

## ***La quinta de Palmyra*** **de Ramón Gómez de la Serna:** **la vanguardia desde el ventanal**

*por Raquel Macciuci*  
(*Universidad Nacional de La Plata*)

### RESUMEN

En 1923, en un período clave para las vanguardias españolas y central en la producción de un autor consagrado entonces representante indiscutido de los ismos, aparece *La quinta de Palmyra de Ramón Gómez de la Serna*. Una lectura de la novela despojada de algunos aprioris fuertemente establecidos, permite indagar las complejas relaciones del creador de las greguerías con la modernidad estética y la conciencia de crisis que esta supone.

### I. LA QUINTA

#### **Ecos finiseculares: “Aquel ambiente absolutamente siglo XIX”**

*La quinta de Palmyra* de Ramón Gómez de la Serna fue publicada en 1923, el mismo año de la creación de *Revista de Occidente*. En 1909 Gómez de la Serna había difundido en su revista *Prometeo* el “Manifiesto Futurista” y al año siguiente, el “Manifiesto futurista a los españoles”, ambos de Marinetti. En la segunda década del siglo era reconocido como iniciador y representante indiscutible de la vanguardia española.

En *Ideas sobre la novela* —1925— Ortega y Gasset considera a Gómez de la Serna, junto a Proust y Joyce, uno de los grandes renovadores de la prosa. El mismo año Oliverio Girondo le había dedicado uno de los textos de *Calcomanías*; “Calle de la Sierpes”, y en 1925 el grupo de la revista *Martín Fierro* esperaba la llegada del escritor madrileño al puerto Buenos Aires con un magno homenaje —que no llegó a producirse porque el creador de las greguerías suspendió el viaje.

El reconocimiento de Gómez de la Serna como uno de los introductores y más tempranos representantes de las vanguardias en España —o arte nuevo, como fue denominada la nueva estética por Ortega y Gasset— es quizás uno de los escasos juicios unánimes de la crítica. A partir de allí la figura de Gómez de la Serna se enmaraña en contradictorias evaluaciones; a su obra vastísima y a veces inasequible se suma un anecdotario muy rico sobre la vida de un escritor que cultivó la propia imagen casi tanto como su obra literaria.

Algunas de las controversias surgen de la dificultad para incorporar a las lecturas críticas, de forma pertinente, un material biográfico que para unos se vuelve determinante en exceso y para otros debe desecharse por su condición ajena a la obra literaria. Esta última posición ha reaparecido con fuerza en los últimos años: los estudios críticos suelen celebrar que el tiempo transcurrido desde la guerra civil española y sus secuelas permite que la obra de Ramón puede ser estudiada con total independencia de sus contradictorias posiciones políticas e ideológicas y sin contaminarse de la imagen pública que alimentó leyendas y anecdotarios múltiples.

Mi lectura de *La quinta de Palmyra* se propone seguir a los críticos que han buscado articular dicho material, considerado a menudo una rémora, con el análisis específicamente textual. Iniciaré la indagación a partir de la hipótesis de que las actitudes públicas de Ramón, a menudo desconcertantes, irritantes o deshonrosas para muchos, guardan coherencia con su concepción del arte y su función, con el papel que atribuye al escritor y con su restringida manera de comprender la radical interpelación que el arte del siglo XX realizaba a la civilización occidental.

Las huellas finiseculares que persisten en la época más plenamente vanguardista de Gómez de la Serna ofrecen un posible punto de partida. Si examinamos *La quinta de Palmyra*

a la luz de los rasgos que, según los trabajos más recientes, identifican a la narrativa española de vanguardia veremos que el escritor madrileño transita por otros caminos. El marco de trabajo será la hoy ya inexcusable contextualización de las vanguardias históricas en el proceso modernizador de los países de occidente. En esta dirección, debo recordar que la dificultad de estudiar la obra de Gómez de la Serna no es ajena, naturalmente, a las dificultades que ofrece el fenómeno vanguardista en España, país rezagado con respecto a los procesos modernizadores del resto de Europa.

