


Tras el velo de las apariencias: La desmitificación del progreso en *El caballero del hongo gris* de Ramón Gómez de la Serna

Nicolás Fernández-Medina

The Pennsylvania State University

Nothing recedes like progress.
E. E. Cummings, *A Miscellany* (81)

 El escepticismo hacia el progreso sirve como el tema unificador de la novela *El caballero del hongo gris* (1928) de Ramón Gómez de la Serna. El escepticismo que explora Gómez de la Serna en su novela, particularmente como queda planteado a partir de la problemática que suscita la rápida modernización para el individuo moderno que busca su lugar en el mundo, tiene sus orígenes con los *philosophes*, quienes a partir de los presupuestos de la epistemología empírica empezaron a estudiar los vínculos entre la creciente racionalidad socioeconómica y las emergentes técnicas de producción. En el siglo diecinueve y en los albores del veinte, los fundadores de la teoría social moderna como Comte, Marx, Weber, Durkheim y Simmel continuaron el arduo trabajo emprendido por los *philosophes* al inquirir de qué maneras el magno proyecto de la modernidad iba reformando a un paso acelerado la estructuración básica de las relaciones sociales. En *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904), por ejemplo, Weber lamentó aquella lógica normativa que organizaba con asombrosa eficacia la sociedad capitalista ya profetizada por Marx, y advirtió que “el grandioso cosmos de orden económico moderno que, vinculado a las condiciones técnicas y económicas de la producción mecánico-maquinista, determina hoy con fuerza irresistible el estilo de vida de cuantos individuos nacen en él (no sólo de los que en él participan activamente)” (286). Sabemos que los fundadores de la teoría social moderna legaron a la vanguardia histórica a la que perteneció Gómez de la Serna no sólo unos planteamientos teóricos de cómo adecuadamente sondear el continuo

avance de la modernidad y su tecnicismo, sino también un agudo escepticismo respecto a las promesas utópicas del progreso.¹

Empecemos diciendo que *El caballero del hongo gris*, como muchas obras de Gómez de la Serna, yace casi olvidada, y ciertamente no se destaca como una de sus novelas más logradas dentro de su denso corpus novelístico en términos de estilo o ingenio narrativo.² Sin embargo, se hace notable esta novela, como me propongo demostrar, por la simple razón de que es una de las pocas novelas de Gómez de la Serna en que la crítica del progreso es tan incisiva como constante, puesto que la novela toda elabora dicho tema prestando una atención particular a las apariencias de la *beau monde* europea de los años veinte. La trama de la novela es simple y predecible: Leonardo, hombre de familia humilde, viaja a las grandes ciudades europeas con su criado Valentín estableciendo negocios “del momento” (la creación de un consorcio bancario; la venta de máquinas de sol artificial; la distribución de vitaminas verdes; la fundación de una compañía aérea, etc.) y estafando a toda clase de gente y entidades financieras hasta que finalmente la suerte le abandona y muere en un duelo.³ Lo que diferencia a Leonardo de la gran multitud que se perfila al fondo de la novela, y lo que le permite acceder a diversas esferas de la más alta sociedad (particularmente las señoritas aburridas que seduce una tras otra en los salones elegantes como un don Juan), es su hongo gris.

Gómez de la Serna dedica gran atención al poder transformador del hongo en su trágico héroe, y como da a entender el título de la novela, representa el eje simbólico del texto. Ideado por Thomas y William Bowler en Londres en 1849 para los sombrereros James y George Lock, el hongo – el conocido *bowler* o *derby* – fue usado

¹ Véase, por ejemplo, el estudio fundacional de Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (3-54); también Hal Foster, *The Return of the Real* (1-36); Martin Puchner, *Poetry of Revolution* (11-47); el artículo de Mary Shields, “Max Weber and German Expressionism,” en *Max Weber and the Culture of Anarchy* (214-230); y el artículo de Edward Tiryakian, “Avant-Garde Art and Avant-Garde Sociology: ‘Primitivism’ and Durkheim ca. 1905-1913,” en *For Durkheim: Essays in Historical and Cultural Sociology* (167-188). El escepticismo al progreso, aunque a veces difícil de rastrear dentro del canto a todo lo moderno de la primera vanguardia, queda plasmado claramente en el programa dadaísta que emergió como una respuesta directa al tipo de progreso técnico, y supuestamente racional, que pudiera dar riendas sueltas al desastre de la Primera Guerra Mundial. En el “Dada Manifiesto 1918,” Tzara nos dice: “I have given a pretty faithful version of progress . . . only to conclude that after all everyone dances to his own personal boomboom” (482).

