

LA PRESENCIA DEL CINE EN LAS GREGUERÍAS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Loreto Gómez López-Quiñones

El año 1896 es la fecha del nacimiento del cine en España. La primera película sonora que se estrenó en este país *El cantor de Jazz* fue presentada por Ramón Gómez de la Serna quien, para la ocasión leyó su texto 'Jazzbandismo'. Gómez de la Serna fue uno de esos escritores que nacieron y crecieron con el cine, de manera que su relación con el Séptimo Arte fue siempre muy estrecha. En 1927 escribió una novela llamada *Cinelandia*, en la que describe la vida de unos habitantes de una colonia cinematográfica llamada Cinelandia, que es un travesaño de Hollywood. No obstante, él mismo declaró en sus memorias que “el cine como complemento de cosas, como exaltación de un argumento novelesco, como biografiador vivificante, como muchas otras cosas más, me fue siempre admirable, pero yo no tengo nada que ver con él”¹ Pues a pesar de estas declaraciones, sí que tuvo que ver Ramón Gómez de la Serna con el cine, y mucho, no solamente por su conocida afición como espectador, (incluso participó como actor en dos películas de vanguardia), sino también por la influencia que este arte ha dejado a lo largo de toda su obra. Esta influencia es especialmente intensa en las Greguerías, sin duda su obra más peculiar. La presencia del cine en las greguerías es constante e intensa, y se manifiesta de muy diversas maneras. Existen un grupo de greguerías en las que el cine se muestra como un aspecto totalmente integrado en las experiencias vitales del escritor que, como la mayor parte de su generación, ha interiorizado la visión cinematográfica en su cotidianeidad: “La linterna del acomodador nos deja una mancha de luz en el traje” (53) “Al cine hay que ir bien peinado, sobre todo por detrás” (92). Si bien el cine aparece con la misma naturalidad con la que aparecen los objetos de la vida cotidiana que nos rodean también es verdad que Gómez de la Serna ofrece siempre una visión particularísima y llena de humor: «Las calvas iluminan el patio de butacas. Son la batería de las candilejas de la sala» (p.228).

¹ *Automoribunda*, pág. 623.

El cinematógrafo ya ha pasado a formar parte de la vida no sólo del autor sino también de todos y cada uno de los ciudadanos. Por lo tanto, es lógico que la mirada de los espectadores a la hora de contemplar la realidad que les rodea, esté contaminada, en mayor o menor medida, por la visión cinematográfica. Esta influencia que ejerce el cine en la percepción de la realidad se manifiesta en las greguerías de distintas formas, bien a través de sus temas (y en ese sentido no hay que olvidar que el cine negro es el cine clásico por excelencia) o bien a través de su técnica (la proyección de sombras en una superficie blanca). Veamos algunos ejemplos: «Un foco de automóvil proyectándose sobre nosotros nos convierte en película» (159). Nos convierte en película por dos motivos. Primero, por la clara referencia a una de las imágenes más características del cine negro: un gánster iluminado en la noche por los faros de un automóvil. Y en segundo lugar, porque el efecto que produce en nosotros la proyección de la luz de los faros de un coche es similar a la técnica que hace posible que veamos las películas: un haz de luz que sale del cinematógrafo y que proyecta los negativos de celuloide en la gran pantalla blanca que es la pantalla. «Los garajes son los museos del crimen no sucedido» (214). También en este ejemplo se aprecia la clara referencia a las convenciones del género negro y a una de sus imágenes más características: los asesinatos o ajustes de cuentas entre bandas de gánster que tienen lugar en los garajes. Son, de igual manera, muy frecuentes en los films, los asesinatos en los trenes: «En el lavabo del vagón nos lavamos del negro crimen del viaje»(74). En la misma línea de lo que estamos comentando encontramos muchas otras greguerías: «He visto morir a muchos de gabardina con cinturón. No sé por qué le interesan más a la muerte» (194). No siempre la presencia del Séptimo Arte es tan explícita: «Los árboles sólo saben que existen gracias a su sombra» (204). El árbol no puede moverse ni puede verse a sí mismo. La única ocasión que tiene de mirarse es cuando la luz del sol hace proyectar su sombra en el suelo. Entonces sí que puede contemplarse, creyendo verse a sí mismo aunque en realidad vea solamente una sombra, una proyección. En el cine somos objeto del mismo engaño. Creemos ver imágenes reales, personas, ciudades, coches, paisajes y lo único que vemos son proyecciones en movimiento. Parecido a esto es lo que ocurre en otras greguerías: «Lo más bonito de la bicicleta es su sombra»(196). Lo bonito no es, pues, el objeto en sí mismo

