculos entre «La maja desnuda» de Goya y la duquesa: «El contraste con la vida, aquellos amores y su obra, le permitió aderezar ese desnudo ideal (...) dándoles de cara la gracia de la mujer chiquita, aristocrática y frágil que opone el menudo madrileñismo a la solidez de otras Venus tendidas arrogantes y prepotentes» (Gómez de la Serna, 1959a: 626). Siguiendo con la huella de Goya, en el Capricho 55 (Fig. 2), vemos sentada frente al espejo a una vieja arreglándose, a quien observa una sirvienta aguantando la risa. Dos jóvenes se mofan de la vanidad de la vieja, intentando sofocar también su risa. Goya castiga a la vieja, pero de forma satírica. Es muy probable que este capricho sirviera de inspiración para criticar la vanidad de la maja en el cuento de Gómez de la

15 En *Don Diego Velázquez* (1943) Gómez de la Serna comenta sobre el único desnudo conocido del pintor, «La Venus del espejo», pero lo hace con un tono mucho más contenido que en su cuento «La maja desnuda». A la Venus de Velázquez la describe como «Venus admirable y patronímica» (1959b: 476), pero se pronuncia también con cierto juicio crítico: «El arte eleva y depura la pecatería humana, y, además, ni en el espejo ni detrás del claro y menguante óvalo se puede saber quién pudo ser la dama» (1959b: 476). El autor tenía tal fascinación por los espejos que en «El espejo del cuadro» (1932), breve columna ilustrada con una foto del cuadro «Las Meninas» (con un hombre dando la espalda al cuadro, quedando todo reflejado en la foto) habla del espejo que durante muchos años estuvo frente al cuadro de Velázquez en el Museo del Prado, de manera que cualquiera podía fotografiarse y verse «dentro» del cuadro y se pudiese así, en palabras de Gómez de la Serna, «hacer tornivolar los tiempos» (1932: 3). La fotografía del último espejo que hubo en la sala Meninas puede verse en el archivo digitalizado del Museo del Prado, apartado «proyectos museográficos: Caja: 104 / núm, Exp: 1 / núm. Doc: 8, 1977-1985». Agradezco el dato a la Doctora Whitney Dennis.

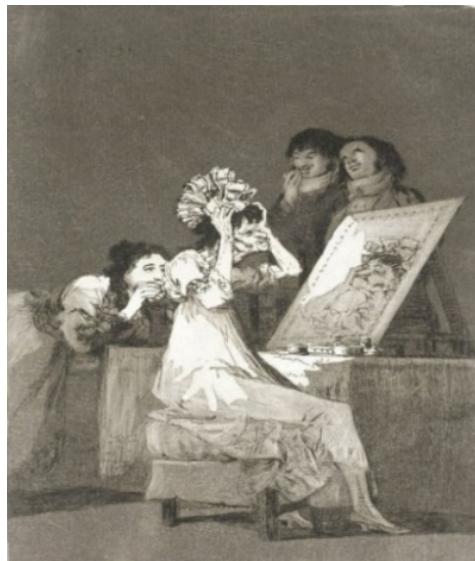


Figura 2¹⁶

Serna. La maja del espejo es deshumanizada por su arrogancia, ejemplo de transgresión, lo que realza lo fantástico según Campra (2001: 36) y Roas (2011: 31),¹⁷ y la maja, irónicamente, alcanza el estatus de obra de arte comparable a la *Gioconda*.¹⁸

«Espejo con velas» (1939), publicado en *La Nación* (Buenos Aires), también es narrado en primera persona. El cuento sigue la mirada retrospectiva de una experiencia fantástica protagonizada por el narrador siendo niño. El espacio narrativo concreto es una casa familiar, donde vive la abuela Carlota, quien tiene presente la figura de su padre, militar que cayó muer-

16 Francisco Goya y Lucientes, 1799. Imagen publicada por el Museo de Arte de Los Ángeles (www.lacma.org) con la marca «Imagen de alta resolución de dominio público disponible».

17 En palabras de Campra «La noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite» (2001: 36). Roas señala la transgresión en un contexto que no excluye el espacio del lector: «La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual» (2011: 31).

18 A modo de contraste, también aparecen espejos en *La hiperestésica* (1931), novela breve en la que Elvira no se siente reconfortada cuando se mira en ellos. Se ve como muerta «escapada a un catafalco» (Gómez de la Serna, 1931: 19). Retira por tanto de su tocador «el terrible espejo de tres lunas» (Gómez de la Serna, 1931: 39). En *El doctor inverosímil* (1921), novela que narra en primera persona experiencias del doctor Vivar, estamos ante episodios independientes. En el titulado «Los espejos», dichos objetos, según el doctor Vivar, son los «que envenenaban las paredes con ventanas de engaño» (Gómez de la Serna, 1948: 194), por lo que el doctor le sugiere a la aristócrata enferma que los vuelva del revés, quien tras mejorar, se deshace de los más de cincuenta espejos que tenía en su casa.