² Según Camón Aznar, *El caballero del hongo gris* es una novela “menos fulgurante, más tranquila de prosa, con un sentido normativo de una continuidad más morosa y habitual” (355). En la opinión de McCulloch, “the effectiveness of *El caballero del hongo gris* is debatable . . . the pacy rhythm of the narrative, its profuse inclusion of current trends and its portrayal of city-life contrast with more contemplative works such as *El secreto del Acueducto* (1922) or *La quinta de Palmyra* (1923)” (136). Y desde la óptica de Entrambasaguas: “*El caballero del hongo gris* se subtitula ‘folletín moderno.’ ¡Y tan moderno! Moderno hasta no recordar para nada el clásico folletín si no es en la acción movidísima” (1049).

³ La pobreza de Leonardo queda explicitada en las primeras palabras de la novela: “No había dinero en casa de Leonardo cuando nació; pero el bautizo fue espléndido, no escatimándose nada” (17).

originalmente por capataces de cultivo para protegerse la cabeza de ramas mientras montaban a caballo, siendo que era más pequeño, rígido y ligero que el acostumbrado sombrero de copa (*topper*). Con el tiempo, el hongo se convirtió en un sombrero altamente versátil, y no sólo se popularizó en las esferas más humildes y proletarias en Europa y América (para los trabajadores en las industrias urbanas no había prenda más idónea para protegerse la cabeza), sino que también asumió cierto aire de elegancia al ser adoptado por la clase burguesa (pocos hongos deslumbraban con tanto lujo y autoridad en los EE.UU. a principios del siglo veinte como los famosos “Knox Riding Hats” de Nueva York). El hongo marcó toda una época cultural en los años veinte y treinta gracias al auge del cine y a figuras como Charlie Chaplin y Laurel and Hardy, y como señala Robinson:

The qualities [the bowler hat] shared with the topper made it dignified enough to be worn by gentlemen . . . but its peculiar qualities made it causal enough to be more sportively democratic . . . It conferred dignity upon the undignified; it made the dignified seem casual . . . It expressed a gentility that had become active and energetic while remaining solidly respectable. (22-30)

Lo que enfatiza Gómez de la Serna es la gran amplitud de significados asociados con el hongo durante la época, pero indudablemente se fija en su peculiar modernidad y distinción y, más que nada, su promesa de ascendencia social. “[The bowler hat] was the appropriate emblem of the contrasts of modern life,” nos dice Robinson, “that is, the life of the anxiously aspiring and leisure-seeking middle class” (30). Se entiende así de qué manera el hongo gris le transforma al simple Leonardo “en una especie de marqués infuso,” puesto que al llevar el sombrero aparenta “el tipo justo de la época, de hombre que infundía fe a las multitudes, de atraepájaros modernista” (85).

Este tema medular de las apariencias trae a cuenta el estudio de McCulloch sobre *El caballero del hongo gris*, pues ha señalado de manera convincente cómo la novela comparte varias similitudes temático-formales con el género de la picaresca, incluyendo el tema que nos ocupa de las apariencias. Las similitudes más evidentes según McCulloch incluyen: el personaje del pícaro (Leonardo, como Pablo en *El buscón* y Lázaro en *Lazarillo de Tormes*, es un hombre de familia humilde que busca ascender la escala socioeconómica usando todos los medios a su alcance, incluyendo la estafa y la bribonada); la estructura episódica de la narrativa (secuencias de acción que se suceden una tras otra para revelar cómo la buena y mala fortuna alteran la suerte del pícaro); y finalmente, la honra y las apariencias (el hongo gris, como las vestimentas del caballero de “adversa fortuna” en *Lazarillo de Tormes*, se asocia con la caballerosidad – el título *El caballero del hongo gris*, como sugiere McCulloch, quizás sea una alusión a los antiguos códigos de caballerosidad – y cierta apariencia de virtud y estatus social) (136-141).

