

## LITERATURA Y ESPECTÁCULO: *EL CIRCO* (1917), DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Antonio RIVAS BONILLO  
Université de Neuchâtel (Suiza)  
antonio.rivas@unine.ch

RESUMEN: Un repaso de la obra de Ramón Gómez de la Serna revela la presencia de la temática del espectáculo ya desde bien temprano. Empieza con la escritura de pantomimas o danzas dentro de sus obras teatrales primeras y continúa con un ensayo dedicado a un fenómeno como el circo, hecho que no podemos desvincular de la renovación teatral en España. En *El circo* (1917), Gómez de la Serna estudia este espectáculo como una suspensión temporal de la cotidianidad en la que domina lo inverosímil, lo carnavalesco o la maravilla. Así, el texto pretende plasmar la emoción de los diferentes números, trasladando a la prosa el ambiente lúdico que emana del espectáculo. Por otra parte, Gómez de la Serna extrae otras lecciones que se asientan definitivamente en su estética, como el concepto tragicómico del humor, la dimensión lúdica del arte o la necesidad de mezclar la literatura con otros lenguajes artísticos.

*Palabras clave:* Gómez de la Serna, pantomima, espectáculo, renovación teatral, circo.

ABSTRACT: A review of Ramón Gómez de la Serna's works reveals the presence of some themes related to the shows already at the early stages of his literary career: it begins with the writing of pantomimes and dances in his early theatrical work. Afterwards he pays attention to a phenomenon such as the circus, fact that is necessarily related to the renovation of the Spanish stage. In *El circo* (1917), Gomez de la Serna studies this show as a temporary suspension of the daily routine, in which dominates the incredible, the carnivalesque or the marvellous. Thus, this text pretends to reflect the emotion of the different acts, transferring to the prose the playful ambiance that emanates from the show. On the other hand, Gómez de la Serna learns some lessons which are to be definitely established in his aesthetics, such as the tragicomic concept of the humour, the playful dimension of the art and the necessity to mix literature with other artistic languages.

*Key words:* Gómez de la Serna, pantomime, show, theatrical renovation, circus.

Una de las razones que hacen de la obra de Ramón Gómez de la Serna una muestra representativa de su tiempo yace en la preocupación por mezclar disciplinas y lenguajes artísticos (Gómez de la Serna 1931: 7), dentro de los cuales se encuentran diversas variedades del mundo del espectáculo. Éste es un tema aquí inabarcable por la amplitud de referencias que podríamos aducir, y que van desde la fascinación por el mundo de los toros, exhibida en novelas y pequeños relatos, hasta el interés e inquietud que le pudo suscitar el incipiente desarrollo del cine.<sup>1</sup> En consecuencia, nos ha parecido conveniente acotar nuestra aproximación a sus reflexiones en torno al circo.

Con todo, antes de ocuparnos de la monografía circense, cabe considerar una manifestación ramoniana de interés por el espectáculo que hallamos en sus primeras tentativas teatrales. A este respecto, hay que recordar que Gómez de la Serna estuvo implicado durante los años iniciales de su carrera literaria en actividades y empresas renovadoras del arte escénico, lo que se puede comprobar, por ejemplo, en la línea editorial de la revista *Prometeo* (1908-1912)<sup>2</sup> —partidaria del llamado *teatro artístico*— (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995: 13 y ss.; Herrero Vecino 1999: 134). Así, las primeras obras dramáticas del joven Ramón se encuentran dentro de una tendencia general, muy influida por el simbolismo,<sup>3</sup> decidida a dotar de mayor plasticidad el drama y a socavar tanto el ilusionismo como la importancia de la palabra propios del teatro realista. Dentro de este conjunto de piezas, nos interesa destacar las danzas y las pantomimas, por cuanto con ellas el por aquel entonces joven Gómez de la Serna muestra un temprano interés por unas determinadas formas de espectáculo.

Un texto de 1908 («La opereta inglesa», *La Región extremeña*, 24-VI-1908 (Gómez de la Serna 1996: 1045-1047)) es una buena prueba de dicha inquietud. En este breve artículo, escrito por un veinteañero Ramón (Gómez de la Serna 1996: 1046), se expresa un rechazo del teatro que dominaba las tablas y, a su vez, un entusiasmo por géneros poco convencionales —en este caso, la opereta—, pero que favorecen la espectacularidad de la escena. El artículo se presenta como un diálogo entre dos personajes (César y Dacio) —que en el fondo parece una reseña encubierta—, cuyo objetivo es reivindicar el valor artístico de la opereta:

[M]e enamoró el espectáculo; es por lo humano de su espíritu, en el que todo integra una albura femenil, cándida, buena, algo superficial, pero arrebatadora. En el drama

1. Basta recordar aquí la novela *Cinelandia*, de 1925 (Gómez de la Serna 1997: 47-204), o *Chiffres*, guiones cinematográficos publicados originariamente en francés en *La Revue du Cinéma* (Gómez de la Serna 2001: 1103-1119). *Vid.* Mainer 1999.