En zonas preindustriales como la cultura española o los países de Latinoamérica no se daban precisamente las condiciones de una crisis cultural provocada por la industrialización y el desarrollo tecnológico; tampoco allí se conocían los efectos moralmente devastadores de la Guerra Mundial y las subsiguientes crisis revolucionarias. El espíritu de las vanguardias no se deslizó en aquellos nuevos contextos como el gran salto revolucionario hacia delante, como el grito subversivo por la libertad y el futuro. Más bien se impuso bajo el aspecto positivo de un dogma acabado que en el sentido reformador de una crítica radical de la cultura y el poder.<sup>1</sup>

La afirmación requiere matizaciones y una confrontación con otras voces autorizadas que no es posible desarrollar aquí; sin embargo debe tenerse en cuenta como marco general al abordar problemas relacionados con la vanguardia española y especialmente si se trata del creador de las greguerías.<sup>2</sup>

Dos reconocidos estudiosos de los ismos en España han señalado la impronta finisecular del primer Gómez de la Serna. José Carlos Mainer observa que “Ramón reconocía unos orígenes menos selectos [que los de Juan Ramón Jiménez]: todo el confuso mundo nietzscheano y decadentista que, con algunas notas de vanguardismo destemplado, dio su primeriza revista *Prometeo* (1910)<sup>3</sup>. En su trabajo reciente, Manuel Bonet refuerza la hipótesis:

Aunque fue en *Prometeo* donde se publicaron la versión castellana del “Manifiesto futurista” de Marinetti, y su “Proclama futurista a los españoles”, la mayor parte de los textos traducidos en ella fueron de escritores simbolistas, muy en la línea del *Mercure de France*, que evidencia las raíces finiseculares del vanguardismo de Ramón.<sup>4</sup>

Mi planteo propone ir más allá de los primeros años de la carrera literaria de Gómez de la Serna en la búsqueda de su deuda finisecular. La pervivencia de un imaginario anclado en el paso entre las dos centurias impregna de distinta manera la obra de Gómez de la Serna hasta bien avanzado el siglo XX, y pone cotas a su cabal comprensión del proyecto estético vanguardista.

En su libro *Montajes y fragmentos. Una aproximación a la literatura española de vanguardia*, José del Pino establece dos rasgos específicos de la novela vanguardista:<sup>5</sup> En primer lugar, la afirmación de un concepto de novela centrado en la fragmentación formal como resultado de un impulso de renovación y de la conciencia de la imposibilidad de crear la novela como totalidad según la entendía el realismo. En segundo término, otorga un lugar relevante a la

---

<sup>1</sup> Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias?* Barcelona, Anthropos, 1989, p. 46.

<sup>2</sup> De una visión dialéctica sobre el problema depende que se pueda diferenciar la forma de asumir el proyecto vanguardista en escritores como Gómez de la Serna y Rafael Alberti.

<sup>3</sup> Mainer, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 205.

<sup>4</sup> Bonet, Manuel. *Diccionario de las vanguardias*. Madrid, Alianza, 1995, p. 501.

<sup>5</sup> Pino, José Manuel del. *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam-Adanta, 1995, pp. 73-74.

tematización del cosmopolitismo urbano y a las distintas manifestaciones textuales de los avances científicos y tecnológicos de principios de siglo.

Si examinamos a la luz de estos postulados *La quinta de Palmyra*, encontramos numerosos obstáculos para incorporarla al corpus de la narrativa española de vanguardia, junto a textos como *Calador en el alba* de Francisco Ayala, o *Vísperas del gozo* de Pedro Salinas.

*La quinta de Palmyra* narra la historia de los amores de una mujer, Palmyra Talaes, que habita una casa de recreo en las cercanías de Lisboa. Después de fracasar con sucesivos amantes, (cinco) alcanza la estabilidad amorosa con una pareja lesbiana.

### **Tiempo y espacio: “Era un aire de hacía treinta años”**

El título de la novela concede un papel privilegiado al espacio —para algunos especialistas el verdadero protagonista—, una quinta, espacio más rural que urbano. Se trata en realidad de un palacete rodeado de un espacioso parque en una zona boscosa cercana al mar y no muy lejos de Lisboa. La crítica ha enfatizado el componente autobiográfico que subyace en la historia de la quinta. Entre los años 1916 y 1917 Gómez de la Serna adquirió una finca cercana a Estoril a la que llamó “El Ventanal”, donde residió en un más proclamado que real aislamiento.