Es claro que la novela de Gómez de la Serna enlaza con una larga tradición literaria relacionada con las apariencias y el avance socioeconómico del pícaro-héroe. Más concretamente, el simbólico hongo que yace en el centro de la novela le permite a Gómez de la Serna abordar desde una óptica más amplia y crítica aquel gran espectáculo de las apariencias en el que se desenvolvían las capas altas de las sociedades mundiales a finales de los célebres *Roaring Twenties*.⁴ Nos dice Gómez de la Serna al respecto: “Para Leonardo el espectáculo del mundo no tenía compensaciones ni matices. Era el de unas gentes que simulaban a las otras lo que poseían y de otras que querían, con más o menos voluntad de posesión, las cosas de los otros” (27). No hay que olvidar que la novela se publicó por primera vez en 1928 justo antes del colapso de la bolsa mundial en octubre de 1929 cuando los Estados Unidos – país que sirvió como modelo de desarrollo capitalista – vivió el periodo de esplendor conocido como “the prosperity decade” bajo lo que terminó siendo las falsas promesas de la especulación y el tecnicismo capitalista (para dar dos ejemplos conocidos, Scott Fitzgerald y Dos Passos dejaron clara constancia del sensualismo y fatal ambición de dicha década en *The Great Gatsby* y la trilogía *U.S.A.*) (Briggs 93). En la España de Primo de Rivera durante estos años, el país en general vivió una época de prosperidad como en el resto de Europa, pero no abordó uno de los temas acuciantes del desarrollo socioeconómico español: el denominado problema de la tierra (problema que afrontaría la Segunda República bajo el gobierno azañista y que dio origen en parte a la Guerra Civil). Bajo Primo de Rivera, las graves discrepancias económicas de antaño que dividían a la masa jornalera y la oligarquía propietaria y dirigente seguían en pie, y mientras la burguesía ascendente en centros como Madrid y Barcelona se vanagloriaba de su “edad de plata,” buena parte de la España agrícola seguía sufriendo en lamentables condiciones socioeconómicas. La intensidad de la emigración española a centros industriales y al extranjero entre 1898 y 1939 trae a colación la magnitud del problema.⁵ Como lo explica Herr, “the dictator [Rivera] was sympathetic to the exploited rural laborers, but to have attempted serious reform [during the twenties] would have meant an attack on the rural oligarchy, and Primo was not one to awaken sleeping dogs, especially if they were big” (146). Y la crítica de Gómez de la Serna a toda esta época de supuesto progreso y avances es fulminante en *El caballero del hongo gris* y gira en torno a las apariencias:

⁴ Otra prenda simbólica en la novela es la corbata: “¡Una corbata es una de las más vivas preocupaciones modernas! No se vive sino de esa bandera individual. Ya no se piensa en otras banderas... Sólo la bandera de la corbata . . . Nuestra vida no puede pasar en vano. Conquistaremos la corbata que haga falta” (170).

⁵ Unos 5.1 millones de españoles emigraron entre 1898 y 1939 al extranjero y a centros industriales. Si consideramos que la población de España aumentó de dieciocho a veinticuatro millones durante estos años, se aprecia que la intensidad de la emigración era significativa (Gurría 21).

- Lo que más fe infunde a esa humanidad que cree que todo lo que ve es verdad – solía decir Leonardo a su secretario – es que cuelguen de un gancho de pared unos cuantos cheques en que se lea en letras grandes ‘Pagado’.
- Pero no me negarás que el sello de caucho es antipático – le replicaba su querido secretario.
- Antipático y miserable... Es un beso de Judas, es una mácula infamante, pero se lo merece esta época. (42)

Lo que está latente por debajo de estas críticas de Gómez de la Serna al progreso es una serie de cuestiones que ponen sobre el tapete la relación entre el individuo y la particular circunstancia socio-histórica de la época. Hay una lógica que Gómez de la Serna denomina “lógica de salón” en *El caballero del bongo gris* – así denominada por los salones y cabarets perfumados de la alta burguesía por donde aparece el ensombrerado Leonardo – que organiza el pensar socioeconómico moderno. Dentro de estos espacios se va configurando lo que podríamos considerar otro tipo de saber, un saber particular y privilegiado que se (re)produce en la especulación, el consumo, la velocidad, las frívolas relaciones comerciales y las apariencias. Esta “lógica de salón,” como bien se da a entender, se desarrolla más allá de la religión y moral tradicionales, y aquí Gómez de la Serna evoca uno de los leitmotivs más característicos del antimodernismo religioso de principios de siglo: el progreso que no sigue el buen camino de la religión y la moral corrompe al hombre. Como lo dijo Manuel Corvera en su estudio socio-religioso *Miserias humanas* de 1908, “[p]ara hacer progreso hay que cohonstarlo con la paz y la unión evangélica del catolicismo, que sin estas indispensables condiciones de vida, el progreso no nace, y si acaso, nace raquítrico y moribundo” (43). Por boca de Leonardo, Gómez de la Serna explora este leitmotiv refiriéndose primeramente a la ausencia de Dios entre los hombres modernos: “Dios no protege nada, sino la pluralidad de los mundos... Ese es el bonito mecanismo que le divierte. Del hombre, ni se ocupa” (85). Aborda seguidamente el tema de la vertiginosa velocidad del progreso que no deja tiempo para pensar en el prójimo, y en la imagen de la máquina de sumar – invento novedoso para la época siendo que las primeras sumadoras de diez teclas como las famosas Burroughs Adding Machines sólo empezaron a difundirse ampliamente después de la Primera Guerra Mundial – conjuga los excesos del capitalismo avasallante, la tecnología y la velocidad: “Compararon una máquina de sumar, porque los tirones a sus teclas y su rápido hacer y deshacer la operación daba una gran confianza a la clientela” (42). De igual manera, el aeroplano y el automóvil, símbolos predilectos del gran poderío industrial y bélico de la época que trae a la mente la estética mecánica de un Fernand Léger, un Kazimir Malevich, un Max Ernst o un Robert Delaunay, se asocian no con la autonomía individual ni con la libertad absoluta, sino con el lucro: “El ruido que han sembrado por el mundo las hélices, nos proporcionará accionistas” (91); “Leonardo no veía esa circulación confusa