2. La mayoría de las piezas teatrales ramonianas se publicaron por primera vez en dicha revista para luego ser recuperadas en libros como *Tapices* (1912) o parcialmente en las *Obras completas* de 1956. *Vid.* Muñoz Alonso-López / Rubio Jiménez 1995: 137-139 y Fernández 1996: 1172-1173.

3. En este sentido, Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez destacan las vinculaciones del teatro ramoniano con la obra de Maeterlinck, pues, a su juicio, ambas dramaturgias comparten “un común interés por crear una determinada atmósfera, tan importante para la significación del drama como la acción o los parlamentos de los personajes. Para ello, en consonancia con la nueva concepción del teatro que habían traído los simbolistas, recrea en sus acotaciones los múltiples matices que en una hipotética puesta en escena deberían tenerse en cuenta” (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995: 37). *Vid.* también Herrero Vecino 1999: 135.

siempre hay un elemento ponzoñoso que crea el conflicto, en la comedia la malicia, una malicia acentuada, da dureza al cuadro, y en el *género chico* una perversidad o un cinismo chillón son la nota detonante, corporizada, de sus obras. Algún matiz siempre descompone la espiritualidad del espectáculo. En la opereta inglesa, por el contrario, todo es esfumado, todo es etéreo, y a través de sus escenas y de sus palabras ininteligibles, hay una unidad inconfusa [*sic*], la cordialidad y la diafanidad de un discreto contenido, superfluo e íntimo.

Las mismas bailarinas que aparecen en escena un momento para reaparecer y que elevan las preciosas piernas hasta sus bucles, tienen una ingenuidad desconocida de esas bailarinas que solo remueven prudentemente la rizosa cascada de sus bajos.

En este fragmento parece que el autor nos esté describiendo sus propias pantomimas y danzas; a éstas recuerdan la concepción del espectáculo bajo “una unidad inconfusa” que discurre en una atmósfera donde “todo es esfumado” y etéreo, o, retomando un valor que se repite dos veces en el pasaje, “espiritual”. Se anuncia, por lo tanto, un espectáculo de sensaciones que recrea un mismo sentido unitario, libre del “conflicto” o enredo del drama, y, por ende, dentro de una atmósfera vagarosa. No es casual, por otra parte, la mención de las bailarinas, ya que ello también nos advierte de otro rasgo fundamental de sus danzas: la centralidad del cuerpo femenino (“albura femenil”), cuyo movimiento mezcla sensualidad e “ingenuidad desconocida” y cuya contemplación es base fundamental del texto.

En principio, las pantomimas y las danzas ramonianas, escritas entre 1909 y 1911, se concibieron con el objeto de ser representadas, esto es, como las instrucciones de uso para un espectáculo ausente de diálogo y compuesto de música, danza, movimiento e iluminación. El origen de estos textos cabe buscarlo, por un lado, en la autobiografía del propio Gómez de la Serna: en concreto, en el impacto que sobre nuestro autor tuvieron las danzas y demás espectáculos que presencié durante sus primeras estancias en París (1906 y 1909), que le dieron la oportunidad de conocer, entre otros eventos, las actuaciones de Colette Willy o de la bailarina conocida como La Polaire, de lo que nos ha dejado testimonio el propio autor en «Revelación», prólogo a las tres pantomimas de «Accesos del silencio» (Gómez de la Serna 1995: 503-510). Por otro lado, y muy ligado con lo anterior, hay que señalar que el género de la pantomima experimentó una recuperación desde mediados del siglo XIX, cuando fue reivindicado y dignificado por eminentes figuras del panorama literario francés para llegar a España hacia finales del siglo XIX gracias en buena medida a la labor del dramaturgo Jacinto Benavente (Peral Vega 2008: 13-57).