to en la casa tras una acción de guerra en Mallorca. Cuando el niño tenía que pasar tiempo con la abuela lo hacía a disgusto: «Me abrumaba aquella casa obscura, como si la vejez gobernase sus pasillos y sus salas» (5). La infelicidad del niño lo llevaba al llanto y ella, sabiendo que esto era debido a su vejez, le hizo saber que su mamá algún día seguiría sus pasos, pensamiento que entrusteció aún más al niño. La abuela, para consolarlo, lo llevó a un salón con un gabinete donde estaba «el veneciano espejo con velas» (5). El nuevo espacio, rodeado de misterio, consoló al niño y su llanto cesó. Ella le contó algo que lo sobrecogió: «Te voy a mostrar algo que te va a gustar mucho... Fíjate bien en lo que vas a ver para que no se te olvide nunca... Voy a cerrar las maderas del balcón, y cuando encienda las velas de los espejos vas a ver a tu abuela cuando fue joven, y así perderás tus miedos... También vas a ver a tu abuelo cuando era oficial de húsares» (5). La secuencia culmina así: «Cuando se encendieron las luces del gran espejo vi en el fondo de él a mi abuela que, vestida de rosa y con los hombros desnudos, platicaba entre risas y suspiros con un joven teniente con el pelo rubio rojizo que había tenido mi abuelo» (5). Todo transcurrió en un instante, las velas se apagaron y la abuela le pidió que no le contara a nadie lo sucedido. Este hecho podría explicarse como «ingreso en otro tiempo» (Roas, 2012: 111),¹⁹ que ayuda a entender lo sucedido. Nunca más se pudo repetir la experiencia. Estamos ante un relato fantástico que «sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro) que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible» (Roas, 2011: 14). El niño, no obstante, no se cuestiona la explicación del suceso vivido y deja de ver a su abuela como a una bruja, tal como ella le comunica después a su hija. Se le da así un giro inesperado a un final en el que el niño experimenta una feliz visión del pasado. El poder visualizar la juventud de sus abuelos le ayuda a erradicar su propio miedo, más que a reforzarlo.²⁰

La novela corta *Peluquería feliz* (1934) cuenta en primera persona el ambiente de una pequeña peluquería de Madrid. Los personajes son Don Ernesto, el dueño dedicado a la peluquería, su esposa, Rosarito, el narrador y diversos clientes que disfrutan del ambiente familiar de la peluquería, que es descrita como un escenario feliz. Pero esa felicidad es una ironía, una

19 Roas explica «Ingreso en otro tiempo» con estas palabras: «El personaje abandona su plano temporal para ingresar en otro, que puede ser anterior, futuro, o incluso paralelo (en otra dimensión). Lo que da sentido fantástico a tales historias es que siempre se trata de un tránsito sin causalidad» (2012: 111).

20 Nos parece un caso claro, en relación al espejo, de lo que José María Martínez denomina «objeto neutro», categoría en la que dichos objetos «proceden de lo cotidiano, se alojan pasajeramente en el extraordinario y luego vuelven a ser recuperados para la normalidad» (2010: 366).

ilusión superficial. Los espejos reflejan una falsa versión de la vida y ocultan la insatisfacción personal de los clientes. Don Ernesto parece estar contento en su puesto de peluquero, pero su felicidad también es aparente. La peluquería, metáfora de falsa felicidad, actúa como una máscara envolvente en la que los espejos, testigos de la presencia de los clientes, son indispensables. El mismo narrador teme que desaparezcan los espejos (32-33)²¹ y lee «los pensamientos de los oficiales en los espejos» (34), objetos fantásticos y testigos a los que llegan los ocultos pensamientos de los clientes. Don Ernesto escucha conversaciones, desconfía: «sospechaba la traición de sus oficiales» (34). El espejo sirve de confidente y don Ernesto dialoga con él: «se emulaba en el espejo del sitial preferente. Se conversaba con él en la luna porque ya estaba inscrito en el espejo tanto como en la vida. Se cercioraba en el espejo y sus opiniones eran contundentes» (34). La peluquería es un verdadero escenario de falsedad. Hay augurios de que algo va a pasar: el dueño tiene un canario negro, al narrador le preocupa el personaje «traidor». Los espejos esconden su lado siniestro, muestran «la idea negra, la suspicacia» (43). Frente a ellos don Ernesto «daba pinceladas maestras de navaja» (44) y el narrador observa que «[r]efrenaba la navaja en el aire como si fuese una daga» (44). La falsa felicidad llega a su fin: don Ernesto asesina a su hija, a Alfonso (a quienes sorprende en «indescriptible unión») y a su esposa, parodia todo ello de un crimen de honor, tras lo cual el peluquero se suicida. El mismo narrador establece conexiones entre los espejos y el asesino: «¡Todo por aquel tipo que yo había sentido como el hueso de las refracciones!» (49). Don Ernesto es influido por los espejos, que simbolizan la dualidad con la que se oculta la identidad real y funcionan como objetos fantásticos que también reflejan el interior oculto de los clientes e intervienen misteriosamente en la consecución del triple crimen.

