RAMÓN

Boletín

nº 12, primavera 2006

www.ramongomezdelaserna.net

SUMARIO:

portada
RAMÓN
Archivo General de la Administración

página 2
SUMARIO, de RAMÓN Y COLABORADORES

página 3
"LES MOTS, LES MOTS SONT DES COQUILLES DE CLAMEURS"
INTENTO DE ACERCAMIENTO A LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA DESDE LA TEORÍA FENOMENOLÓGICA DE GASTON BACHELARD
Laurie-Anne Laget

página 20
LA VUELTA A LA NOVELA DE DOS HOMBRES PERDIDOS
Sonia Remiro Fondevilla

página 32
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LAS EDITORIALES DE HABLA INGLESA
Herlinda Charpentier Saitz

página 39
LA ORATORIA VANGUARDISTA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
(Aparecido en *¡Agítese bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*, Juan de La Cuesta, Newport, Delaware, 2002)
Nigel Dennis
Traducción de Juan Carlos Albert

página 68
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y SALVADOR BARTOLOZZI: DEL CAFÉ *UNIVERSAL* A LA TERTULIA DE *POMBO* (y II)
David Vela Cervera

página 83
RAMÓN EN HUESCA
Jesús Lou Royo

de RAMÓN:

Escribimos en un tiempo que, como todo tiempo, no admite lo definitivo, porque no es ni será nunca definitivo el tiempo. Ningún programa por lo tanto. Si se pudiese hacer un programa ideal, ya estaríamos perdidos. Los que quieren eso que llaman soluciones, se quejan de no tenerlas, tan en vano, como el que se queja de tener que morir. Todos es reformable y es lo mejor que tiene. Todo es inexplicable. Toda verdad es sospechosa. En este caos, sin embargo, lo más verdadero es mucho más sospechoso, y en la mentira hay lo más inexplicable y lo menos. Pareciendo hacer nosotros lo más, es lo menos, como se puede ver hoy mismo o algún día.
¿Se hace así un libro? ¿Se hace un libro con tan poca estética? No lo sé. Así pienso yo, así obtengo mis hallazgos, así me gustaría encontrar muchos libros. Es esta fórmula la más mortal, la que facilita la descomposición del espíritu. Pierde así simetría el libro, pierde todo merecimiento, no está en regla para presentarse a concurso, pero adquiere así un aspecto selvático y salvaje que prefiero a que tenga un aspecto de jardín. Debe notarse en el libro esa desgana, ese desprendimiento, ese desvarío y hasta esa interrupción del sentido con que notamos que perdemos la vida en cada momento y que, quizás, es la mayor prueba que tenemos. Debe transparentarse esa profunda desgana, esos momentos de perder los ojos y la cabeza, esas evaporaciones de la vida que se sienten de pronto y constantemente en la vida al mismo tiempo que se debe transparentar esa apetencia insistente y alternable con el desgano. Sólo en ese contraste está el estilo nuevo de la obra, el estilo en que hay cierto despedazamiento, cierta intrusión del microbio y del gusano, lo cual es lo más propio que se puede hacer.

(Muestrario, Biblioteca Nueva, pp.16y17)

COLABORADORES:

Laurie-Anne Laget, (1979), prepara la Tesis Doctoral en la Universidad de la Sorbona (París III); ha publicado trabajos sobre las primeras greguerías y sobre la traducción poética.
Sonia Remiro Fondevilla, (1982), estudiante de Doctorado en la Universidad de Zaragoza.
Herlinda Charpentier Saitz Ph. D., (Panamá/EU), Catedrática en Massachussets, Lowell. Pionera en la recuperación de Ramón con sus libros *Las novelle de Ramón Gómez de la Serna* y *El hombre de Alambre* y la organización de jornadas sobre Ramón en EU. Acaba de publicar la edición bilingüe *Eight novellas by Ramón Gómez de la Serna*.
Nigel Dennis, (Londres 1949), catedrático de literatura española contemporánea en la Universidad de St. Andrews (U.K.) y ramonista incondicional. Especialista en los prosistas de preguerra.
David Vela Cervera, (Zaragoza 1967), dibujante, doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza con una tesis sobre Salvador Bartolozzi.
Jesús Lou Royo (Muniesa,Teruel,1957), profesional de la imagen, estudioso del artista oscense Ramón Acín Aquilué.