Los críticos que se han ocupado de las piezas ramonianas coinciden en señalar el esquematismo de la acción y los personajes, así como la correspondencia entre *gestualidad*, música y luz, base de la creación de una atmósfera (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995; Herrero Vecino 1999; Le Vagueresse 2004; 2005; Peral Vega 2008: 58-73). A su vez, el silencio, el mimo y la danza acrecientan sobremanera el simbolismo de la representación, cuyo tema fundamental proviene de un erotismo muy fin de siglo, en el que la sensualidad se yuxtapone con la religión y la muerte a través del baile y el movimiento de un cuerpo femenino. En suma, un espectáculo que, por decirlo con

las palabras del propio Gómez de la Serna, reúne “una sombra de misticismo, un lado de perversión y una ingenuidad gris perla” (Gómez de la Serna 1999: 475).

Dicho erotismo decadente se vehicula mediante una estética literaria renovadora, que Gómez de la Serna había preconizado ya en «El concepto de la nueva literatura» (1909) o en *Morbideces* (1908), donde, como apunta Navarro Domínguez, el carácter problemático del lenguaje pretende simular “el conflicto general entre cuerpo y pensamiento sobre el que se construye la obra” (Navarro Domínguez 2003: 231; Le Vagueresse 2004: 24), aspecto que implica una correlación entre estilo y temática en una prosa donde, como apunta Herrero Vecino, “la liberación del lenguaje y la ruptura de la coherencia lógica se acompasan perfectamente con el ritmo desenfrenado de la mayor parte de estas danzas” (Herrero Vecino 1999: 141). Por esta razón quizá cabe pensar que, pese a todo lo mencionado, estas obras contienen tanta o más literatura que teatralidad. De hecho, si ensayamos una aproximación dramática a estos textos, se hace difícil imaginar la transducción en el escenario de todas y cada una de las descripciones y evocaciones presentes. Además, éstas se caracterizan por su indeterminación, por su “visión del mundo analógica” (Muñoz-Alonso López / Rubio Jiménez 1995: 46), así como por la libertad con la que el autor se deja llevar por la digresión, modo discursivo de escasa o nula funcionalidad escénica. Es lógico, pues, que, por ejemplo, Ioana Zlotescu observe que al “dinamismo natural del espectáculo se sobrepone, en todas las pantomimas, el dinamismo de la mirada del autor”, donde el narrador se convierte en un espectador más (Le Vagueresse 1995: 125); nótese, dicho sea de paso, que en el término que la propia crítica usa para designar la voz resuena la hibridez del texto ramoniano.

Esta merma de la teatralidad o la espectacularidad se ve refrendada desde los prólogos de las pantomimas y las danzas, salpicados de notas autobiográficas que explican el origen de los textos y con los que dialogan dichos dramas (véase el caso, por ejemplo, de «Revelación»). Asimismo, se nos antoja difícil que Ramón pensara en subir a las tablas «Los otros bailes», pieza compuesta de una galería de danzas, contraejemplos de sus propias coreografías. A todo esto cabría añadir el carácter metaficcional (Le Vagueresse 2004: 127) de estas obras, por cuanto a menudo Gómez de la Serna integra en la ficción los componentes del arte escénico (emplazamiento en un teatro, presencia y participación del público, uso de personajes relacionados con el mundo del espectáculo...) que sugieren lecturas allende de las meramente dramáticas.

En las pantomimas y danzas ramonianas, en suma, tenemos algo más que el soporte para una función, pues el aprovechamiento de soluciones nuevas que aportan plasticidad a la escena (y de las que no dudamos) se encuentran dentro de una composición literaria artificiosa, en la cual el estilo trata de sugerir o contagiarse de las sensaciones que emanan del espectáculo. A nuestro entender, se persigue simular una representación *in actu*; de ahí que se incluyan las visiones y reacciones del espectador, como ejemplifica un pasaje de «El garrotín» en cuyo movimiento final la danza “Ha resuelto muchos misterios en el espectador, con un misterio mayor, saciándonos así en lo posible. Ha creado la palabra insospechable y ha mostrado cómo el espíritu de la decadencia puede ser lúcido y definitivo como ningún otro” (Gómez de la Serna 1995: 558).