de los coches. Él llevaba una participación en cada marca y veía los números de sus tablillas posteriores el 14.203 y el 18.000 como posibles tributarios a algunos de sus negocios” (129). A diferencia del futurismo, vorticismo y muchos otros –ismos de la vanguardia histórica que cantaron el sentido de futuridad que suscita la idea de velocidad, Gómez de la Serna se muestra altamente crítico de todo dinamismo socioeconómico que hunde al individuo en la miseria y el anonimato:

La velocidad ha creado otra moral... Se ve que toda idea antigua es lenta y no conviene por eso a estos tiempos . . . La velocidad lo es todo... ofrecer velocidad es alcanzar un éxito entre las gentes del mundo moderno... velocidad para poder triunfar, velocidad para arruinarse, velocidad para vender, velocidad para no pensar en nada. Así creo que la velocidad es la que cohesiona al mundo . . . La prisa mata más la vida que la muerte, es lo único que la mata inútilmente. (121-23)⁶

Y sin embargo, Leonardo se inserta en el flujo de dicho dinamismo moderno y mecanizado gracias a la apariencia de distinción que le brinda su hongo gris. Irónicamente, el hongo gris es lo único que le da algo concreto en qué creer en un mundo en continua transición:

Pero te voy a confesar que sin mi hongo gris no podría ni pensar. Todas mis genialidades y mis actos de suerte se los debo al hongo gris . . . perdida la fe en muchas cosas, hay que creer en algo, y por eso yo creo en el hongo gris . . . El hongo no es un sombrero; es un segundo cerebro que nos ponemos encima, y el hongo gris es el cerebro genial . . . La época se refleja en mi sombrero. (144)

Como la rápida transformación de Leonardo en el pícaro caballero del hongo gris lo da a entender a lo largo de la novela, las apariencias lo son todo para el individuo que quiere salir adelante haciéndose un creyente en el dogma del progreso. Bajo la aparente simpleza de esta observación de Gómez de la Serna puede leerse un subtexto extremadamente revelador: si emplear el velo de las apariencias representa el único

⁶ Leonardo se percata de que la velocidad, pensada en términos de valor productivo, contribuye al anonimato de la fuerza laboral: “No creas que esa idea del dinero necesitando la velocidad no me ha preocupado muchas veces. ¿No será la velocidad la que ha prolongado y hecho cundir el dinero, por como gracias a la velocidad está en unos bolsillos y después en otros? ¿No será mayor verdad que se puede especificar que a mayor velocidad mayor cantidad de dinero en los bolsillos, aun habiendo el mismo dinero que en los tiempos lentos?” (86). Como señala McCulloch al respecto: “Speed is therefore important because it presents a new vision of the world, but it does not solve problems or provide any answers. It is important because it replaces a peaceful contemplation of the world with an energetic and revolutionizing vision” (140).

medio que puede valerse el individuo para forjar su camino en una sociedad de progreso acelerado, este medio pone en cuestión, por una parte, los fundamentos esenciales de la realidad social y económica que existe más allá de las apariencias (es decir, ¿cuál es la relación entre las apariencias y aquello que podríamos denominar lo real?, y más importante aún, ¿qué es lo real?), y por otra parte, el significado que tiene dicha realidad en el desenvolvimiento personal del individuo moderno en la sociedad (¿cómo afecta al individuo moderno, como lo propuso Durkheim en su momento a partir del estado de ‘anomia’ en *La división del trabajo social* de 1893, la falta de vínculos sociales estables en una sociedad en perpetua transición?). Todo ello nos lleva a plantearnos, como sugiere Gómez de la Serna, que el tipo de progreso que precisa de todo un complicado código de apariencias articula en cierta manera su propia y singular “realidad.” A diferencia de Nietzsche quien opinaba que las apariencias – particularmente las que emanan del imaginario artístico – bien pueden llevarnos a percibir mejor el denominado mundo real, Gómez de la Serna no concibe las apariencias como una poiesis liberadora.⁷ Al contrario, las apariencias del progreso para Gómez de la Serna establecen un tipo de “realidad” peligrosamente autorreferencial y cambiante (recordemos que “la velocidad lo es todo”) en el que el individuo puede fácilmente disiparse en el aparentar como lo hace Leonardo al final. Pero indubitavelmente, es un tipo de “realidad” que estriba en esa otra realidad tangible, concreta, sufrida y auténtica llamada “el engranaje del mundo,” y aquí está lo esencial del punto que quiere hacer Gómez de la Serna. La alusión que nos ofrece Gómez de la Serna a la maquinaria en este caso – el engranaje – no trae a la mente la libertad o la futuridad, sino la célebre metáfora de Marx que habla de la sociedad urbana como una máquina que transforma al individuo en “animal urbano” a través de la alienante división del trabajo.⁸ Y esta división de realidades, para