sino su proyección en el suelo, en la que además nos podemos ver a nosotros mismos. Tampoco en el cine lo que interesa en el referente real de las imágenes de la pantalla, sino la proyección que de dicho referente vemos en la sala de cine, y en la que de alguna forma también podemos vernos a nosotros mismos reflejados: nuestros anhelos y fantasías, nuestros deseos e historias soñadas. Todo eso nos parece mucho más fascinante que la propia realidad, como el propio autor afirma en una de sus greguerías: «el cine es la mentira de la verdad» (73). «El que está en Venecia es el engañado que cree estar en Venecia. El que sueña con Venecia es que está en Venecia.» (69)

Otra de las formas en las que la presencia del cine se manifiesta en las greguerías es por medio de la alusión directa a la propia técnica cinematográfica: “La máquina de coser es el aparato cinematográfico de las sábanas blancas” (96), “En los cines, los calvos parecen ver mejor la película, como si se reflejase en su clava y en sus ojos” (82). En este último ejemplo, no solamente se hace mención al cine sino que además hace una referencia explícita a la técnica del cine, es decir, el reflejo o la proyección de imágenes en una superficie despejada ya sea ésta la pantalla blanca o una calva brillante. Por otra parte, también se hace referencia a la relación bidireccional que existe entre el cine y la realidad: ésta última presta sus argumentos al cine, argumentos que aquél le devuelve transformados por una especie de “aura” que el cine concede a las cosas y las personas que pasan por él. Esta transformación que vemos en la pantalla, a su vez, incide de forma definitiva en la sociedad. Volviendo a la greguería de Gómez de la Serna: las historias y los sentimientos de los hombres normales como las de ese seño calvo, sirven de inspiración al cine que acaba devolviéndoselas al hombre proyectadas en una calva.

Además de todas estas referencias explícitas al cinematógrafo, es importante señalar que las greguerías en sí mismas tienen mucho que ver con la técnica del cine, porque como afirma el autor: “una greguería es el buscapié del pensamiento”. Las greguerías son pensamientos fugaces, veloces, como los cohetes sin varilla que se lanzan a ras del suelo. Se abren paso entre los pies de la gente, yendo de un lado para otro sin parar, están en continuo movimiento, yendo de una idea a otra, de un disparate a otro, asociando ideas e imágenes con una rapidez incontrolada. Gran parte de las greguerías no son más que el

resultado que produce la mirada de Ramón Gómez de la Serna sobre un objeto que en movimiento comienza a convertirse en otro. Pero ese movimiento es tan rápido que no puede ser percibido por el ojo humano. Por eso precisamente, producen ese efecto de hilaridad, y nos resulta tan chispeante su sentido del humor, porque nosotros sólo vemos el resultado final de un proceso que si se siguiese a cámara lenta, podríamos ver que, en realidad está regido por una aplastante lógica interna. Eso es lo que hace el cine con nosotros: engañarnos, como lo haría un prestidigitador, pero el truco se realiza de una manera tan rápida que el ojo humano es incapaz de apreciarlo: “Cuando desaparece la imagen que veíamos en la pantalla del cine y pasamos otra escena, nos vendan los ojos un momento”(147). Y es que el cinematógrafo, al igual que la greguería, es “un vampiro de la velocidad” (63). En este sentido, el movimiento y la velocidad son dos factores que ocupan un lugar predominante en las greguerías (tanto en su técnica como en su temática). Movimiento y velocidad son además dos sustantivos que podrían servirnos a la perfección para caracterizar al cine (especialmente en sus comienzos).