Es esta dimensión reflexiva la que realza el papel de la bailarina, de cuya centralidad y dimensión erótica da buena cuenta la crítica. Sobre ella converge el impacto y el enigmático hechizo del espectáculo. Por otra parte, “En la bailarina [nos recuerda el autor] se quiebra esa continuidad lógica y trascendental con que se grava la vida” (Gómez de la Serna 1995: 480). Además de suponer una ruptura de la rutina, otros valores (al margen, insisto, de todos aquellos señalados por los estudiosos del teatro ramoniano) caracterizan a la bailarina, como la inocencia y la fragilidad, ya que, aunque inherentes a la condición de la danzante, tales rasgos enfatizan su indefensión frente a la mirada del público y, al cabo, su sacrificio. Así, por ejemplo, alrededor de «La bailarina leve» se construye un paralelismo entre su movimiento y el ave y su vuelo (emblema tópico del ideal poético, una resonancia más del simbolismo), porque su danza es “frágil vuelo” que hace de ellas personajes “osad[os] sobre lo más frágil y lo más accidental” (Gómez de la Serna 1995: 487). La vulnerabilidad de tal artista desemboca incluso en el sacrificio, como vaticina el autor para Colette Willy, quien “morirá de eso, es verdad, que bien merece ese pequeño sacrificio el espectáculo” (Gómez de la Serna 1995: 502). En esa misma línea se describe el baile de «El garrotín», cuya agonía “divulga el secreto de la mujer” (Gómez de la Serna 1995: 557). De otro lado, el baile final del personaje de «El nuevo amor», al tiempo que sugiere una poética muerte por amor, puede entenderse como consunción física y metafórica también producto del baile. En resumen, los primeros experimentos parateatrales de Gómez de la Serna señalan caminos de renovación del arte escénico, en efecto; pero, a su vez, se desprenden de éstos unas primeras reflexiones en torno al espectáculo cuyos componentes —artista, dinámica público-escena, plasticidad...— interaccionan con el propio texto literario.

Seis años más tarde de la publicación de su última pantomima, el escritor madrileño arma una monografía titulada *El circo* (Gómez de la Serna 1998: 259-528),<sup>4</sup> en un período particularmente prolífico, pues ese mismo año también lleva a la imprenta *Senos*, otra monografía, así como la colectánea de piezas breves, *Greguerías*. Todas estas obras demuestran que, a la altura de 1917, la literatura de Gómez de la Serna se ha alejado del imaginario finisecular y ha engendrado la prosa que en adelante caracterizará su escritura. Asimismo, *El circo* supone una nueva aproximación al mundo del espectáculo y a otras formas de entretenimiento popular. De acuerdo con el propio autor, esta obra pretende “mezclar la literatura a la noche del circo” (Gómez de la Serna 1998: 523). El espectáculo circense se convierte, pues, en un objeto de aprendizaje; como nos advierte Gómez de la Serna, “convencido de que la vida es una cosa grotesca, [entiendo] que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo” (Gómez de la Serna 1998: 525). Juicio a todas luces exagerado e irónico pero que explicita la reivindicación de tal espectáculo, que no se limita, por otra parte, a la exposición de lo grotesco, y que movió a nuestro autor a recrearlo literariamente.

4. Cuatro ediciones en vida del autor: 1917, 1924, 1943 y 1957. La definitiva es la de 1943, pues las posteriores a ésta no introducen apenas cambios (Zlotescu 1998: 813).

No nos debe extrañar, en consecuencia, que el origen de este libro, como tantos otros en el haber del creador de las *Greguerías*, se encuentre en sus colaboraciones periodísticas; de hecho, el primer artículo que hemos podido documentar se publicó en el diario *La Tribuna* con el título «El circo eterno» el 3 de abril de 1915, esto es, dos años antes de la edición de la monografía; a esta primera aproximación le siguió «El circo inefable», el 22 de abril de 1916, y «El circo glorioso», el 9 de abril de 1917, textos que aparecerán refundidos en el preámbulo, «El circo eterno, glorioso e inefable. Bajo el sombrero de copa irónico» (Gómez de la Serna 1998: 285-288), y ampliados en el grueso de la entrega de 1917. Una vez editado, Gómez de la Serna continuó publicando columnas circenses no sólo en *La Tribuna*, sino también en *El Liberal* (donde empezó a colaborar al menos desde 1919), trabajos que irían engrosando las ediciones sucesivas de *El circo*. Ello no quiere decir, empero, que el resultado haya sido una recopilación de recensiones; por el contrario, la monografía se compone de una serie de prosas misceláneas en la temática y en la forma con los que Gómez de la Serna pretende dar cuenta de la cornucopia circense, incluyendo tipologías de circos, clases de números y una galería de artistas, así como una recordación breve de algunos eventos. En general, se pretende plasmar la emoción y la maravilla que suscitan los continuos climas del espectáculo y, al mismo tiempo, marcar vagamente el periodo que va de la inauguración hasta la clausura de las temporadas, ciclo anual que ritma la vida de las ciudades.