Los dos espejos, publicado en *Prometeo* (1911),²² es un breve relato de teatro experimental. Al principio se indica el nombre de tres personajes: el espejo, la Iluminada y el Trágico y acaba con «Telón». Todo se presenta por una única voz, la que relata la historia. El espejo es el objeto mediador que provoca los celos del Trágico, marido de La iluminada. Él la observa con sigilo, y se siente testigo de la infidelidad de la mujer con alguno de los «pasajeros fantásticos» que habitan en el espejo. A pesar de que el objeto se cae y se rompe, hecho señalado como «presagio», el trozo que ella recoge no pierde su protagonismo. Trágico, quien se oculta tras la cortina plisada, percibe «todo el adulterio»,

21 Citamos de la edición de 1937 (*Peluquería feliz*, en *El cólera azul*, Editorial Sur, Buenos Aires, pp. 29-50).

22 Citamos de la primera edición de *Tapices* (1912) (sin paginación).

por lo que «brutaliza» a su esposa, posiblemente con la intención de matarla, entendemos que con el trozo del espejo (que tendría una función fálica), y desaparece, tras lo cual ella recoge el objeto,²³ «limpia lo que tiene empañado» (suponemos que de su propia sangre) sonríe, sigue mirándolo, y sale el «hombre imaginario» (¿del espejo?), que va tras el esposo, entendemos que con la intención de vengar a la mujer.

En *Los seres de los espejos. Comedia*, publicada en *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos* (1941) dialogan seres fantasmagóricos que habitan en el «Café lleno de espejos» (387) y que atienden su propia tertulia cuando se van los tertulianos humanos. Se trata de cómicos que hablan de los posibles papeles a representar. Se alude a «nieblas de ilusiones» en que se encuentran en el «agua congelada de los espejos» (389). La monotonía les invade, pero de pronto alguien observa que en el espejo de la esquina se encuentra otro ser con sombrero y barba. Se hacen comentarios como: «¿No será el Landrú²⁴ de los espejos?» (389). Todo gira en torno a los espejos fantásticos en cuyo espacio se ocultan los seres fantasmagóricos, y el lector entra en un estado de incertidumbre ante un relato que expone una realidad «diferente a la nuestra» en la que «lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad» (Roas, 2001: 9). El señor de las patillas sospecha que el nuevo ser le quiere quitar el puesto de líder de la tertulia, donde los tertulianos, que se encuentran «en el fondo de los espejos» (390), se sientan en sillas eléctricas en las que se quedan «electroespejados». El señor de las patillas, autoparodia de Gómez de la Serna, va entonando pareados como este: «Si quieres oír buenos consejos / escucha lo que dicen los espejos» (390). Lo absurdo combina con lo fantástico. Encontramos a una pareja de novios y según comenta él «en los espejos no hay divorcio posible» (391), es decir, se siente encerrado. «El de la barba» cuenta que se metió en los espejos para hacer penitencia por haber faltado a una cita, años atrás, en ese café, a lo que «La aburrida» le confiesa que desde ese día ella también lo había estado esperando. Todos celebran el feliz reencuentro, pero nos quedamos con la duda de si alguno de ellos podrá abandonar el espacio de los espejos en el que habitan.

23 El espejo funciona aquí como *oggetto mediatore*, utilizando la terminología de Lucio Lugnani (1983), y no como instrumento resolutivo, sino que da pie a la duda irresuelta.

24 Henri Désiré Landrú fue un asesino en serie que fue arrestado en Francia en 1919 y ejecutado en 1922.

OBJETOS INSÓLITOS EN *El Incongruente*

El Incongruente es la novela larga más vinculante en la relación «objeto-personaje» dentro de la narrativa de Gómez de la Serna. La segunda edición de la novela consta de cuarentaún apartados, algunos de los cuales se pueden leer como episodios independientes protagonizados por Gustavo. Otras historias convergen y si bien aparecen mujeres de diversas clases sociales, el espacio está invadido por objetos insólitos.²⁵ Pasamos a comentar los ejemplos más relevantes. En cierta ocasión Gustavo mata sin querer a quien iba a ser su suegro con el corcho al descorchar una botella (8).²⁶ Las mirillas adquieren vida (15). En otra escena, «se vio cómo la pecera sin peces subía al cielo como un globo de los niños» (31) (¡ojo, no dice «vio»! ¿lo vio también el narrador?). En «El día optimista» un pájaro mecánico canta sin parar. En el pueblo de las muñecas de cera, los espejos adquieren de nuevo protagonismo. Hay espejos en todas las ventanas, lo que causa alegría.

Leemos con un claro doble sentido: «¡Qué fantástico cacareo el de los espejos!» (104). El pueblo de «Espejuelos» lo sorprende y dichos objetos crean un ambiente misterioso: «y aquella profusión de espejos en los balcones parecía dejar más solitarias las casas, pues así rechazaban toda intimidad, toda profundización, todo secreto» (105).