⁷ Nietzsche usó las palabras “apariencia” y “aparente” de forma distinta a lo largo de los años. En *El crepúsculo de los ídolos* (1888), usa “aparente” de forma despectiva para rechazar la epistemología religiosa y filosófica decimonónica: “Dividir el mundo en un mundo ‘verdadero’ y en uno ‘aparente,’ sea al modo del cristianismo, sea al modo de Kant (al modo de un cristiano taimado, en definitiva), no es más que un sugestión de la *décadence*, un síntoma de una vida que decae” (64). En *La gaya ciencia* (1882), sin embargo, Nietzsche propone que el mundo del arte – sus imaginería y apariencias – nos permite conectar con nuestro verdadero “héroe oculto,” y es así que podemos vislumbrar la realidad que se esconde más allá de la gran mentira social: “Sólo los artistas, en particular los del teatro, han dado a los hombres ojos y oídos para ver y oír con cierto placer lo que cada uno es en sí mismo . . . sólo ellos nos han enseñado a apreciar el héroe oculto en cada uno de los hombres ordinarios y el arte de verse a sí mismo como héroe, a distancia, y como simplificado y transfigurado – el arte de ‘poner en escena’ ante sí mismo . . . Sin ese arte no seríamos más que primer plano y viviríamos totalmente hechizados por esa óptica que hace aparecer lo más inmediato y vulgar como algo inmensamente grande y como la realidad en sí” (117). En otro lugar nos dice Nietzsche que “admitir que la no-verdad es condición de la vida: esto significa, desde luego, enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal” (Savater 67).

⁸ En palabras de Marx: “La contraposición entre la ciudad y el campo sólo puede darse dentro de la propiedad privada. Es la expresión más palmaria de la absorción del individuo por la división del

así decirlo, no sólo podría ser más clara y terminante en la novela, sino que también es uno de sus mayores aciertos: “¡Si pensasen [los burgueses] por el camino, si se sintiesen mezclados al engranaje del mundo! Entonces la velocidad habría salvado a los pueblos. Pero se sienten sueltos y en libertad, desligados de toda idea” (123). En “el engranaje del mundo” se mueve, según Leonardo, la masa ignorante que pone su fe en el altar del progreso como la salvación a su sufrimiento socioeconómico – igual que lo hiciera Leonardo, irónicamente – aun cuando sufre bajo su yugo:

Hay que explotar los grandes hambres y las grandes sedes... Lo demás es tontería . . . si evitamos de cualquier modo que los muchos avancen y protesten estará conseguido todo . . . Nosotros, a repartirnos el mundo y a atravesarlo en todas direcciones aprovechando el tiempo... Quien corra más y por distintos caminos, más se sorbe las franjas del mundo . . . El dinero . . . no reluce completamente sino junto a los miserables. (46-145)

Hay pocas obras de Gómez de la Serna en que se lleve a cabo una crítica social tan mordaz y aguda. Al enfatizar la coyuntura entre la “realidad” autorreferencial y fluida de las apariencias, y la realidad del denominado mundo real, Gómez de la Serna no hace más que reafirmar cómo los mecanismos del progreso alteran las formas de vida de manera tan fundamental que el individuo pierde todo contacto con el mundo. Ya lo había advertido Simmel al proponer cómo en una sociedad de acelerado progreso la “cultura objetiva” – todas aquellas actividades y saberes socioeconómicos que componen la vida pública del individuo – termina subsumiendo, y en muchos casos aniquilando, la “cultura subjetiva” – la medida de desarrollo socio-personal que puede alcanzar el individuo gracias a la cultura objetiva. “Los hombres,” explica Simmel, “sólo en una medida mínima están en condiciones de alcanzar a partir de la perfección del objeto una perfección de la vida subjetiva” (*De la esencia* 212).

No hay duda de que esta aguda crítica social de Gómez de la Serna establece el telón de fondo para la tragedia final de Leonardo, una figura que, aunque consciente de los azares del progreso, termina siendo su víctima. “Lo que te digo es que todo lo que estás viendo es distinto a como lo ves,” le dice Leonardo a su criado Valentín en tono de premonición, “completamente distinto. Que te sirva de norma, por lo menos, para no creer nada de lo que veas” (83). Y seguidamente: “Todo aquel mundo con el que se cruzaba [Leonardo] era el de los que construían la pirámide del día, pirámide mucho más superflua y vaga que los de Egipto, pero tan grande . . . En un ambiente tan ilusionado no se podía tener idea de ningún límite” (102). Incluso las alusiones a don

trabajo, por una determinada actividad que le es impuesta, absorción que convierte a unos en limitados animales urbanos y otros en animales rústicos” (479).