Una fascinación auténtica determina la escritura del libro, y prueba de ello son la larga variedad de números que el autor testimonia haber presenciado, el elenco de celebridades artísticas que conoció en un momento u otro o la lista de circos que confiesa haber visitado, méritos, en definitiva, para autoadjudicarse el título de “cronista del circo” (Gómez de la Serna 1998: 285). Consecuentemente, el conjunto de piezas que componen *El circo* superan los horizontes de la crónica o la recensión para alcanzar la enjundia de un verdadero ensayo, por muy asistemático y literario que éste sea, retomando así su antigua inquietud por las pantomimas y por la plasticidad en el escenario. A su vez, el ensayo sobre el circo conecta con los experimentos dramaturgicos propiciados por las corrientes teatrales más renovadoras en España, como la incorporación del ballet y otras coreografías, el cultivo del teatro de marionetas, muñecos y títeres o la modernización de la escenografía (Muñoz-Alonso López 2003: 18-35). Tal conexión atestigua Walter Benjamin, quien, al reseñar la traducción francesa de 1927,<sup>5</sup> afirma que “la crisis del teatro europeo ha iluminado de un modo distinto todas las formas parateatrales” (Benjamin 1991: 70) y, de ahí, prosigue con gran lucidez, proviene la reivindicación de los eventos más populares de entretenimiento, la recuperación de las más antiguas formas de espectáculo o la recreación de sensuales atmósferas circenses por parte de un Seurat o un Picasso. En definitiva, *El circo* va más allá de la descripción y apreciación de números y piruetas porque, como veremos, el autor madrileño expone, *en passant*, la esencia del circo, sus leyes y el estado en que se sumerge el

5. Traducida por la editorial Simón Kra: París 1927. Vid. Zlotescu 1998: 826.

espectador. A su vez, estudia al artista como figura dual, atribulado por el contraste entre su vida dentro y fuera de la arena, en cuyo gremio el *clown* es quien le merece mayor atención. Por último, el libro ofrece una lectura metaliteraria indisociable de lo anteriormente dicho, una dialéctica entre tema y autor, entre escritura y espectáculo.

Como buen ensayista, Gómez de la Serna ambiciona captar la totalidad del mundo que se inaugura una vez que empieza la función, pues “el cronista del circo debe ver el espectáculo desde todas las localidades” (Gómez de la Serna 1998: 287), y, por ello, desde sus múltiples asedios a la arena circense logra divisar, sin pretenderlo, la naturaleza antropológica de este fenómeno. Así, como ya indicaba años antes a propósito de la danza, el circo implica una suspensión transitoria de la cotidianidad o la normalidad (“una ruptura de la lógica”), para reemplazarla por un tiempo de juego y fiesta en el que domina lo inverosímil, lo estrafalario o el prodigio. No es casual, a nuestro entender, que el segundo texto que compone la monografía sea «Inauguración anual» (Gómez de la Serna 1998: 288-296), con lo que, dicho sea de paso, el libro simula el inicio de una función y una temporada. A partir de este momento principia ese tiempo excepcional en el que reina “la diversión por la diversión”. Es por ello por lo que, con un resabio de nostalgia, la experiencia del circo participa de la visión infantil del mundo, porque “Todos estamos como en el fondo del lago encantado, en ese salón lleno de luz y pedrerías en que, leyendo los cuentos del niño o yendo al circo, nos hemos sentido muy lejos de la tierra” (Gómez de la Serna: 289). Con la función, el espectador entra en un estado de inocencia, similar al pensamiento ingenuo del niño; de ahí que, al mismo tiempo, el circo suscite un sentimiento de melancolía, toda vez que nos recuerda que esa etapa de credulidad pertenece al pasado, como indica el propio ensayista (Gómez de la Serna 1998: 394):

[L]os niños casi recién nacidos que asisten al espectáculo ponen una gran cara de extrañeza, pues les sorprende que el mundo pueda ser esa francachela con que se les presenta al asomarse al circo. “¡Lo que nos vamos a divertir si es éste el mundo!, se dicen los mamoncillos, completamente engañados.