Sin negar la huella autobiográfica en *La quinta de Palmyra*, no se deben olvidar las connotaciones que Portugal tuvo —y aún tiene— para el resto de la Península Ibérica. La imagen lusa en España corresponde a la de un país que pese a ser vecino, es desconocido o mal conocido a través de una serie de tópicos: situado en el extremo del continente, fue desde la época del imperio romano el sitio remoto y por esa misma razón, reserva de costumbres del pasado. Portugal es un país relegado del concierto europeo aun para un país tardíamente modernizado como España. Es por otra parte un pueblo asociado a la melancolía y a las expansiones líricas; es también una cultura en la cual la figura femenina tiene un fuerte protagonismo.

Es interesante observar en las memorias de Gómez de la Serna (*Automoribundia*, 1948), escritas casi veinticinco años después de *La quinta de Palmyra*, la pervivencia de la imagen exótica y arcaica de Portugal. Recuerda el autor “aquel Portugal, ilusionado aún por sueños antiguos”, que le “hizo volver al pasado”, “aquel ambiente absolutamente siglo XIX”.<sup>6</sup>

Nos encontramos entonces con la novela de un artista “de vanguardia” que transcurre en un espacio alejado de las grandes urbes industrializadas, en un palacio apartado de la capital de un país apartado.

Desde ese refugio los signos de la modernidad aparecen fugazmente; la residencia opera como un baluarte que preserva una forma de vida aristocrática y reposada. La tecnología se insinúa pero se rechaza, queda afuera: automóviles, turismo, taxis, buques, telégrafo,<sup>7</sup> no pasan nunca los límites de la quinta.

Después de la riña con Fausto, una de las cosas que más emocionaban su vida de soledad, lo que la llevaba hacia el mundo, lo que la daba la palpitación máxima del corazón era ver los automóviles que unidos a los transatlánticos que hacían escala en Lisboa, transportaban a los viajeros más inquietos para que viesan aquellos parajes de la costa y el faro estratégico.<sup>8</sup>

El cosmopolitismo, las grandes capitales del mundo, toman contacto efímero con Palmyra a través de los amantes que no logran inmutar el ambiente, al contrario, el ambiente se defiende y finalmente los rechaza: un español, dos portugueses, un judío norteamericano, un navegante sin nacionalidad, pasan infructuosamente por la residencia.

<sup>6</sup> Citado por Carolyn Richmond en su edición de *La quinta de Palmyra*, Madrid, Austral, 1982, p. 54.

<sup>7</sup> Es interesante observar como a veces los signos del avance tecnológico operan negativamente sobre el espacio preservado: el telégrafo sirve para que el primero y más amado de los amantes de Palmyra invente un ardid para abandonarla.

<sup>8</sup> Gómez de la Serna, R., *La quinta de Palmyra*, op. cit., p. 229.

Por un camino opuesto, otros narradores vanguardistas incorporan en la representación de la metrópolis los avances tecnológicos como índices de la utopía urbana y cosmopolita que caracteriza el universo de los ismos. *La quinta*, en cambio, no se deslumbra ante la técnica, sino acentúa el contraste con la utilización de antiguos objetos de abolengo entre los que sobresalen los coches de tiro y los caballos utilizados por Palmyra para pasear por los alrededores del palacio.

Después se entraban en la Quinta que tenía calor propio, olor a maderas finas y el último perfume a flor de los bosques antiguos. Otros días llovía y no salía. Gozaban de la lluvia que en una definición hecha de los placeres del castillo por el señor castellano, ocupa su número de orden entre los placeres: "Ver llover".<sup>9</sup>

Uno de los elementos más recurrentes en el arte nuevo es la tematización del dinamismo temporal propio del siglo y sus grandes inventos, reforzada en ocasiones en el plano del significativo por medio de una aceleración de la frase o del ritmo narrativo. En la novela de Gómez de la Serna, en cambio, el narrador se recrea en la descripción de objetos refinados y exclusivos, piezas preciosistas, a medio camino entre aristocráticas antigüedades y finisecular *art decó*, tiñendo de atemporalidad y clausura el espacio de la quinta.

Los muebles estaban pasando una temporada de primavera eterna, y por eso se les veía plácidos, como dedicados a la lectura y a la conversación. Numerosos veladorcitos con ceniceros, libros y cajitas revestidas de conchas se acercaban a los grupos de asientos en actitud servicial.<sup>10</sup>

Desde los dos primeros capítulos, titulados significativamente "Descripción de la finca" e "Interior de la quinta", el espacio se define clave en el desarrollo de la novela, complemento necesario de un tiempo igualmente decisivo a la hora de brindar una atmósfera adormecida, con ritmo propio, ajena al más actualizado mundo exterior.