El narrador utiliza verbos que ponen en duda su visión y objetividad de lo narrado: «a veces parecía que rompían los espejos o que un fuego lívido comenzaba en veinte sitios» (105). Los espejos tienen vida propia y devuelven sus bocinazos. Gustavo encuentra una casa para hospedarse, y tras ser despertado por el brillo de los espejos, se da cuenta que está en el pueblo de las muñecas de cera, en el que decide buscar una para casarse con ella (107). El guía del pueblo le presenta «a la mujer más bella del mundo», una mujer de cera, cuyo animismo la sitúa en un ambiente en el que se funde lo humano con el objeto. Lo insólito reside en que la muñeca de cera haya sido humanizada de manera inexplicable. «En la playa de los pisapapeles», capítulo que tanto gustó a Cortázar,²⁷ Gustavo se da cuenta de que los «pedruscos de luz que

25 En «El mundo fantástico y absurdo...» (Cabañas Alamán, 2015) se estudian ciertas pautas vinculadas a lo absurdo y lo fantástico en *El incongruente*.

26 Citamos de *El incongruente* (2010), que reproduce la edición de 1947, con modificaciones de la primera, de 1922.

27 Cortázar escribió una breve pero elogiosa reseña de la edición argentina de *El incongruente* (1947) (Cortázar, 1947). Años después, escribió «Los pescadores de esponjas» artículo publicado en *Clarín* (1978), Buenos Aires, artículo que fue motivado como respuesta a otro de José de la Colina, «El “caso” de Ramón Gómez de la Serna», publicado en *Vuelta* (1977), México. Colina demuestra la falta de reconocimiento que tuvo Gómez de la Serna por parte de importantes escritores, como Cortázar, y compara

brillaban vitrificados» son pisapapeles que tienen vida, lo que queda de manifiesto para el lector cuando al personaje se le caen unas hojas de papel y «todos los pisapapeles, como tortugas locas, se arrojaron sobre las cuartillas que corrían por la playa y asegurándolas bajo su nativa propensión, cumplieron la misión para la que habían nacido, evitando que siguiesen volando» (127). Los pisapapeles vuelan en la playa y se crea una imagen fantástica que enriquece el colorido narrativo de la novela.

LOS ESPEJOS EN LA ESTÉTICA RAMONIANA

En «Los ojos del tiempo»²⁸ (*Pombo*, 1918), Gómez de la Serna alaba los espejos,²⁹ son «grandes diamantes» (1999: 31), los compara a Cristo (1999: 33), contribuyen al alma del café y considera que Dios está en ellos. Gómez de la Serna escribe: «Los espejos de Pombo son buenos y comedidos, manteniendo viva nuestra esperanza de que será por ellos por donde miraremos cuando hayamos muerto, porque los muertos, gracias a los espejos, no carecen de mirada y se asoman a sus lunas videntes y atónitas» (1999: 35).

En los espejos de Pombo se vislumbra un tema recurrente en la obra de Gómez de la Serna, la muerte, quien escribe: «todos morimos en los espejos antes que en la verdadera muerte» (1999: 34), como vemos en «La muerta viva» (Fig. 3).

Gómez de la Serna critica los grandes espejos de los otros cafés, considera que mienten, y llega a plantearse si nosotros tal vez no seremos «mayor mentira que ellos» (1999: 38). Destaca que «Los espejos hacen que haya 'dos' con nosotros», los compara con la serpiente que nos tentó y que creó «esta dualidad inolvidable» (1999: 38). Añade: «Nuestra imagen en los espejos es algo mefistofélico, de un mefistofelismo de este mundo» (1999: 38). Nuestra alma es enviada por los espejos, pero a los de Pombo los califica como: «redentores, prudentes y sensatos» (1999: 39). En «Los banquetes» se habla de entronizar el espejo de Pombo, saludándolo como a «un altar ma-

extractos de un ensayo del escritor madrileño con otros de una novela, publicada posteriormente, del autor argentino. En «Los pescadores de esponjas» Cortázar responde disculpándose y escribe que «En la playa de los pisapapeles», uno de los capítulos más surrealistas de *El Incongruente*, le obsesionó durante mucho tiempo (Cortázar, 2010: ix). Admite, ofreciendo otros ejemplos de textos que leyó de Gómez de la Serna, la huella literaria que el escritor marcó en él, a quien admiraba y consideraba estar «en lo más alto de nuestras letras hispanoamericanas» (Cortázar, 2010: vii).

28 Citamos de la edición de *Pombo* (1999), que reproduce la primera, de 1918.

29 A partir de 1912 el café Pombo fue el lugar de encuentro de Gómez de la Serna y sus tertulianos, hasta que se marchó a Argentina en 1936.



Figura 3³⁰

yor» (1999: 221). En «Greguerías y momentos de los Cafés»³¹ leemos sobre el poder de los espejos:

¡Qué pena meterse en el Café algunas tardes! Lo comprendemos. ¡La calle podía estar tan bien! Pero nos hemos sentido reflejados en los otros como en los espejos al aire libre, espejos escalofriantes e impasibles, espejos desternillantes y en los que es imposible seguir mirándose. Todas las miradas llegan a molestar como espejitos molestos y vacuos que nos pone en los ojos un niño impertinente o como si desde algún balcón nos mirase todo un gran espejo de sala ansioso de mirarnos el alma con su reflejo, espejo que parecen haber sacado al balcón los bárbaros de una academia o las amigas que no salen (1999: 237-238).