Quijote en la novela giran en torno a este tema fundacional de las apariencias del progreso, porque pueden abrir la puerta a la irracionalidad y a la locura de creerse uno lo que en realidad no es.⁹ Y al hablar de la locura y el Quijote, Foucault nos recuerda que el mero hecho de intentar llevar a cabo esta hazaña de disociación puede llevar al individuo a su total destrucción: “In . . . Cervantes, madness still occupies an extreme place, in that it is beyond all appeal. Nothing ever restores it either to truth or to reason. It leads only to laceration and thence to death” (28). Pero son las múltiples referencias a espejos en la novela donde podemos percatarnos que Gómez de la Serna está de hecho dando forma a la subjetividad fracturada del hombre moderno:

Como si hubiera caído sobre él el agua de un nuevo sacramento, Leonardo salió a la calle convertido en lo que ya habría de ser durante su vida: el caballero del hongo gris . . . En el fondo de un espejo de una tienda que vendía té y teteras para la infusión, se miró por primera vez en plena calle, encontrándose a sí mismo como no se había encontrado nunca. (28-29)

Y en otro lugar:

Al mirarse [Leonardo] en un cristal de escaparate se encontró convertido en una especie de *yacht* de recreo, embarcación gris con chimenea de altos humos . . . Era como de otra especie con su sombrero de hongo gris. Tenía alma diferente. Retaba al mundo al pasar con el hongo gris, sombrero de los dueños del mundo y que acaba por desechar el que es realmente un advenedizo. ‘Este es el siglo de la dominación por el hongo gris,’ se decía. (30-31)

El caballero del hongo gris, que al principio parece simplemente un alter-ego de Leonardo, va forjando su propia autonomía hasta convertirse en un “otro,” una figura representativa de la subjetividad fragmentada. Es así que Leonardo pasa a ser un protagonista sin nombre: el caballero del hongo gris. Este tipo de cisura disociativa del yo, como ha sugerido convincentemente Otto Rank, bien puede manifestarse como una

⁹ El caballero del hongo gris se interesa por establecer una sociedad hispano-francesa que sirva como pretexto para acceder y estafar a la alta sociedad parisina. Dicha sociedad se bautiza con el nombre *Don Quijote*: “Fundaría una sociedad que se llamaría ‘Don Quijote’ y en ella haría las primeras amistades y celebraría primeras recepciones. Un tipo como el que le había salido con su hongo gris consentía esa fundación, en la que lo más importante era hallar el presidente honorario y el encontrar bien los vocales, todos los vocales que pudiera haber, cuantos más mejor. El fondo simiesco de la humanidad había que explotarlo sin demora” (31). En su contacto con la alta sociedad, el caballero del hongo gris se imagina un don Quijote moderno: “Señora... Permita usted que Don Quijote la ofrezca sus hazañas en prueba de gratitud. ‘A la señora condensa de Falces’, mandaré a bordar en nuestra divisa” (34).

figura imaginada o una aparición, pero también puede revelarse en el simple reflejo del sujeto mismo en el espejo (3-19). El reflejo del yo – la alteridad inesquivable que supone la mirada que nos inquiere, según ha sugerido Lacan a partir de los postulados básicos del estadio del espejo – existe necesariamente en relación al original, al auténtico ser, y lo persigue incasablemente para revelar lo que dicho ser desea o sublima en su búsqueda de la unidad primordial del yo. Para Leonardo, hombre humilde que emerge del “engranaje del mundo” para desdoblarse en un otro al ponerse un espléndido hongo gris, “el doble indica el eterno conflicto del hombre consigo mismo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia” (Rank 19). La verdadera tragedia de Leonardo es que su yo pierde cohesión y se fragmenta en las apariencias del progreso. En un momento breve de autointerrogación simbólica que marca el final de la novela, Leonardo se confronta con el constructo “caballero de hongo gris” en Roma (presentado más bien como un *doppelgänger*), y sin duda lo que nos está sugiriendo Gómez de la Serna es que Leonardo hace frente al resquebrajamiento de su propia identidad cuando ya es demasiado tarde:

En la vida de Roma, aquel otro caballero del hongo gris, que era un aristócrata de la ciudad, que había pasado de niño por sus colegios, era cada vez más incompatible con Leonardo . . . Apenas nadie, quizá algún efímero honguigris, le ha hecho competencia; pero así, quien se le plante de frente y anticue su hongo y su chaquet, no lo ha encontrado hasta llegar yo... Sé que indaga sobre mí y me busca las vueltas . . . Se escuchó la detonación . . . Leonardo cayó sobre el suelo con gesto de levita que cae de la percha, ya como sin cuerpo además de sin alma. (173-177)

Si retomamos de nuevo la tradición picaresca sugerida por McCulloch como fundamento de la novela, podemos ver que a diferencia del pícaro Lázaro que se acomoda a la sociedad y sus normas al desengañarse de las cosas falaces que le rodean (Lázaro, al fin y al cabo, deja atrás su vida andariega y se convierte en pregonero gracias a los favores que le hace un arcipreste que gusta de su mujer), Leonardo no da con una salida socioeconómica viable en el progreso. Es decir, en Lázaro brota una nueva conciencia, una nueva manera de concebir la realidad que le permite abandonar la moral tradicional para sobrevivir en un mundo tergiversado. Pero en Leonardo no pasa igual. La nueva conciencia del mundo que vemos brotar en el caballero del hombre gris – la ausencia de Dios, el egoísmo, la ambición, el consumo, el lucro, etc. – no le lleva a Leonardo a trascender la problemática socioeconómica con la que se confronta. Y hay que señalar que la muerte que presenciamos al final es la de Leonardo, y no la del caballero del hongo gris: “El otro caballero del hongo gris, el infatigable *superviviente* que luciría más mañana en la Roma y orgullosa de todos los días, más viejo que nunca y más pequeño que antes, no se atrevió a ponerse el hongo gris triunfante” (178, énfasis mío). El otro simbólico que sobrevive en el caballero del hongo gris se reproduce ad infinitum

en víctima tras víctima, y aquí se eterniza el conflicto del individuo moderno consigo mismo y con su entorno socioeconómico aludido por Rank. Para Gómez de la Serna, el caballero del hongo gris perdura como un poderoso ideologema de los peligros de la modernidad por la simple razón de que continúa implacable la dialéctica del progreso y su “moral de velocidad.”

Podemos apreciar, pues, cómo diverge Gómez de la Serna en 1928 de la visión futurista que tanto le halagaba durante sus años de juventud. Recordemos que Gómez de la Serna introdujo el futurismo en España por primera vez al traducir el “Manifiesto futurista” en su revista *Prometeo* en 1909. Basta considerar las palabras de Marinetti en “Birth of a Futurist Aesthetic” de 1915 para darnos cuenta cómo ha evolucionado la estética vanguardista de Gómez de la Serna durante esta época: “Have faith in progress, which is always right, even when it is wrong, for it is movement, life, struggle, and hope . . . [Progress] may be an impostor, traitor, murderer, a thief, or an arsonist, but Progress is nonetheless always right” (251). El ideal de progreso ya se iba desmitificando en la obra de Gómez de la Serna a principios de los años veinte, y en particular a partir de la novela breve *El dueño del átomo* publicado en la *Revista de Occidente* en 1926. Como bien nos lo explica Rey Briones:

El claro pesimismo que destila [*El dueño del átomo*] sitúa a Ramón al margen de la ideología vanguardista que tan fervorosamente había defendido en sus primeros años de escritor, pues nos advierte tácitamente de la amenaza que supone para el hombre el desarrollo científico como fin absoluto . . . Ramón, espíritu conservador en el fondo, se sitúa, pues, en esta corriente que ve la revolución científica y tecnológica con escepticismo, cuando no con alarma, y que empieza a desarrollarse precisamente en los años de entreguerras. (82)

Como algunos de los protagonistas más sobresalientes en la novelística de Gómez de la Serna, Leonardo es una creación algo superficial en que poco sabemos de su mundo interior y de lo que le motiva más allá de ciertas obsesiones. Sin duda, esta superficialidad tiene su función pues nos impela a fijarnos cómo el macrocontexto simbólico del texto, tan históricamente condicionado en una época concreta en este caso, convierte a Leonardo en el agente de una mirada hondamente crítica del progreso. Para McCulloch, la suerte que le depara al malaventurado Leonardo “displays Ramón’s ambivalence towards modernity as a whole. Whilst he is interested in experimenting with the aesthetics of modernity, he conveys a deep-rooted distrust of its effects on the integrity of the individual” (141). Yo diría que más que ambivalente, Gómez de la Serna se muestra absolutamente contrario a la modernidad si por modernidad se entiende la pérdida de nuestro verdadero ser e individualidad en el progreso. Con esto dicho, hay que dejar claro que Gómez de la Serna no era un utópico soñador de la sociedad del futuro, ni mucho menos. Más bien, era un observador minucioso de los detalles y ritos