BoletínRAMÓN:

Es una publicación semestral coordinada por:
Juan Carlos Albert
jcalbert@tiscali.es
Carlos García
carlos.garcia-hamburg@t-online.de
y Martín Greco
gretin@yahoo.com
El Boletín**RAMÓN** se envía a todos los que lo solicitan a la dirección postal:
Boletín**RAMÓN**, c/ Estrella Polar 22, 9º-B. 28007 Madrid (España)
Todas las colaboraciones son bienvenidas.
Las opiniones y los derechos de los trabajos pertenecen a sus autores.
DEP.LEGAL: M-38114-2000
I.S.S.N.: 1576-8473
Impreso en:
Gráficas SUMMA, S.A.,
c/ Peña Salón, parcela 45. Polígono de Silvota, Llanera. (33192) Oviedo, Asturias

«LES MOTS, LES MOTS SONT DES COQUILLES DE CLAMEURS» INTENTO DE ACERCAMIENTO A LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA DESDE LA TEORÍA FENOMENOLÓGICA DE GASTON BACHELARD[1]

LAURIE-ANNE LAGET
Universidad de la Sorbona Nueva (París III)
laurieannelaget@yahoo.fr

«Un mot si joli qu'on le voudrait avec des joues pour l'embrasser»

(Jules Renard, *Journal*)[2]

«Nuestra alma está hecha de Greguerías, y si se la pudiese observar al microscopio –alguna vez se podrá–, veríamos vivir, circular, vibrar en ella, como su única vida orgánica, un millón de Greguerías. Nada más sincero que la Greguería […]. A más Greguerías más vida; ésta es la verdad profunda»

(Ramón Gómez de la Serna, «Prólogo» a *Greguerías*, 1917)

«Ainsi, pour un rêveur de mots, il y a des mots qui sont des *coquilles de parole*. Oui, en écoutant certains mots, comme l'enfant écoute la mer en un coquillage, *un rêveur de mots entend les rumeurs d'un monde de songes*»

(Bachelard, *La poétique de la rêverie*)[3]

En *La poétique de la rêverie*, Bachelard se describe a sí mismo diciendo: «Soy un soñador de palabras, un soñador de palabras escritas. Creo estar leyendo. Una palabra me detiene. Me escapo de la página. Las sílabas de la palabra empiezan a agitarse. Los acentos tónicos se invierten. La palabra abandona su sentido como una carga demasiado pesada que impide el soñar. Entonces las palabras cobran nuevas significaciones como si tuvieran derecho a ser jóvenes. Y se van, en las malezas del vocabulario, en busca de nuevas

* Mis más sinceros agradecimientos van a los profesores y amigos Noel Valis, Olga Elwes, Serge Salaün, César Nicolás y Juan Carlos Albert, por su ayuda indefectible en el transcurso de mis investigaciones y sus lecturas atentas de este trabajo.

1 Tomamos la expresión de Bachelard (*in La Terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, 1948, pág. 164 : «Les mots, les mots sont des coquilles de clameurs. Dans la miniature d'un mot, il en tient des histoires!»). Se podría traducir al castellano, con cierta licencia: «Las palabras, las palabras son conchas de greguerías», aunque Bachelard no emplee, en su versión francesa, la traducción "homologada" de Valéry Larbaud: *crialleries*. Me parece, sin embargo, que la expresión bachelardiana se vale del mismo campo léxico "greguerístico" (*clameurs, rumeurs*, etc.) para evocar a una actitud frente al lenguaje (*écouter les mots*) afin a la de Ramón en la greguería. Por lo demás, la relación establecida entre ambos autores no nace de la mera casualidad: Ramón es uno de los pocos autores españoles que Bachelard cita en sus ensayos. Encontramos varias referencias esencialmente a las greguerías (que Bachelard cita a partir de la traducción de Valéry Larbaud, 1923) en varias obras del corpus bachelardiano, tales como: *L'Air et les songes*, *Lautréamont*, y por supuesto *La poétique de l'espace* (libro que sirve de base principal a este estudio).
De todos estos elementos, se encontrará un análisis más desarrollado en el último capítulo de mi tesis doctoral, actualmente en curso de redacción.