Unos cuantos mapas mundis y varias esferas armilares había repartidos por la casa y la daban una especie de trascendencia ultramarina y ultraterrestre.<sup>11</sup>

En *La quinta de Palmyra* se observa una morosidad, casi un estancamiento narrativo, con una acentuación de la inmutabilidad del personaje principal ante el transcurrir temporal. La defensa de un tiempo pretérito se afirma en la casi imperturbable asistencia de Palmyra al paso dinámico y seriado de los sucesivos amantes.

El sentimiento de aristocrática melancolía ante las pérdidas que la vida moderna ocasiona a las costumbres hidalgas y reposadas remiten a la mentalidad decadentista: del aislamiento, del retiro contemplativo, de la construcción de un espacio de resistencia que se basta a sí mismo y da la espalda al mundo contemporáneo se alimenta el goce del mundo próximo a extinguirse. El simbólico país lusitano proporciona el exotismo necesario.

Se volvió a sentir Palmyra en las playas últimas de Europa... Se acordaba de lo que decía Armando con cierta tristeza: "Aquí se ve el último momento del ocaso que ve toda Europa... Nosotros lo despedimos en el último puerto, cuando ya se va decididamente al otro mundo".<sup>12</sup>

Palmyra y sus amantes, en tanto permanecen juntos, ad-miran, observan pasivamente los

---

<sup>9</sup> Id., id., p. 285.

<sup>10</sup> Id., id, p. 163.

<sup>11</sup> Id., id., p. 164.

<sup>12</sup> Id., id., p. 215.

indicios de la sociedad que existe fuera; a veces, excepcionalmente, perciben las miradas de los otros, que marchan en dirección opuesta.

Volvían hacia la casa. Contra corriente tornaban también los trabajadores, que miraban cínicamente a los coches.<sup>13</sup>

### **Erotismo y mujer: “Como gentes que muerden y chupan naranjas vespertinas”**

Tanto para atacarlo como para elogiarlo, la crítica ha prodigado comentarios sobre el tratamiento de la sexualidad y el erotismo en toda la producción de Gómez de la Serna.<sup>14</sup> Desde el punto de vista que propongo, el erotismo en *La quinta de Palmyra* debería investigarse más desde un marco simbolista-decadentista —de ascendencia valleinclanesca— que de una auténtica revolución como podría ser el tratamiento del sexo y del amor en el surrealismo.

Armando encontró en Palmyra, puesto a encontrar encantos, el encanto de la que había escapado al veneno, y la encontró más apetitosa, más necesitada de protección y con mayor deseo de retenerla, la besó con afán en la mejilla y en la boca, que era como le gustaba besar, mientras apretaba sus manos como si la consolase de la orfandad de aquel abuelo envenenado.<sup>15</sup>

En la novelas que del Pino considera más representativas del género, la mujer está ligada al conocimiento y conquista del espacio urbano; la conquista de nuevos territorios del erotismo acompañan a la posesión de la ciudad en un impulso en principio jubiloso y confiado. La dueña de la quinta ramoniana ejerce, por el contrario, un erotismo provocativo con la finalidad de retener a sus amantes, apartarlos del llamado de la urbe y alimentar el gusto por el pasado y el apartamiento.

Sensual y generosa con los amantes, Palmyra Talaes encarna un tipo particular de mujer de fin de siglo; reúne cualidades maternas y perversas, se muestra insaciable y enfermiza, incomprendida y melancólica. Su cuerpo se une a la seducción del palacete y a su ocio indolente y señorial para cautivar a los viajeros, quienes no tardan en sentir la asfixia de la mujer y del medio. Palmyra es la antítesis de la mujer que entroniza la vanguardia, ávida de conquistar un mundo nuevo que las convenciones le han negado. Tampoco encarna el objeto amoroso en donde culmina la paradójica síntesis de libertad y destino, libertad y necesidad, con sus carácter de exclusivo e intransferible, libre y liberador.<sup>16</sup> La persona amada en Pedro Salinas o en Vicente Aleixandre son aquí cita obligada.

El sexo, la afinidad de los sentidos más que el amor entendido como entrega plena del sujeto, es arma imprescindible para mantener el encierro. Sin embargo, la transgresión de Palmyra —cinco amantes, definición lesbiana al final— no es más audaz ni provocadora que el incesto, la homosexualidad y los ultrajes a la religión en Valle Inclán.