El circo, en definitiva, nos devuelve a un estado de inocencia, porque en él se encuentra “toda la paradisíaca candidez [...] anterior a la hoja de parra” (Gómez de la Serna 1998: 448). Así, si el circo nos retrotrae hasta la edad ingenua de la infancia, desde un punto de vista histórico se impone una consiguiente analogía con el momento de inocencia del hombre, el génesis: tiempo de “la gracia primitiva y edénica” (Gómez de la Serna 1998: 290).<sup>6</sup> De este modo se explican las continuas alusiones al paraíso terrenal para referirse a la arena circense. Por otra parte, la propia naturaleza de la función propicia ese retorno a un tiempo originario y mítico: por la inverosimilitud de los números de gimnastas y contorsionistas; por el desfile de animales exóticos como

6. No está de más recordar aquí que ese estado de gracia prehistórico e inocente ya había sido asociado a la pantomima en la que resonaba “la simplicidad de la tabla primitiva” («Las danzas de pasión» [1911] [Gómez de la Serna 1995: 546]).

elefantes, leones o focas; o por la simulación de lo sobrenatural gracias a ilusionistas, prestidigitadores y magos. No sorprende que Gómez de la Serna acompañe las reseñas de los números con referencias bíblicas (por eso, los animales del circo son los mismos que navegaron en el arca de Noé) o mitológicas para describir actuaciones y figurantes, lo cual se corresponde, por otra parte, con un discurso de suyo hiperbólico. Inclusive, la naturaleza fabulosa del espectáculo inspira al propio autor la imagen de “el circo ideal”, repertorio circense de invención ramoniana en el cual “Estamos esperando el centauro o alguna otra cosa así. Hasta que no sucede estaremos esperando. Sospechamos que en los más antiguos circos se exhibían centauros, sirenas, ondinas, etc., etc., etc.” («Fantasías» (Gómez de la Serna 1998: 337)). Sin duda, el autor madrileño percibe en el ensueño sugerido por el circo un pensamiento maravilloso adormecido y latente, el mismo que en otro tiempo y en otra cosmovisión engendró centauros, sirenas y ondinas, utopía de fantasía y credulidad que se recupera mientras dura el programa.

Consecuentemente, el final de la función significa la clausura de las leyes de ese mundo y, por ende, el regreso, entre el desconcierto del público, a la lógica y al prosaísmo de la rutina; por eso “se sale con una melancolía profunda, casi con una rabieta inconsolable ante lo breve de la estancia en este mundo lunar, despreocupado y lleno de una levadura de feminidad mundana, demasiado sincera y diáfana. ¡Triste salida del Paraíso!” (Gómez de la Serna 1998: 452). En efecto, el público acude al circo para abandonar momentáneamente una existencia mediocre, lo cual casa con su caracterización negativa, pues Gómez de la Serna presenta la concurrencia como una masa vulgar que contrasta con la magia de la pista y que el artista contempla “como mar lleno de tiburones” (Gómez de la Serna 1998: 444). En el imaginario ramoniano, ésta no es la única amenaza que acecha al artista. De hecho, su existencia está acuciada por la precariedad, la explotación y, sobre todo, por la desolación que se apodera de él una vez abandona la arena, ya que “La vida de los artistas es lóbrega, nada les revela cuando ellos van al teatro, y a veces causa verdadera pena verles salir vestidos de luto, después de haberles visto vestidos de rosa” (Gómez de la Serna 1998: 358). La dicotomía luto/rosa no es más que otra forma bajo la cual Gómez de la Serna formula la dualidad del artista. Así, el *clown*, con diferencia el personaje al que se presta mayor atención, constituye, sin duda, el mejor reflejo de dicha dualidad, y por ello será punto de referencia cuando Gómez de la Serna elabore su famosa teoría del humorismo.

Pero antes de llegar a dicha teoría reparemos en la imagen de esta figura tal y como aparece en el artículo «*Clowns*», texto ya presente en la edición de 1917 (Gómez de la Serna 1998: 308-319). A juicio de Gómez de la Serna, el *clown* constituye el centro del espectáculo del circo (“es el que sostiene el circo y sostiene la vida” (Gómez de la Serna 1998: 308)), “es el rey” (Gómez de la Serna 1998: 313) de la función, ya que los *clowns* “están investidos de la mayor categoría del mundo, la categoría que se ha desprendido de prejuicios y de su pesadez” (Gómez de la Serna 1998: 315), lo que estriba, claro está, en su indumentaria, su muñequización y cosificación, su absurdo y patético comportamiento; en fin, todo aquello que lo convierte en un personaje “conmovero y grotesco” y que lo aleja de la formalidad o la seriedad del ser social. Por otra parte, Gómez de la Serna detecta en su actuación algo de perenne y atemporal,