Algunas greguerías son como pequeños ‘sketch’ cómicos de película muda: “Cine de todos los tiempos: un hombre que quiere montar una vaca, y la vaca que no quiere ser caballo de ninguna manera”(92). O como alguna escena disparatada de las películas de los hermanos Marx con claros toques de surrealismo: “El fotógrafo de jardín toma aspecto de toro bravo cuando se mete debajo del paño negro y parece embestir con el unicornio del objetivo. Un día sucederá que el matador de toros aproveche ese momento y se tire el lance de matarle a bastón” (116).”En los pianos de cola es donde duerme acostada el arpa’ .Concretamente esta última greguería es del año 1910 por lo que queda descartada por completo la posibilidad de que el autor hubiese visto en esta época, cualquier película muda de los hermanos Marx, puesto que sus películas más famosas datan de los años 30. Sea como fuere, casualmente coincide con una de las escenas más conocidas de los hermanos Marx que se repite una y otra vez a lo largo de todas sus películas; en los números musicales, Chico comienza a tocar el piano, se incorpora otro hermano, Harpo, ambos empiezan a tocar de una forma cada vez más delirante hasta que destrozan el piano y Harpo acaba sacando el bastidor del piano para tocarlo como si se tratase de un arpa.

“Los perros nos enseñan la lengua como si nos hubiesen tomado por el doctor” (102). También es ésta una escena típica de los hermanos Marx, en la que de manera inesperada y totalmente fuera de contexto, Groucho hace sacar la lengua a alguien para examinarla, como si fuese un doctor. Así son las películas de los hermanos Marx; en un momento, cualquier personaje con una bata blanca o con algún objeto parecido a un fonendo puede convertirse en un doctor, para al minuto siguiente pasar a ser un cantante de ópera, o un jinete, o un mendigo, o un millonario. El sentido del humor de las películas de los hermanos Marx tiene un marcado carácter surrealista, como las propias greguerías que, en ocasiones son meros fognazos surrealistas: “Noticia de Pensilvania: un caballo de carreras se casó con una señorita” (89). Esta capacidad metamórfica que tiene el humor surrealista es, en nuestra opinión, enormemente subversiva.²

Si bien no se puede establecer una relación directa y explícita entre las greguerías y las películas de los hermanos Marx, a lo que sí se hace una referencia explícita es al cine de Charles Chaplin: “Al entrar en las puertas giratorias miramos hacia atrás por si viene Charlot queriéndonos empujar” (166). También otras greguerías nos recuerdan al genial Charlot aunque no exista referencia explícita: “El que parte el salchichón es un monedero falso” (52). Nos engaña el espejismo de la apariencia. Las pequeñas rodajas de salchichón que cortamos de la longaniza tienen una forma parecida a las monedas. Es la ilusión de la imagen. La misma que sufre Charlot cuando se come su propia bota en la película *La Quimera del Oro*, creyendo ver un delicioso manjar, un pollo. Charlot confunde la realidad solamente por cierta similitud de la forma y por su deseo de confundirla. Es el deseo el que hace que algo se convierta en otra cosa. El deseo, el hambre de Charlot, hace que la bota se convierta en pollo. A la escena que rueda Charles Chaplin y a la greguería de Gómez de la Serna subyace un mismo afán figurativo de carácter cómico. La confusión del objeto por otro de mayor valor en base a un parecido formal nos remite a dos sentidos del humor muy visuales y muy imaginativos, pero también enormemente irónicos. Obviamente, Ramón se expresa mediante palabras pero es extremadamente fácil imaginarnos muchas de su greguerías como deliciosos ‘sketch’ de aquellas películas mudas en las que la

² Para la relación entre Gómez de la Serna y los Ismos, me remito a el lúcido libro de Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*.

comicidad más naif y tierna estaba llena de amargura y de una gran ironía. En realidad, la forma de una bota no es tan parecida a la de un pollo frito, como tampoco son tan parecidas una rodaja de salchichón y una moneda, pero es la mirada de Charlot en un caso y de Ramón Gómez de la Serna en otro, la que hace que nosotros lleguemos a ver esa similitud. Ambas miradas, al mismo tiempo que irónicas, producen un efecto dignificante de los objetos y de los detalles que nos rodean en la vida cotidiana.

De cualquier forma, podemos concluir que, sea por influencia directa del cine o, en general, por todos los cambios que se están produciendo a principios de siglo, existe un grupo de greguerías que son eminentemente visuales: “la golondrina llega de tan lejos porque es flecha y arco al mismo tiempo” (72), “ la oreja humana interroga siempre porque, si bien se observa, tiene forma y dibujo de interrogación”, (97), “El elefante es la tetera del bosque”(169).³

En otras ocasiones, además del efecto visual, es el efecto de movimiento el que realmente hace posible la metáfora: “los remeros de la regata componen el ciempiés acuático” (123), “Las gaviotas nacieron de los pañuelos que dicen ¡adiós! en los puertos” (78). En cuanto a las instantáneas surrealistas de las que hemos hablado anteriormente, también aquí es fundamental la presencia de cualquier tipo de movimiento: “Aquella mañana, los pájaros cantaban al revés” (109).