En «Observaciones y noticias» el escritor compara el espejo «como si fuese la pantalla cinematográfica, vemos las influencias del espejo, las imágenes que surgen de él, la proyección que se desarrolla. ¿Es que algunos de los personajes que entran no son personajes de la película que proyecta el espejo frente a nosotros?» (1999: 271). En «Postales» se mencionan los espejos de cafés europeos y Gómez de la Serna recuerda el espejo de Pombo cuando se

30 Debajo de la fotografía leemos: «Cuadro titulado *La muerta viva*, de tamaño natural, que perteneció al duque de Rivas y que figura en mi torreón» (Gómez de la Serna, 1924: 504).

31 Cuando Gómez de la Serna se refiere a café como local, en esta edición, aparece siempre en mayúsculas.

mira en uno en un hotel en Italia, pero este no le transmite optimismo sino que le revela simplemente su deterioro físico (1999: 320).

En el salón del famoso café Pombo de Madrid había un espejo en el espacio que después ocupara el retrato que Gutiérrez-Solana pintó de Gómez de la Serna con distinguidos tertulianos de Pombo. El pintor incluye dicho espejo en su cuadro (instalado en Pombo el 17 de diciembre de 1921), que él mismo calificaría de «prodigioso» y de «espejo cinematográfico, cuya luna patinada cambia constantemente de expresión; unas veces nos sugiere ideas antiguas, nos transporta a la época de Larra» (Gutiérrez-Solana, 1920: 248).

Muchas son las menciones al espejo que aparecen repetidamente también en *La sagrada cripta de Pombo* (1924), como la siguiente: «El espejo tiene cada vez más discos de espíritu, y el fotógrafo que hay en él no para de dar al tornillo de los cambios de placa, y lleva ya gastadas infinidad. (Este espejo obra como fotógrafo, no como aturdido cinematografiador. Él elige sus momentos, y no todo lo reproduce ni lo perpetúa)» (1924: 190). Al espejo se le otorgan poderes mágicos: «El espejo, cada vez más impresionado por nosotros, nos impresiona más de sí mismo, y aun estando sentados de espaldas a él, vemos como en la blanca pared del fondo pone las proyecciones de su linterna mágica» (1924: 190) y leemos que frente al espejo es «DONDE ÚNICAMENTE SE VE EL PORVENIR ANTES DE QUE SUCEDA»³² (1924: 190). Gómez de la Serna se ve a sí mismo metafóricamente dentro del espejo de Pombo, como un personaje más dentro de su propia estética personal. Escribe a modo de greguerías: «las bolas de espejo son muchas veces remate del erguido boletero y en ellas se reúne y se recoge todo el café y todos somos como habitantes de esos pequeños planetas del café» (1924: XXXVI).

En una foto publicada en *La sagrada cripta de Pombo* (1924), el escritor está sentado al lado del espejo en el salón del café (Fig. 4).

En el apartado llamado «Estética» se recogen estos pensamientos: «¿Yo? ¿Yo? Sombra simpática de mí mismo. Siempre sospecho que todo lo vi reflejado en Regatos límpidos y brillantes de agua natural. Todo es a lo más reflejo en la cisterna interior. Reflejo profundo, sentido, inexcusable y nada más» y añade «El fenómeno natural de la conciencia lo busco desde ese reflejo, en ese espejo natural en que se congrega la facultad de reproducir y autoinspeccionar» (1924: 511). Gómez de la Serna reflexiona sobre la dualidad, la conciencia como reflejo de su propio ser, cuyos pensamientos le sirven de fuente creadora. Más adelante menciona su interés por lo fantástico, comentario clave para

³² La afirmación citada aparece en mayúsculas en la edición de 1924.

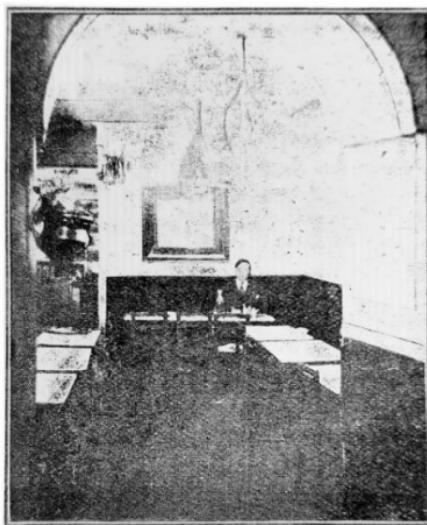


Figura 4³³

entender su propia estética literaria: «Intento, sometido a la realidad más perentoria, algo que sea fantástico, matizado de estilo. Que no sea tan aburrido y tan chabacano y tan de piedra como el otro realismo, no tan soporífero como lo imaginario. Mojo y ablando el barro imaginario» (1924: 512).