porque el *clown* es “un poco el artista anónimo” (Gómez de la Serna 1998: 312) que se confunde con el resto de sus compañeros de gremio (“es el espectro de los otros *clowns*, de todos los *clowns* que han existido” (Gómez de la Serna 1998: 312)). Esa esencia transhistórica reside en la propia plástica del personaje, en el espectáculo que constituye en sí mismo merced a su gestualidad exagerada y a sus movimientos hilarantes, base de su comicidad y de su patetismo, lo cual, no lo olvidemos, conecta al payaso con el arte de la pantomima. Por eso, Gómez de la Serna reconoce en el *clown* un Pierrot fracasado, en tanto en cuanto “se ha salvado a su melancolía superior de un modo elevado y sabio”. Pierrot, gran protagonista de la recuperación del género de la pantomima (Peral Vega 2008: 24-35), ve su figura encarnada y distorsionada en la arena del circo. A todo ello el autor madrileño añade un componente dramático, a saber, la proximidad entre las leyes de la pantomima y el lenguaje corporal y verbal del payaso, infundidos ambos de plasticidad y atavismo. Por esta razón, un número como “el entierro del *Clown*”, que termina con la resucitación del falso difunto, es “el *Hamlet* del circo. Esa pantomima que inventó el primer *clown* que existió es, por decirlo así, la pantomima rupestre. Nunca el contraste de la vida y de la muerte ha estado mejor llevado que en esa pantomima” (Gómez de la Serna 1998: 316). Por consiguiente, es la fusión de lo trágico o luctuoso con lo cómico el motivo de mayor encomio del payaso.<sup>7</sup> Lo corrobora en su célebre ensayo de 1930 «Gravedad e importancia del humorismo» (Gómez de la Serna 1988: 203-227), donde insiste, precisamente, en la condición paradójica, tragicómica, del humor,<sup>8</sup> tan importante para su literatura. El humorista es el parangón literario del *clown*, así como Charlot es su avatar cinematográfico (Gómez de la Serna 1988: 226), asociación que desarrollará ampliamente en uno de los ensayos de *Ismos* («Charlotismo» (Gómez de la Serna 1931: 256-263)),<sup>9</sup> cuya presencia en la literatura ramoniana no podemos comentar aquí. Baste con recordar que Gómez de la Serna le dedicó a Charlot, amén del breve ensayo antes mencionado, una opereta hacia 1932 (Gómez de la Serna 2002: 745-795; García Ober 2005), en la cual la encarnación en celuloide del viejo Pierrot pantomímico (Peral Vega 2008: 111-126) se debate entre abandonar o no su arquetípica mudez.<sup>10</sup>

7. “El *clown*, para ser más triste y más alegre, produciendo mejor esa turbación que es su especialidad, se pinta un poco la cara como una calavera e imita muchas veces los rasgos profundos de la calavera. Consigue así dar el aspecto de la muerte, y sin embargo hacer reír” (Gómez de la Serna 1998: 319). La asociación de este personaje con la muerte reaparece también en alguna greguería: “El secreto de la gracia de los *clowns* es que se caracterizan de calaveras” («Greguerías 1913-1919» (Gómez de la Serna 1980: 284)).

8. “El humor parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental. Presenta a su héroe como un dislocado y acaba por conmovirse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca” (Gómez de la Serna 1988: 205).

9. Escrito originalmente en 1924 (García Ober: 146).

10. En un trabajo muy bien documentado, García Ober (2005) resalta la visión ambigua que Gómez de la Serna arroja sobre la figura de Charlot, al tiempo que señala el diálogo intertextual entre la opereta ramoniana y la filmografía de Chaplin, artista que, entiende García Ober, Ramón representa como un ser escindido, un medio ser.

Por último, es necesario referirse al contagio entre la actitud lúdica, divertida y jovial que emana del espectáculo con la prosa del texto, aspecto que el propio autor (Gómez de la Serna 1998: 288) sintetiza en las primeras notas del libro:

Estas páginas deben estar escritas con la cabeza cubierta por un sombrero de copa ladeado sobre una ceja para más completa hilaridad de las palabras y para que el chusco sombrero insista con buena sombra sobre los pensamientos. Todo lo que escribimos debiera estar pensado bajo este sombrero de copa irónico y así no perderíamos la justa ecuanimidad que nos corresponde.