Estrechamente relacionado con el visualismo de las greguerías está el tema de la fascinación por mirar, el voyerismo⁴ tan propio de nuestra era. La obsesión audiovisual ya está apuntada en las greguerías, anticipando muchas de las morbosas obsesiones meta-cinematográficas de algunos films contemporáneos: “Aquel auto era tan perfecto que tenía una cámara fotográfica en el radiador para fotografiar sus atropellos”(74). “Todo el drama de algunos films es que la doncella se olvidó de cerrar las persianas y se vio todo desde la calle o desde el jardín” (110). Esta preocupación por lo visual nos lleva directamente al problema de quién es el que realmente mira: si el que contempla o el objeto contemplado: “Hay un momento en que el astrónomo debajo del gran telescopio se convierte en microbio del microscopio de la luna, que se asoma a observarle”(74). La obsesión

³ En las greguerías, es frecuente encontrar este tipo de imágenes directamente relacionadas con el surrealismo.

⁴ El voyerismo es, en sí mismo, la esencia del cine, pero además, en autores como Hitchcock o el director español Amenábar, la obsesión por mirar constituye el tema central de algunas de sus películas.

por mirar caracteriza sin duda la era de la televisión de la que Gómez de la Serna se hace eco en una greguería que data de los años 50: “De una bella espalda descotada salió la televisión”(237). Pero como hemos dicho, no se trata sólo de una preocupación por la imagen sino también por la imagen en movimiento y, en ocasiones, también por la velocidad: “Los murciélagos nos pasan de parte a parte como balas perdidas”(74)⁵.

Hemos mencionado que la mirada del autor produce un efecto que engrandece los objetos y les confiere dignidad. Esa mirada también produce un efecto vivificador en los objetos inertes, de manera que a menudo recuerda la técnica de los dibujos animados de Walt Disney en cuanto a la animación del más mínimo detalle de nuestra vida cotidiana: “Mete tanto ruido una cucharilla al caer porque es el niño de los cubiertos el que se ha caído” (76). Ésta podría ser perfectamente una acotación del guión técnico de la película de Walt Disney *La bella y la bestia*. Como también podría serlo ésta otra “Lo que hace el tenedor con más orgullo es batir huevos pues es un favor extra que no entra en su obligación”(210), No obstante, Gómez de la Serna no sólo da vida a seres inertes, sino que también utiliza con frecuencia la personificación de seres vivos de la naturaleza, (también como en el cine de dibujos animados): “Los cangrejos son manos de pianistas torpes buscando barcarolas” (88). Ejemplo que nos remite inevitablemente a la película *La Sirenita*. “La ardilla limpia con el plumero de su cola el sitio en que se sienta.” (72). “Las moscas son los únicos animales que leen los diarios” (243). Estas dos últimas greguerías concretamente recuerdan al estilo de dibujos animados que ha venido produciendo la Warner Brothers. Esta personificación, tanto de seres vivos como de objetos que nos rodean en la vida cotidiana, tan típica de las greguerías, está muy relacionada con el cine en general, y no sólo con al animación; porque, de alguna manera, el cine también es eso: animación de objetos. El cine, como la lectura de las greguerías, suponen una nueva contemplación de la realidad, un recuento con ella. Esto implica una cierta fascinación y sorpresa ante la contemplación de lo ya visto, de lo ya aprendido. Ambas técnicas suponen un nuevo enfrentamiento con las cosas que, de algún

⁵ La velocidad fue una de las obsesiones de algunas vanguardias, como es el caso del futurismo cuyos temas fundamentales fueron la máquina y el movimiento. De hecho, en el manifiesto futurista, redactado por Filippo Tommaso Marinetti en 1909, leemos: “un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia”.

modo, nos enseña a contemplar y reconstruir continuamente la realidad que tenemos ante nuestros ojos.