Dos décadas después de las *Sonatas*, *La quinta de Palmyra* recrea gran parte de los tópicos decadentistas sin la carga revulsiva de aquellas, teñidos de un recato y moderación que hace pensar en ciertas operaciones de “moderación” que la crítica especializada observa en el decadentismo latinoamericano.

Ángel Rama va a hablar de los “Límites de la capacidad asimiladora” en este proceso de adopción de modelos europeos, y trae a mención la mentalidad aldeana de muchos modernistas. Los valores tradicionales, como una corriente interna, pre-

<sup>13</sup> Id., id., p. 193.

<sup>14</sup> López Criado, Fidel. *El erotismo en la novela ramoniana*. Fundamentos, Madrid, 1988.

<sup>15</sup> Gómez de la Serna, Ramón, *La quinta de Palmyra*, op. cit. p. 203.

<sup>16</sup> Ver Paz, Octavio, “El surrealismo” en Víctor García de la Concha (editor), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 36-49.

valecieron frente a las propuestas que, como el decadentismo, implicaban un enfrentamiento demasiado virulento con estas convicciones.<sup>17</sup>

Gómez de la Serna rescata aquellos tópicos menos reñidos con una moral tradicional. La hiperestesia como una forma de captación de armonías ocultas del universo no debe apoyarse en el uso de estimulantes artificiales.

—Eres una hiperestésica... En Portugal, todas sois hiperestésicas.

—Si no se es hiperestésico, no vale vivir... Comprendo que no se debe tomar ninguna droga para fomentar la hiperestesia, pero si se es lealmente no hay por qué dejarlo de ser.<sup>18</sup>

¿Dónde concluye la voz del personaje y se escucha al autor? La aclaración de Palmyra es inmotivada, no responde a ningún requerimiento interno del texto.<sup>19</sup>

El erotismo de Gómez de la Serna se atreve en las zonas de la morbidez y el deseo femenino, su audacia mereció la reprobación de críticos que no pudieron leer más allá de lo obscuro. También va lejos cuando incursiona en el herético entrecruzamiento de sexualidad y fervor religioso, aunque cuando se están en juego los valores más arraigados, no faltan los comentarios de orden moral como ocurre con el rechazo de los paraísos artificiales. La herética fusión de erotismo y arrobamiento piadoso, tan cara al decadentismo —y a Valle Inclán—, en *La quinta de Palmyra* sólo se insinúa en la recreación de una atmósfera.

Velos invisibles cubrían las cosas, las adormecían, las daban carácter de Semana Santa, cuando toda imagen se envuelve en un paño morado.<sup>20</sup>

Las citas bíblicas o evangélicas como metonimia de la atracción erótica no faltan a lo largo de la novela. Durante la espera de su última conquista, Lucinda, Palmyra Talares es comparada con la dolorosa. Pero acuerdo con Carolyn Richmond que en Gómez de la Serna estas asociaciones tienen una carga de sanción moral extraña al mundo decadentista.<sup>21</sup> Cuando la voz del narrador se manifiesta revela sus escrúpulos: al referirse a las preferencias sexuales de Lucinda, dice “tenía mucha fama de *eso*” y acompaña la descripción como mujer-serpiente de gesto sospechoso que deja detrás víctimas desangradas. El discurso más claramente blasfemo y transgresor se apoya en un discurso prestado, un poema de la poeta homosexual Rene Vivien.

“Yo la tenía sobre mi amor como una crucificada.” Y como era una mujer la que hablaba a otra, la cruz era suave y sin tormentos y la crucifixión estaba llena de blanduras.<sup>22</sup>

### **Novela y artificio: “Un sentido nuevo al mundo y matices a las cosas”**

Para el decadentismo el mundo del arte y la cultura se vuelve el referente principal. Palmyra tiene una sensibilidad exquisita para captar la naturaleza de su alrededor, pero su percepción de la realidad está tamizada por una exigente reflexión sobre los vocablos, el

<sup>17</sup> Colombi, Beatriz, “Decadentismo: Consideraciones sobre su definición y recepción en América”. Cátedra de Literatura Latinoamericana II, Artículo interno, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>18</sup> Id., id., p. 272.

<sup>19</sup> La acotación guarda un significativo paralelismo con una mención a Gide del mismo Gómez de la Serna. Elogiando la figura del autor francés cree necesario aclarar “en sus mejores cosas no en las pervertidoras”. “Sobre la torre de marfil”, *Sur*, VII, 29, feb. 1937, p. 66.