En «Los grandes espejos de los Cafés» apartado publicado en *Pombo, biografía del célebre café y de otros cafés famosos* (1941), se menciona la inquietud ante «la locura de espejos que es el Café». Gómez de la Serna compara de nuevo los «discretos espejos» de Pombo con los de otros cafés, reconoce que el espejo aleja al hombre de sí mismo, pero la imagen de este «doble» la percibe desde un doble punto de vista: se trata de la gran inquietud del hombre «de su tragedia y su comedia» (1941: 384). Y en ese ejercicio estético entra lo monstrosuoso, que también es asumido con humor e ingenio (Fig. 5).

Gómez de la serna escribe: «hasta la invención de cristal y azogue, el hombre fue iniciado y puede vivir en ese mundo lleno de misterio que es el mundo que se refleja frente a frente de sí mismo» (1941: 384). Considera que el espejo es «el lugar de los pasos perdidos» (1941: 385). El autor se identifica con los personajes de *Los seres de los espejos*, introduciéndose en el espacio de los espejos del café: «En el cuarto del espejo nos sentamos en una silla eléctrica que nos electrocuta y nos deja seguir viviendo» (1941: 385), y exagera con

33 Debajo de la fotografía leemos: «Yo solo en nuestra capilla antes de que el cuadro de Solana ocupase el sitio del espejo» (Gómez de la Serna, 1924: LII).



Figura 5³⁴

un ingenioso humor: «La corriente de suposición que pasa por los espejos es terrible y hemos quedado galvanoplastificados alguna vez por causa de ella» (1941: 385). Los espejos tienen el poder de «doctorizar», y se les teme, por eso «los neurasténicos se pegan el tiro frente al espejo» (1941: 385). Leemos que el espejo «nos juzga», que «nuestra imagen es una especie de destrucción» y que «nos matamos al mirarnos» (1941: 405). Es un objeto que provoca miedo y causa obsesión.

Finalmente, cabe destacar que, en *Pombo, biografía del célebre café y de otros cafés famosos* (1941) se publicó una versión de «Los ojos del tiempo» (*Pombo*, 1918), titulada «Teoría de los espejos», tal vez con el deseo de Gómez de la Serna de que dicho ensayo fuera considerado en el grupo en que se incluyen sus planteamientos teóricos, teniendo en cuenta la importancia del espejo en su estética, fuente prolífica de lo fantástico y que deja un rastro innegable en su literatura.

34 Debajo de la fotografía leemos: «Yo, en el espejo de la monstruosidad; el espejo en que me contemplo como a través de mis críticos adversos» (Gómez de la Serna, 1924: 548).

CONCLUSIONES

Lo insólito incluye lo fantástico y abarca, según Flavio García, «sob sua denominação, una variedade quase infinita de gêneros o subgêneros, inclusive o próprio Fantástico» (2012: 17). Carlos Reis subraya la existencia de: «un insólito (o hasta varios insólitos) que los románticos elaboran en el marco mental y cultural del romanticismo, como hay un insólito barroco, un insólito surrealista, un insólito postmodernista y así sucesivamente» (2012: 55). Gómez de la Serna pone en práctica un hibridismo ingenioso e incomparable. Tal como escribe David Roas, lo fantástico y lo insólito quedan hermanados: «Lo fantástico es un camino perfecto para revelar tal extrañeza, para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito» (2011: 14) y en las ficciones analizadas, los objetos insólitos y fantásticos ocupan espacios en los que suceden hechos inexplicables y sirven de actantes literarios que expresan una parte esencial de la estética ramoniana. No solamente estamos ante una literatura en la que aparecen objetos cotidianos, sino que adquieren vida propia en contextos imaginarios donde lo fantástico y lo extraño expresan, en palabras de Rosalba Campra «grados diferentes de desviaciones de lo real» (2019: 189).³⁵

Disparates, Caprichos y Gollerías son títulos que están relacionados con Goya, a quien Gómez de la Serna tuvo presente en la elección de dichos títulos y como una fuente de inspiración a la hora de incorporar los conceptos de lo insólito y lo absurdo en sus minificciones. Él mismo escribe: «El alma de Goya clamaba por lo insólito, por lo espectacular, por lo inaudito, y por eso pintaba monstruos y trasgos en sus cuadros, deseando complicar su siglo, meter inquietud en sus contemporáneos y excitar la inspiración tarda en aparecer» (1959a: 599). Y también, como Goya, Gómez de la Serna desea inquietar. Si bien Saúl Yurkievich afirma que uno de los logros novedosos de Gómez de la Serna es la greguería, «el arte de la metáfora insólita» (1990: 74), el ingenio del escritor va mucho más allá. En *El Incongruente* se narra en tercera persona, lo que sucede muy frecuentemente en las minificciones estudiadas, mientras que en los cuentos y en la novela corta *Peluquería feliz* la narración es en primera persona. Según Rosalba Campra: «es el discurso, como modo de la repre-

35 A pesar de que Borges y Gómez de la Serna mantuvieron ciertas desavenencias, el escritor argentino elogió la labor literaria del madrileño, como leemos en *Inquisiciones* (1925), a quien le dedicó un capítulo: «Ramón Gómez de la Serna: *La sagrada cripta de Pombo*» (2013: 116-118). Incluso al final de su vida lo alabó como escritor de literatura fantástica. En una entrevista en R.N.E (24 de septiembre 1984) le preguntaron qué libros o cuentos recomendaba leer de literatura fantástica. Solo mencionó a Henry James y a Ramón Gómez de la Serna, a quien definió como «un hombre de genio y un gran escritor fantástico, sobre todo cuando no trataba de serlo» (Borges, 1985: 34).