Otra constante en la obra de Gómez de la Serna es el tema la muerte: “Es tan inédita la muerte, que el que va a morir inaugura la muerte como el primer muerto”(171), “El no haber muerto nunca es lo única que distingue a los vivos de los muertos”(210). En este sentido, el cine es el antídoto perfecto contra la muerte porque es un instrumento capaz de conservar nuestros recuerdos más allá incluso de la muerte. Cuando se inventó el cinematógrafo, no se sabía exactamente cuál iba a ser la función de ese pequeño aparato; todavía el cine no había sido elevado a su condición de Séptimo Arte. Sin embargo, una de las posibilidades que los coetáneos veían en este invento era la capacidad de “inmortalizar algunos momentos, algunos lugares o incluso a algunas personas. El cinematógrafo consigue burlar la muerte. El cine hace eterno lo perecedero. Lo que ha pasado por el ojo de cinematógrafo, adquiere una categoría especial, otra dimensión espacial y temporal. Cualquier objeto visto en la pantalla sufre un cambio, una modificación; se le ha concedido otra vida independiente de la realidad, una vida cinematográfica: “Al levantarse el telón viene del escenario un viento frío como del otro mundo, del mundo de la inmortalidad de los grandes repertorios” (233). Esta inmortalización ya se había conseguido, en cierta manera, con la fotografía: “Al prender el fotógrafo el magnesio, el humo que asciende parece la subida al cielo del alma inmortalizada en la fotografía” (113). Pero el cine supone un paso más, un avance respecto de la fotografía: “Al inventarse el cine, las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar” (137). Se trata de captar la eternidad del momento a través de la cámara cinematográfica.

El cine tiene, pues, la fórmula mágica para vencer a la muerte, y no sólo porque eterniza sino también porque se encuentra en el extremo opuesto de la muerte: es más vital que la propia vida y además nos libra del aburrimiento: “Aburrirse es besar a la muerte” (143)⁶. El espectador huye del aburrimiento y en consecuencia del pensamiento de la muerte. También huyen de este inevitable final las estrellas del celuloide, inmortalizadas en la gran pantalla. Dejan de ser simples mortales para convertirse en mitos: “Las estatuas no vuelven la cabeza, porque saben que si la volviesen se convertirían en efimeros seres mortales” (180). Todas estas

⁶ Esta idea conecta con el concepto de “spleen” desarrollado por Baudelaire: el hastío, el tedio ante el tiempo y su repetición

greguerías dedicadas a la muerte bien podrían ser una especie de terapia mediante la cual se trata de acercar la idea de la muerte a nuestra vida de la forma más natural y agradable posible. De manera que se ironiza sobre ella, o se busca la manera de superarla, o bien se buscan los factores positivos que el hecho de morir puede aportar al hombre moderno. El poeta conjura a la muerte por medio de fórmulas irónicas y llenas de humor mediante las cuales trata de familiarizarse, de intimar con la muerte. Incluso en el cine, al que en un principio se le consideraba como un asidero de inmortalidad, introduce también la presencia continua e inevitable de la muerte: “La pantalla cinematográfica está orlada de negro porque es una esquila de defunción de lo que va sucediendo en ella” (104).

La sociedad moderna y descreída de principios de siglo XX, que se permite el lujo de ironizar sobre todo, incluso sobre ella misma, y que se aventura a desafiar a la muerte, es portadora, al mismo tiempo, de un germen de inocencia que sería impensable hoy en día. El hombre moderno descreído de todos y cada uno de los valores absolutos que ha ido heredando: “La historia es un pretexto para seguir equivocando a la humanidad” (168) asiste, por otra parte, boquiabierto como “un paleta de los sueños” (114) a todo el proceso arrollador y delirante que supone la modernidad. Es, pues, al mismo tiempo el protagonista y el espectador perplejo que contempla todos los cambios y las novedades que se están produciendo desde su privilegiada butaca en primera fila: “la película comienza: la vanidad humana se oculta un rato en el túnel de la sala” (209). Eso no quiere decir que el hombre moderno no asuma gustoso el papel de cómplice que se le ofrece, así que regocijado y asumiendo cierta convencionalidad, se deja engañar por las historias que uno de estos avances de la modernidad crea; las películas: “Colas de cine: colas de hambre de fantasía”(256).