Asimismo, la imagen del escritor se contamina de la propia hilaridad del espectáculo, convirtiéndose él también —irónicamente— en figurón de circo. De ahí que el homenaje merecido que recibió Gómez de la Serna, tributo del circo a su más célebre apologeta («El circo me refrenda» (Gómez de la Serna 1998: 523-528)), sea la conclusión lógica del talante del autor hacia la literatura y el arte. En esta iconoclasta actitud lúdica el autor (Gómez de la Serna 1998: 525-526) compromete la otrora aura conspicua del artista para fundirse en un abrazo con el espectáculo del circo:

Yo soy así —es la única disculpa que se me ocurre. Yo amo y siento esto, convencido de que la vida es una cosa grotesca, que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo.

El circo, además, está más cerca del arte puro y nuevo que el teatro al uso, creencia antigua en mí que ahora he visto reflejada en París viendo cómo la firma de los grandes *clowns*, los Fratellini, figura como una cabriola necesaria en el conjunto de un álbum que inicia Picasso —y en el que no figura ningún actor—, así como también los mismos Fratellini dan lecciones de circo en Le Vieux Colombier, donde solo hay cátedras de arte puro. [...]

Yo quiero emplear con viable coexistencia las dos substancias: la de la seriedad y la de la broma, creyendo que toda credulidad hay que mezclarla con cierto escepticismo, siendo por eso al mismo tiempo que cronista del circo cronista de los muertos.

Este pasaje resume el aprovechamiento que Gómez de la Serna hace del circo, así como las consecuentes pretensiones de su pensamiento literario. En primer lugar, por que advierte del fondo escéptico del que nace el ideario del autor, convicción que gira sobre sí mismo obligándole a asumir la condición existencial de muñeco tragicómico. A su vez, tal escepticismo rebaja la seriedad académica de la literatura, y, por tanto, la abre a cualquier asunto o lenguaje hasta contagiarla de la plasticidad de la pantomima o del melancólico ilusionismo del circo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W., «Le cirque» (1927), en: W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, vol. 3. Ed. de H. Tiedemann-Bartels. Frankfurt: Suhrkamp 1991, 70-72.
- FERNÁNDEZ, P., «Fichas bibliográficas», en: R. Gómez de la Serna: *Obras completas*, vol. I. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1996, 1171-1174.

- GARCÍA OBER, J. R., «Chaplin visto por Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo», en: M. Albert (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid / Frankfurt: Latinoamericana / Vervuert 2005, 139-161.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva 1931.
- , *Greguerías*. Ed. de R. Cardona. Madrid: Cátedra 1980.
- , *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ed. de A. Martínez-Collado. Madrid: Tecnos 1988.
- , *Teatro muerto*. Madrid: Cátedra 1995.
- , *Obras completas*, vol. I. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1996.
- , *Obras completas*, vol. X. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1997.
- , *Obras completas*, vol. III. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 1998.
- , *Obras completas*, vol. XIII. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2001.
- , «Charlot (Libreto de ópera en tres actos)», en: R. Gómez de la Serna: *Obras completas*, vol. XIII. Ed. de I. Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores 2002, 745-795.
- HERRERO VECINO, C., «Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: Ritual y danza», en: É. Martín-Hernández: *Ramón Gómez de la Serna*. Clermont-Ferrand: Centre des Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines 1999, 133-143.
- LE VAGUERESSE, E., «Algunos apuntes sobre intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón», *Boletín RAMÓN* 9 (2004), 24-39.
- , «La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna», en: M. Albert (ed.): *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid / Frankfurt: Latinoamericana / Vervuert 2005, 117-139.
- MAINER, J. C., «El espejo inquietante: Ramón y el cine», en: C. Peña Ardid: *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses 1999, 109-134.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A., «Introducción crítica», en: A. Muñoz-Alonso López: *Teatro de Vanguardia*. Madrid: Castalia 2003, 9-87.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. / J. RUBIO JIMÉNEZ, «Introducción», en: R. Gómez de la Serna: *Teatro muerto*. Madrid: Cátedra 1995, 9-135.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, E., *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid: Biblioteca Nueva 2003.
- PERAL VEGA, E., *De un teatro sin palabras. La pantomima en España (1890-1936)*. Barcelona: Anthropos 2008.
- ZLOTESCU, I., «Notas a la edición», en: R. Gómez de la Serna: *Obras completas*, vol. III. Ed. de I. Zlotescu. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores: Barcelona 1998, 811-819.