<sup>20</sup> Id., id., p. 164.

<sup>21</sup> En el prólogo a *La quinta de Palmyra*, Richmond cita la reprobación que las tendencias lesbianas de Palmyra merecen al narrador: “Entonces sí que se podría decir que había comenzado a ser una mala mujer”. Op. cit., p. 135.

<sup>22</sup> Id., id., p. 307.

lenguaje se interpone como un artificio que define la relación con el mundo: no compartir el código preciosista de la mujer significa no ingresar en su ámbito. Un exabrupto en boca de su segundo amante ocasiona la ruptura.

—No puede ser —dijo ella—, has vuelto a ser el extraño, como si aquel señor que recogí en el Casino me hubiera dicho una grosería entonces, en vez de ser galante y apasionado... Jamás se oyó en la quinta esa palabra... No la podré olvidar... Luego, al atardecer, tomas tus cosas y te vas.<sup>23</sup>

La estrecha simbiosis entre personaje y espacio, sostén de la tenue acción de la novela, se funda en la “traducción” que Palmyra realiza del paisaje, el cual a través de una sensibilidad exacerbada lindante con lo patológico, se convierte en la prolongación de su estado voluptuoso e hiperestésico.

Ponían nombres solemnes a las cosas (...) y él opinaba, señalando esas ruinas o esas montañas que parecen castillos, que: “La naturaleza es muy novelera, y quiere que se la dote de castillos con fosos y almenas”.<sup>24</sup>

“*La quinta*” propone una ruptura con la narrativa decimonónica, lo que ha llevado a muchos críticos a negarle el estatuto de novela. El adelgazamiento de los personajes, la escasa profundidad psicológica, la reducción del peso relativo del argumento y la intriga, el cultivo extremo de la metáfora, recuerdan las observaciones de Ortega sobre el arte nuevo. No obstante, la novela presenta un desarrollo lineal, sin oquedades que requieran un lector activo y altamente competente como ocurre con los textos de vanguardia. El argumento se encamina a un desenlace a través de episodios, que pese a ser intercambiables, encierran una progresión impresionista asimilable a renovaciones modernistas transitadas por Valle Inclán o Azorín. Sólo un episodio es mencionado mediante una elipsis, el viaje de Palmyra a Lisboa, donde aparece una mayor novedad con la introducción de la voz del narrador en un atisbo metaficcional, que no obstante no va más lejos que Unamuno con *Niebla*.

¿Pero para qué seguir el rumbo de esta nueva aventura? Ya Palmyra, la pobre, llevada de su desasosiego, está resultando la mujer fácil.

Ya nos repugna un poco seguir sus aventuras. Veremos si aparece sola o acompañada en la visita que, después de dejarla vivir un mes sola, vamos a hacerla en la Quinta.<sup>25</sup>

Sin embargo, el paréntesis en el viaje de Palmyra a la capital a “buscar café”, —un imperativo más bien aristocrático por su banal exquisitez— cumple una función estructural básica. Algunos críticos ponen el énfasis en la autocontención del narrador en el momento en que la protagonista se entrega a aventuras un tanto promiscuas en la capital. Creo que la omisión de la aventura lisboeta, desde donde regresa con su último amante, refuerza el aislamiento espacial, la atmósfera anacrónica del palacio, la atemporalidad subrayada fugazmente por los vestigios de la ciudad cosmopolita en la periferia. La homogeneidad del espacio de la novela se hubiera alterado si el autor desarrollaba en un espacio urbano una secuencia semejante a las anteriores.

## II. Y LA TORRE

*De los happy twenties a la guerra de España: “El mejor lugar para morir es la*

---

<sup>23</sup> Id., id., p. 228.

<sup>24</sup> Id., id., p. 192-193.

<sup>25</sup> Ramón Gómez de la Serna, *La quinta de Palmyra*, op. cit., 278.

### **Torre de Marfil”**

Las marcas decadentistas en *La quinta de Palmyra* se multiplican y reaparecen constantemente en la novela; me he limitado a señalar algunos de los tópicos más evidentes. La fuerte presencia del imaginario finisecular pone de relieve la ausencia de un buen número de postulados vanguardistas. El detalle no es menor y sirve para indagar en las relaciones del vanguardismo ramoniano con su tiempo en uno de los períodos más fructíferos del autor y de la estética del arte nuevo.