El cine, entendido como un alimento para el hambre voraz de la emoción, de imaginación del hombre moderno, es una idea que se repite a lo largo de las greguerías: “Los que van al cine se alimentan de fantasmas pasados por la luz” (86). El cine supone una oportunidad, no solo de continuar viviendo una vez muertos, sin también de vivir otras vidas, en ocasiones, más apasionantes que la nuestra. El hombre moderno se muestra escéptico e impasible pero al mismo tiempo que pasea su escepticismo, también tiene una tremenda capacidad para

dejarse embaucar por la fantasía del cine: “Los carteles del cine invitan al crimen y al amor” (154), “Las películas que hemos querido ver, sin haber podido lograrlo, son como vidas que hemos podido vivir y se nos escaparon” (154).

Pero no es el cinematógrafo la única máquina que llega con la modernidad y que es capaz de cambiar nuestra forma de vida y nuestros hábitos. Un hombre cosmopolita, como es Gómez de la Serna, no puede dejar de hacerse eco de los avances que acompañan a su tiempo: la ametralladora, los rayos X, la fotografía, el teléfono, el automóvil, el microscopio, el avión, el micrófono, el tranvía, el metro, el aspirador eléctrico, la motocicleta, los psicoanalistas y las teorías de Freud, el ascensor, el submarino, la escaleras mecánicas, el ómnibus, el helicóptero, la radio, la luz eléctrica los auriculares y las calles modernas con su “sopa de letras luminosa”⁷ (248). A través de la aparición y posterior evolución de todas estas máquinas se podría hacer un seguimiento de la historia del cine y viceversa: a través de un rastreo de la aparición de distintas máquinas a lo largo de determinadas películas se podría saber cuál ha sido la evolución de la tecnología del siglo XX. Aquí están las películas bélicas y las películas del cine negro, la ciencia ficción, las películas de espionaje, las comedias de teléfono blanco, las comedias refinadas al estilo Lubitsch, las películas de catástrofes, los musicales, las películas costumbristas, el cine policiaco, sin todos estos artilugios modernos, auténticos símbolos de muchos films, varios géneros habrían perdido parte de su sentido.⁸

El cine, y todo lo que lo rodea, está también muy relacionado con otro de los temas en los que Gómez de la Serna innovó: el erotismo. Su erotismo es sutil e irónico: “No hay forestas vírgenes, porque precisamente por las forestas vírgenes es por donde más corren los sátiros”(68). En otras ocasiones, ese erotismo es totalmente cinematográfico: “Instantánea: dos senos con jersey.” (210). El erotismo de otras greguerías parece sacado de la escena de una película negra protagonizada por una mujer fatal: “La mujer que se muestra insinuante con un hombre mientras fuma, engaña al cigarrillo con el hombre y al hombre con el cigarrillo.” (74). Otras greguerías están basadas en determinados cánones de

⁷ La fascinación por la máquina y los avances técnicos fue otra de las características de las vanguardias. En este sentido, resulta enormemente iluminadora la famosa frase de Guillermo de Torre (uno de los impulsores del ultraísmo: “Los motores suenan mejor que endecasílabos”

⁸ Este tema está lúcidamente analizado en un artículo muy original del periodista y cinéfilo Juan Cueto, La máquina de contar historias, perteneciente a su libro *Exterior Noche*.

películas que a fuerza de repetirse han quedado grabadas como clichés: “Dos en un auto: idilio. Tres: adulterio. Cuatro: siniestro. Cinco: crimen. Seis: tiroteo con la policía”(61), “La pantalla cinematográfica debe tener la anchura de una sábana matrimonial, ya que al final de casi todas las películas se casan sus protagonistas”(131).