del gran cuerpo social de su época, y entendía que el “engranaje del mundo,” aunque atravesado ciertamente por la masa, prometía al individuo una autenticidad vital que las apariencias del progreso simplemente no podían brindarle. Desde la óptica del caballero del hongo gris, no nos olvidemos, “no hay más realidad que el bienestar” (70). Unas palabras sobrias de Gómez de la Serna de *Muestrario* (1918) sirven bien para recalcar este punto decisivo de la novela: “Hay que entrar en el estudio impuro de la vida, ver como se descompone la vida *detrás de la vida*, contrastar y desbardar las cosas de tal modo, que no tengan su rigor excesivo de cosas inmortales y divinas. Hay que descender, pero no como quieren los filisteos, sino de esa manera que sólo nosotros tenemos que resolver” (20). Esta invitación de Gómez de la Serna de ahondar en una autenticidad vital para hallar algo verdadero en el mundo tras el velo de las apariencias no es algo ocioso, sino que aparece como el pilar fundamental de su peculiar concepto de la modernidad en el greguerismo.¹⁰

OBRAS CITADAS

- Briggs, Vernon M. *Mass Immigration and the National Interest: Policy Direction for the New Century*. New York: E. M. Sharpe, 2003. Print.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. U of Minnesota P, 1984. Print.
- Camón Aznar, José. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa Calpe, 1972. Print.
- Corvera, Manuel. *Misérias humanas*. Madrid: Fernando Fé, 1908. Print.
- Cummings, E. E. *A Miscellany*. New York: Agrophile Press, 1958. Print.
- Durkheim, Emile. *The Division of Labor in Society*. Trans. W. D. Halls. New York: The Free Press, 1984. Print.

¹⁰ En su manifiesto “El concepto de la nueva literatura” en la temprana época de 1909, Gómez de la Serna declaraba que “el concepto histórico de la literatura tenía que decaer. Las cosas vitalísimas renuncian a la reducción de los prejuicios con toda insolencia . . . La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada, corita, contundente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz. De esta cópula hecha con un primitivismo que ha necesitado de muchos siglos para libertarse, y para ser genuinamente primitivo, proviene su incremento” (151).

- Entrambasaguas, Joaquín de. *Las mejores novelas contemporáneas. Vol. 8.* Barcelona: Plantea, 1968. Print.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Boston: MIT, 1996. Print.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason.* Oxon: Routledge, 2005. Print.
- Gómez de la Serna, Ramón. *El caballero del bongo gris.* Madrid: Salvat, 1970. Print.
- . "El concepto de la nueva literatura." *Obras completas. Vol I.* Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996. Print.
- . *Muestrario.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1918. Print.
- Gurría García, Pedro. *Tener un tío en América. La emigración riojana a ultramar (1880-1936).* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002. Print.
- Herr, Richard. *An Historical Essay of Modern Spain.* Berkeley: U of California P, 1971. Print.
- Marinetti, F. T. *Critical Writings.* Trans. Doug Thompson. Ed. Günther Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. Print.
- Marx, Karl. "Intercambio y fuerza productiva." *Antología de sociología urbana.* Ed. Mario Bassols et al. México D. F.: UNAM, 1988. 479-490. Print.
- McCulloch, John A. *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel.* New York: Peter Lang, 2007. Print.
- Nietzsche, Friederich. *El crepúsculo de los ídolos.* Madrid: Edaf, 2002. Print.
- . *La gaya ciencia.* Madrid: Akal, 2009. Print.
- Puchner, Martin. *Poetry of Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-Gardes.* Princeton UP, 2006. Print.
- Rank, Otto. *El doble.* Buenos Aires: Orión, 1976. Print.
- Rey Briones, Antonio del. *La novela de Ramón Gómez de la Serna.* Madrid: Verbum, 1992. Print.
- Robinson, Fred Miller. *The Man in the Bowler Hat: His History and Iconography.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993. Print.
- Savater, Fernando. *Nietzsche.* Barcelona: Barcanova, 1982. Print.
- Shields, Mary. "Max Weber and German Expressionism." *Max Weber and the Culture of Anarchy.* Ed. Sam Whimster. London: MacMillan, 1999. 214-230. Print.
- Simmel, Georg. *De la esencia de la cultura.* Buenos Aires: Prometeo, 2007. Print.
- Edward Tiryakian, "Avant-Garde Art and Avant-Garde Sociology: 'Primitivism' and Durkheim ca. 1905-1913." *For Durkheim: Essays in Historical and Cultural Sociology.* Surrey: Ashgate, 2009. 167-188. Print.
- Tzara, Tristan. "Dada Manifesto 1918." *Modernism: An Anthology.* Ed. Lawrence S. Rainey. Oxford: Blackwell, 2005. 479-482. Print.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo.* Ed. Francisco Gil Villegas. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.