Pese a la búsqueda expresa de diferenciación de modernistas y simbolistas, a los que atacó en más de una ocasión, el tributo de Ramón al arte finisecular tiene reiteradas manifestaciones en distintos momentos de su trayectoria literaria. El original y sorprendente hallazgo formal condensado en las greguerías, foco de atracción para los artistas apasionados por lo nuevo en los dos continentes, vela a menudo los fuertes lazos que Gómez de la Serna mantuvo con los imaginarios artísticos finiseculares. Uno de los ecos más persistentes del período de entreguerras es su defensa acérrima de la esfera autónoma del arte, acompañada de la construcción de una imagen de escritor que rinde culto al genio individual y recupera algunos rasgos de la bohemia, en su vertiente de aristocrática defensa del arte por el arte, la literaturización de la vida e indiferencia por los problemas políticos.<sup>26</sup> La cuestión abre múltiples interrogantes acerca de la difícil coexistencia del artista que sólo se debe a su creación con las demandas a las cuales el arte se ve sometido a medida que se interna en el siglo XX: valor de uso reemplazado por valor de cambio, crecimiento del mercado editorial, aparición de la figura del intelectual con sus nuevas funciones, triunfo progresivo de arte concebido como herramienta de transformación social. Aun el discurso sobre el arte puro que se impone después del texto clave de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), tiene una hegemonía limitada en el tiempo y, en el fondo, no estuvo exento de cierto objetivo —función— docente.

El arte nuevo de Gómez de la Serna parece tan distante del nihilismo y del cuestionamiento visceral al orden administrado de la sociedad burguesa como de la utopía civilizatoria subyacente en la rebeldía vanguardista, presentes ambas actitudes aun en culturas donde este impulso se muestra indeterminado y endeble. Al contrario de las vanguardias, que aspiraron a acercar el arte a la vida, Gómez de la Serna quiso volver la vida arte, la vida literatura.

Cuando al filo de los años treinta, los artistas reformulen sus rumbos estéticos compelidos por las profundas transformaciones del escenario político y social europeo y español, la exhortación de Ramón en 1930 encerrada en su grito, “Viva la vanguardia”, “viva el vanguardismo”,<sup>27</sup> carece de la carga de irreverencia y novedad que pudiera haber tenido dos décadas antes, frente al circunspecto auditorio del Ateneo de Madrid, donde había pronunciado su conferencia sobre “El concepto de la nueva literatura”.

El anacronismo y los desencuentros con su época se profundizarán una vez iniciada la guerra civil española. Después del temprano alejamiento voluntario de su país en 1936, en los primeros meses del conflicto, Gómez de la Serna se ve necesitado de dar una explicación. Desde las páginas de la revista *Sur*, en dos diferentes fechas, señalada la primera por un alto grado de beligerancia en el frente de batalla, y la segunda por la inminente derrota de las fuerzas republicanas, Gómez de la Serna invita a defender la vanguardia, y observar el mundo, no ya desde el simbólico ventanal de un palacete portugués, sino intentando revivir de sus cenizas uno de los espacios simbólicos más emblemáticos del arte por el arte, la torre de marfil.

...el hombre de la Torre de Marfil sabe [...] que para conseguir la paz hay que llenar la vida de sentido y eso sólo lo logrará de nuevo la grandeza del arte, la pasión por la literatura, el don elocuente del monólogo. O se complica la vida, se la llena de

<sup>26</sup> Ver Aznar Soler, Manuel, “Bohemia y burguesía en la literatura finisecular”, en *Historia y crítica de la Literatura Española* (al Cuidado de Francisco Rico), T. VI, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 75-82.

<sup>27</sup> Citado por Manuel Aznar Soler, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana* (1937), Barcelona, LAIA B, 1978, p. 14.

entusiasmo, de nuevas curiosidades, de nueva poesía o los homicidas podrán sobreponerse a los pacíficos.<sup>28</sup>

La vanguardia vuelve a asimilarse, con más énfasis todavía, al arte puro y a la experimentación formal, desprovista de sus elementos iconoclastas. Apartado en Buenos Aires, Gómez de la Serna se inviste del aura de los iluminados —las resonancias evangélicas son elocuentes—, proponiendo la salvación por el arte.