El tren es otro de los avances de la modernidad que está estrechamente relacionado con el nacimiento del Séptimo Arte. En la mayoría de las películas que se exponían en distintos locales a finales del siglo XIX, se filmaba la salida o la llegada de un tren a la estación. Es bien conocida la anécdota de la proyección de una de las películas de los hermanos Lumière, en la que se veía la llegada de un tren a una estación, y los espectadores (poco acostumbrados a ver la foto en movimiento) se asustaban al ver el ferrocarril avanzar hacia ellos. El tren fue muy importante para el cine principalmente por dos motivos: en primer lugar, porque era sinónimo de movimiento y en segundo lugar, porque a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, la idea de viaje era muy importante. La posibilidad de ir a lugares remotos y conocer costumbres diferentes fue fundamental en el siglo XIX por la influencia del Romanticismo, y en el Siglo XX por el cosmopolitismo propio de la modernidad. El tren era ese vehículo que permitía alejarse hacia otros lugares, o en su defecto, la simple contemplación al verlo partir era contemplar la realización posible de historias soñadas. Con el cine ocurre lo mismo; nos ofrece la posibilidad de conocer otros países, otras gentes, otras costumbres, otras historias: “El tren es el buscapiés del paisaje.” (53). Es decir, el tren es al paisaje lo que las greguerías al pensamiento, y lo que el cine a la imaginación. La mera contemplación de un tren saliendo de una estación es un espectáculo en sí, una película, un viaje soñado, la posibilidad de vivir vicariamente una historia sin movernos de nuestro asiento, como en el cine. De hecho, la gente acudió a ver la llegada del primer tren como quien acude a un estreno cinematográfico: “Había tanta gente esperando el tranvía que parecía la inauguración del primer tren”(72).

En ocasiones, cuando vamos en el tren contemplando el paisaje desde la ventanilla, la rapidez con la que vemos pasar los objetos, puede provocar un efecto de movimiento parecido al que produce el cine al ver pasar los fotogramas a gran velocidad. Es un efecto parecido al que se perseguían algunos entretenimientos ópticos de finales del siglo XIX, como el zootropo o el panorama:

“En el coche comedor del tren nos comemos el paisaje, pero a veces se nos atraganta” (53). Se nos atraganta por el exceso de velocidad de la misma manera que ocurriría si mirásemos en una sala de proyección cómo pasan los fotogramas. Sin embargo, sí que estamos preparados para ver el resultado en movimiento que produce ese exceso de velocidad. El efecto de movimiento, la mentira del cine, es algo que está muy relacionado con el tren: “Los trenes deberían salir al mismo tiempo, pues no hay nada que maree más que ver por la inmóvil ventanilla que se mueve el vagón de al lado” (177).

Por otra parte, es muy característico de algunos films que aparezcan escenas en estaciones de trenes o incluso dentro de algún tren. Por ejemplo, un romance que se desencadena en un vagón, dos personas que se miran solo un momento a través de las ventanillas de dos trenes que se cruzan, la separación de una pareja en la estación de un tren; temas, en fin, muy visuales y que por lo tanto se prestan mucho a ser tratados por el Séptimo arte. También sobre este tema ironiza Gómez de la Serna: “Se miraron de ventanilla a ventanilla en dos trenes que iban en dirección contraria; pero la fuerza del amor es tanta que de pronto los dos trenes comenzaron a correr en el mismo sentido”(215).

Otro de los temas que se repiten una y otra vez en las greguerías es el tema de la luna. En esta antología, encontramos más de ochenta greguerías dedicadas a la luna. En nuestra opinión, también el tema tiene mucho que ver con el cine. La luna no es algo que brille por sí mismo, sino que recibe la luz del sol y la refleja. Proyecta la luz que recibe del sol y gracias a esto nosotros podemos verla. Este es el mismo sistema que utiliza el cinematógrafo para que podamos ver las películas. Lo que nosotros percibimos en la pantalla grande es la proyección de una luz que no sale de dicha pantalla: “Luna: cinematógrafo con películas viejas” (208). La luna actúa como la pantalla que recibe la proyección del sol, como la pantalla blanca del cine. No es más que un reflejo, algo que devuelve la imagen: “La luna es el espejo de la experiencia de los siglos” (166).

Según Gómez de la Serna, la luna, como el cine, también nos muestra historias que nunca han ocurrido: “La luna inventa unas cosas que no son más que espejismos de la imaginación, unas cosas tan gratuitas que no existen” (82). En ocasiones, la luna no es vista por el autor como la pantalla donde vemos las películas sino como el mismo proyector, el cinematógrafo que graba lo que

hacemos y lo proyecta sobre la tierra: “La luna también espera que le toque la lotería y retirarse a la vida pacífica de los planetas sin reflejo, cansada ya de estar filmando todas las noches”(205).

Algunas veces, la luna están tan hermosa que no parece una realidad sino parte del decorado de fondo que usan en las películas porque: “La luna tiene noches en que se ve que ha estado en el Instituto de Belleza toda la tarde”(197). Es decir, algunas veces, la luna es tan perfecta que su belleza resulta preparada, artificial, como de cuento, como si formase parte de un decorado: “En Persia, la luna siempre es luna llena”, “La luna china gasta coleta”, “La luna pone en el bosque luz de cabaret” (125).