sentación, quien propone (señala, sugiere, determina) el modo de lectura» (2019: 189). Con la utilización del uso peculiar del lenguaje estamos ante un conocido recurso del género fantástico. Leemos verbos que expresan incertidumbre, y otras veces nos intentan hacer creer «lo visto», que como afirma Maria João Simões: «[s]e essa estratégia surge com frequencia no relato fantástico, e porque este, apresentando uma historia insolita, carece mais de acen-tuar o processo de *make-believe*» (2019: 16).

En las minificciones estudiadas los objetos insólitos habitan espacios donde también domina lo absurdo, aunque no se trata propiamente de un «absurdo insólito».³⁶ También hemos visto relatos en los que se emplean, en palabras de David Roas «formas de refutar la concepción unidireccional del tiempo y, sobre todo, su representación» (2012: 113). Hallamos cierto hibridismo que no excluye lo lúdico, y a menudo surge el miedo con la intención de sorprender y de hacernos reflexionar sobre sucesos protagonizados por objetos que originan de la realidad pero que traspasan los límites de lo real. En cuanto al espejo, estamos ante un objeto fantástico que aparece en la literatura de importantes escritores,³⁷ lo que sucede en la de Gómez de la Serna. Los espejos fantásticos protagonizan muchas de sus minificciones y cuentos, reflejan la falsa felicidad en *Peluquería feliz*, forman parte de ambientes misteriosos en *El Incongruente*, y determinan espacios y situaciones que se alejan de lo racional en *Los dos espejos* y en *Los seres de los espejos*. Resulta evidente el deseo de transgredir, pero también el de jugar con los prejuicios ajenos. En los textos protagonizados por los espejos a menudo surge el miedo y el narrador resalta el influjo fantástico de dichos objetos para reforzar la dualidad, el misterio, la incongruencia, el absurdo y lo lúdico. Gómez de la Serna pertenece al grupo de escritores que adopta el espejo y lo incluye en un amplio abanico de posibilidades narrativas, representadas bajo diferentes modalidades de la ficción no mimética, de manera ingeniosa e incomparable.

OBRAS CITADAS

- BOCCUTI, Anna (2018): «Introducción», en Anna Boccuti (coord.), Monográfico «El humor y lo fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 1, pp. 9-18. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>

36 Antonio Cándido afirma que Murillo Rubião inauguró en Brasil la ficción de lo «absurdo insólito» (Cándido, 1989: 208, cit. por García 2012: 19).

37 Véase Todorov (2005: 95-99).

- (2020): «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?», *Orillas: rivista d'ispanística*, núm. 9, pp. 151-176. Disponible en <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/54/52>
- BORGES, Jorge Luis (1924): «La cuarta dimensión», *Crítica*, año 1, núm 51, 28 julio, p. 4.
- (1985): «Coloquio», en *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, pp. 17-36.
- (2013): *Inquisiciones* [1925], en *Inquisiciones / Otras inquisiciones*, Debolsillo, Barcelona, pp. 9-148.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael (2015): «El mundo fantástico y absurdo de Gustavo y los objetos en *El incongruente* (1922), de Ramón Gómez de la Serna», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura (siglos XIX-XXI)*, Universidad de León, Área de Publicaciones, León, pp. 139-148.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 49-74.
- (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- (2019): *En los dobleces de la realidad*, Eolas, León.
- CÁNDIDO, Antonio (1989): «A nova narrativa», en *A educação pela noite e outros ensaios*, Ática, Sao Paulo 1989, pp. 199-215.
- CARDONA, Rodolfo (1957): *Ramón: A study of Gómez de la Serna and his Works*, Eliseo Torres & Sons, Nueva York.
- COLINA, José de (1977): «El caso de Ramón Gómez de la Serna», *Vuelta*, 31 julio, pp. 53-54. Disponible en <https://letraslibres.com/vuelta/el-caso-de-ramon-gomez-de-la-serna-2/>
- CORTÁZAR, Julio (1947): «El incongruente, por Ramón Gómez de la Serna», *Cabalgata*, Buenos Aires, vol. II, núm. 13, p. 10.
- (2010): «Los pescadores de esponjas» [1978], en Ramón Gómez de la Serna, *El Incongruente*, Blackie Books, Barcelona, pp. vii-xii.
- GARCÍA, Flavio (2012): «Quando a manifestacao do insolito importa para a crítica literaria», en Flavio García y María Cristina Batalha (coords.), *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*, Caetés, Rio de Janeiro, pp. 13—29.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1920): «El espejo del pasado», *España*, núm. 217, 30 octubre, p. 14. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003393943&search=&lang=en&page=12>
- (1912): *Los dos espejos* [1911], en *Tapices*, Imprenta Aurora, Madrid.
- (1922a): «Los espejos grotescos», en *Variaciones*, Imprenta Alrededor del mundo, Madrid, pp. 26-31.
- (1922b): «La maja desnuda», *Flirt*, núm. 9, 6 de abril, p. 8. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003732574&search=&lang=en&page=8>
- (1924): *La sagrada cripta de Pombo*, Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, Madrid.
- (1930): «La maja del espejo», *La Esfera*, núm. 17, 25 octubre, p. 17. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003358602&search=&lang=en&page=19>
- (1931): *La hiperestésica*, Iberoamericana de Publicaciones, Madrid.