He sentido en la calle a la multitud armada. He andado por en medio de ella y sin embargo creo más que nunca en la Torre de Marfil y creo que lo único reconstructor, que nos puede hacer olvidar lo sucedido y que cree la fórmula de otra ilusión, será la Inspirada Torre de Marfil.<sup>29</sup>

Consecuente con la construcción de un universo artístico refractarlo a toda denotación política, pocas veces se ha elaborado un discurso más político sobre la guerra civil española sin la mención de una sola coordenada histórica, ni se ha otorgado una función más clara a la literatura.

Sólo la Torre de Marfil hará mansos a los jóvenes que sin la obra poética se dedicarían a la rebelión descabellada o al señoritismo escandaloso y cruel que trae la revolución...<sup>30</sup>

Mientras en Buenos Gómez de la Serna se erigía en último y solitario defensor de las vanguardias, los vanguardistas de España y Francia y los artistas “sociales”, trabajaban juntos en el pabellón de la República española de la Exposición Internacional de París de 1937, el mismo año de la aparición del artículo sobre la torre de marfil. El arquitecto Josep Lluís Sert, miembro del G.A.T.E.P.A.C., (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), el movimiento vanguardista de mayor coherencia teórico-práctica según Jaime Brihuega,<sup>31</sup> recuerda cuarenta años después esas circunstancias revelando la existencia de unas constelaciones culturales y unas metas artísticas muy distantes a la representada por el escritor refugiado en Buenos Aires.

Fue una decisión de la República que España participara, a pesar de la guerra, en la Exposición Internacional de París (...) Hicimos el Proyecto del Pabellón Luis Lacasa y yo, con José Antonio Bonet (...) En la planta baja se eligió el lugar para que Picasso colocara el *Guernica*. A Picasso yo entonces le veía casi todas las noches en el café de Flore, con Miró y otros amigos, Juan Larrea, Max Aub, Paul Eluard, Aragón, Chagall, Calder y Braque.(...) tuvimos la suerte de contar en nuestro pabellón tan pequeño con los mejores artistas del momento. Picasso, Miró, Alberto, Julio González y Calder.<sup>32</sup>

Gómez de la Serna intenta homologar la imagen de autor a la bohemia del siglo XIX, despojada de bienes materiales pero rica en capital simbólico, pues el “torrero” no sabe de cuentas de la compra y “nunca alcanzó a casi nadie en numerario”.<sup>33</sup> Defensor acérrimo de la esfera autónoma del arte, se muestra especialmente refractario a los llamados de su realidad

---

<sup>28</sup> Gómez de la Serna, Ramón, “Sobre la Torre de marfil”, art. cit., p. 60.

<sup>29</sup> Id., id., p. 60.

<sup>30</sup> Id. “Sobre la Torre de marfil”, art. cit., p. 60.

<sup>31</sup> Brihuega, Jaime, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 14.

<sup>32</sup> “Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón”, entrevista a Josep Lluís Sert, en Vicent, Manuel, *Inventario de otoño*, Madrid, Debate, 2ª ed., 1984, pp. 175-176.

<sup>33</sup> Gómez de la Serna, Ramón, “Sobre la Torre de marfil”, op. cit., pp. 63-64.

inmediata; la poesía entonces le sirve para sobrepasar “las noticias de los periódicos y los monótonos razonamientos sociales”<sup>34</sup>.

En tanto Gómez de la Serna representaba al escritor ungido de ascetismo individual y aristocrático, víctima de “los embates soeces de la canalla” y víctima de la incompreensión, los artistas convocados en el Pabellón de España daban a la conflictiva relación arte-dinero un giro orientado hacia las utopías de carácter colectivo que marcaron a fuego el nuevo siglo.

Allí todo el mundo trabajaba por la causa. Renau era director general de Bellas Artes y lo veías con un mono de mecánico dibujando carteles, dirigiendo los textos que luego los mejores literatos franceses, Aragón, Eluard, Tzara, rivalizaban en corregir.<sup>35</sup>

Otro importante sector de artistas e intelectuales, la *intelligentsia* republicana, se entregaba en el mismo año 1937 a la organización del “II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas”. Ramón lo contempla desde su torre de la porteña calle de Hipólito Yrigoyen como Palmyra observa desde la quinta lusitana, ¿sin comprender?

---

<sup>34</sup> Id., id., pp. 63-64.

<sup>35</sup> Vicent, Manuel, op. cit., p. 177.