Para concluir, Ramón Gómez de la Serna quizás sea el escritor español más moderno visto a la luz del arte más moderno. Un arte del siglo XX. Ramón Gómez de la Serna fue un escritor original y único, con una obra muy visual, y una actitud y un talante definitivamente cinematográficos. Su desbordante imaginación y su incalificable talento estaban llenos de vida, de imágenes, de situaciones, de experimentos, de chispa y gracia que conectan a la perfección con las películas cómicas en aquel Hollywood febril de los años 20 y 30. Gómez de la Serna se adelantó a su época en muchos sentidos; su extrema modernidad hace que varias décadas después de escritas sus obras, éstas resulten plenamente actuales, vivas e hilarantes. En nuestra opinión, un número importantísimo de sus greguerías pierden bastante de su sentido, mucha de su gracia e inteligencia, si no se miran con ojos de cinéfilo. Si “morir de cine” o de imágenes es el destino de los espectadores del siglo XXI, aquí hay un autor visionario cuya obra derrocha películas y visualidad.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, Charles, *Las Flores del mal*, Madrid, Nórdica Libros, 2007.

CARDONA, Rodolfo, “Homenaje a Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín de la Fundación de Federico García Lorca*, 3 (5), 1989, pág. 9-75.

CUETO, Juan, *Exterior Noche*, Madrid, Júcar, 1985.

CHACEL, Rosa, “Ramón”, *Revista de Occidente*, 80, 1988, págs. 23-30.

DENNIS, Nigel, “Cinco cartas inéditas de Gómez de la Serna”, *Revista de Occidente*,

80, 1988, págs. 7-23.

FERNÁNDEZ, José Bentio, "Ramonología", *Quimera*, 31, 1983, págs. 37-40

FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves, "Superación de la crisis finisecular en la literatura y en el arte: Ramón Gómez de la Serna", *Letras de Deusto*, 20, 1990, págs. 181-190.

GARCI, José Luis, *Morir de cine*, Madrid, Nickel Odeón, 2002.

GARRIDO, Carlos, "La vida secreta de las cosas: cosalogía de Ramón Gómez de la Serna." *Quimera*, 24, 1982, págs. 55-57.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Automoribunda*. Barcelona, Mare Nostrum, 2008.

Cinelandia, Valdemar, El Club Diógenes, Madrid, 1995.

"El desgarrado Baudelaire", en *Efigies*, Madrid, 1929, Aguilar, 1960.

Greguerías, edición de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1989.

HENN, David, "La gran ciudad falsa: *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350, 1979, págs. 377-387.

MANZZETTI GARDIAL, Rita, "The use of imagery in the Works of Ramón Gómez de la Serna", *Hispania*, 54, 1971, págs. 80-89.

NICOLÁS, César, "Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna", *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, págs. 281-297.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felibe y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española: Novecentismo y vanguardia*, Madrid, Cénlit, 2005.

RICHMOND, Carolyn, "La debatida novelística de Gómez de la Serna: Las afueras más respirables del vivir", *Revista de Occidente*, 80, 1988, págs. 63-69.

RODRIGUEZ DE LA FLOR, José Luis, "El amor al amor", *Revista de Occidente*, 80, 1988, págs. 93-100.

SABUGO ABRIL, Amancio, "Ramón o la nueva literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, 1988, págs. 7-27.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "De ramón al surrealismo", *Ínsula*, 502, 1988, págs. 13-14

SENBRE SEMPERE, Ricardo, "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*, 134, 1967, págs. 121-145.

SERRA, Cristobal, "La situación literaria de Ramón", *Quimera* 31, 1983, 41-45.

SOLDEVILLA-DURANTE, Ignacio, "para un estudio de la creatividad léxica de Ramón Gómez de la Serna", *N.R.F.H.*, 36, 1988, págs. 753-66.

"El gato encerrado (contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores de la prosa ramoniana)", *Revista de Occidente*, 80, 1988, págs. 31-62.

UMBRAL, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

ZLOTESCU, Ioana, "Ciudades para una época", *Revista de Occidente*, 80, 1988, págs. 82-92