- (1932): «El espejo del cuadro», *Luz*, núm. 3, 26 septiembre, p. 3. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003519322&lang=es&page=3>
- (1937): *Peluquería feliz* [1934], en *El cólera azul*, Sur, Buenos Aires, pp. 29-50.
- (1938): «El espejo acuarizado», *La Nación*, 27 marzo, p. 5. Disponible en <https://arts.st-andrews.ac.uk/delaserna/pdfs/LN1938-la-nacion-23949-27-marzo-1938-p-3.pdf>
- (1939): «Espejo con velas», *La Nación*, 25 de junio, p. 5. Disponible en <https://arts.st-andrews.ac.uk/delaserna/pdfs/LN1939-la-nacion-24403-25-junio-1939-p-5.pdf>
- (1941): *Pombo, biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, Juventud Argentina, Buenos aires.
- (1941): «La maja del espejo», en *Pombo, biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, pp. 62-64.
- (1941): *Los seres de los espejos. Comedia*, en *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, pp. 387-397.
- (1948): *El doctor inverosímil* [1921], Aguilar, Madrid.
- (1959a): *Goya* [1928], en *Biografías Completas*, Aguilar, Madrid, pp. 497-726.
- (1959b): *Don Diego Velázquez* [1943], en *Biografías Completas*, Aguilar, Madrid, pp. 437-495.
- (1961): *Kafka* [1945], en *Retratos completos*, Aguilar, Madrid, pp. 777-789.
- (1988): «Gravedad e importancia del humorismo» [1930], en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Tecnos, Madrid, pp. 203-226.
- (1988): «Novelismo» [1931], en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, pp. 168-172.
- (1988): «Las cosas y “el ello”» [1934], en Ana Martínez-Collado (ed.), *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, pp. 173-183.
- (1999): *Pombo* [1918], Visor libros, Madrid.
- (2010): *El incongruente* [1922], Blackie Books S.L.U. Barcelona.
- (2019): *El alma de los objetos. Minificciones*, ed. Rafael Cabañas Alamán, Eolas, León.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (1920): *La España negra*, Impr. de G. Hernández y Galo Sáez, Madrid.
- HOYLE, Allan (2010): *El desafío de la incongruencia. La literatura de Ramón Gómez de la Serna*, Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota, Madrid.
- JACKSON, Rosemary [1981] (1986): *Fantasy, the literature of subversion*, Methuen & Co, Londres.
- LUGNANI, Lucio (1983): «Verita e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore», en Remo Ceserani (ed.), *La narrazione fantástica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 177-288.
- MARTÍNEZ, José María (2010): «¿Subversión u oxímoron?: la literatura fantástica y la metafísica del objeto», *Rilce*, vol. 26, núm. 2, pp. 363-382. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3198235>.
- NICOLÁS, César (1984): «Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna», *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. 7, pp. 281-297. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58547>.
- (1998): «La cornucopia vanguardista», en Ioana Zlotescu (ed.), Ramón Gómez de la

- Serna, *Obras Completas III. Ramonismo I*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 37-68.
- REIS, Carlos (2012): «Figurações do insólito em contexto ficcional», en Flavio García y María Cristina Batalha (eds.), en *Vertientes teóricas e ficcionais do Insólito*, Editora Caeté, Rio de Janeiro, pp. 54-70.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2012): «Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo», en Flavio García y María Cristina Batalha (Orgs.), *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*, Editorial Caeté, Río de Janeiro, pp. 106-113.
- (2014): «El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito», en Francisco Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos xx-xxi)*, Peter Lang, Berna, pp. 9-30.
- SARDIÑAS, José Miguel (2002): «Los objetos fantásticos», *Cuadernos de trabajo* 44, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 4-26.
- SIMÕES, Maria João (2019): «Estratégias do fantástico em Sheridan Le Fanu, Lygia Fagundes Telles e Rui Herbon», *Etudes romanes de Brno*, vol. 40, núm. 2, pp. 13-24. <https://doi.org/10.5817/ERB2019-2-2>
- TODOROV, Tzvetan (2005) [1994]: *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México.
- UMBRAL, Francisco (1978): *Ramón y las Vanguardias*, Espasa Calpe, Madrid.
- YURKIEVICH, Saúl (1990): «Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna: el espejo recíproco», en Fernando Rodríguez La fuente (coor.), *España en Borges*, El Arquero, Madrid, pp. 73-93.
- ZLOTESCU, Ioanna (1998): «Preámbulo al espacio literario del “Ramonismo”», en Ioana Zlatescu (ed.), Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas III. Ramonismo I*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 13-33.