2 «Una palabra tan bonita que quisiéramos tuviera mejillas para besarla». (En adelante, todas las traducciones del francés son mías, menos en las que se indica lo contrario).

3 «Así, para un soñador de palabras, hay palabras que son como conchas de voces. Pues, al oír ciertas palabras, como el niño que oye el mar dentro de la concha, *un soñador de palabras oye los rumores de un mundo de ensueños*» (cursiva mía).

compañías, de malas compañías»[4]. Esta descripción del «soñar con las palabras» se podría aplicar perfectamente al efecto producido por la greguería: una lectura ritmada por las pausas (la greguería cultiva un arte de lo fragmentario que permite al lector esos momentos de detenimiento en la lectura, a los que alude Bachelard), un perpetuo juego con el lenguaje que se libera del «deber de la palabra»[5] (es decir, del marco definitivo de la definición académica) para fomentar asociaciones verbales inéditas. Es como si Bachelard estuviera describiendo aquí el proceso de la creación poética ramoniana.

Evocar a Ramón Gómez de la Serna (a través de la luz de Gaston Bachelard) como a un «soñador de palabras» es precisamente la finalidad –sin pretensión de exhaustividad– de estas líneas. Tal experimento crítico nace de una interrogación sobre el «efecto Ramón»[6], compartido y comentado por numerosos «ramonianos»[7], al descubrir por primera vez la obra del autor de las *Greguerías*. Quisiera, por lo tanto, enfocar la obra ramoniana desde el punto de vista de la lectura, de la recepción del texto –y más precisamente del texto de las *Greguerías*– para el público lector.

De la sonrisa más tímida a las francas carcajadas, del cansancio, a veces, a la pura y sencilla fascinación, la lectura del texto greguerístico nunca deja al lector indiferente y, muy al contrario, le abre perspectivas nuevas. Hasta tal punto que podríamos aplicarle la definición del «goce del texto» teorizado por Roland Barthes:

> Texto de goce: el que nos pone en estado de perdición, nos incomoda (quizás, hasta cierto aburrimiento), el que hace trizas de los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector, de la consistencia de sus preferencias, de sus valores y de sus recuerdos, el que pone en crisis su relación con el lenguaje[8].

---

4 BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, París, Puf, 1986 (1ª edición: 1960), pág. 15.: «Je suis, en effet, un rêveur de mots, un rêveurs de mots écrits. Je crois lire. Un mot m'arrête. Je quitte la page. Les syllabes du mot se mettent à s'agiter. Des accents toniques se mettent à s'inverser. Le mot abandonne son sens comme un surcharge trop lourde qui empêche de rêver. Les mots prennent alors d'autres significations comme s'ils avaient le droit d'être jeunes. Et les mots s'en font cherchant, dans les fourrés du vocabulaire, de nouvelles compagnies, de mauvaises compagnies».

5 Véase Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «El concepto de la nueva literatura», *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, págs. 149-176.

6 Tomamos la expresión del artículo que Guy MERCADIER dedica a un comentario de la edición original de *Automoribundia*. Describe así el proceso de lectura de la portada de dicha obra: «Destacándose de la neutralidad del fondo sepia, después del nombre del autor, irrumpe el título en gruesas letras, que provoca enseguida un efecto complejo que se podría llamar «el efecto Ramón»: una sorpresa, pero, por así decirlo, con algo previsible, que suscitaría una reacción tipo: «Este título, ¡es puro Ramón!» («Sur la neutralité du fond sépia, après le nom de l'auteur, éclate le titre en gros caractères, déclenchant instantanément un effet complexe, que l'on pourrait appeler «l'effet Ramón» : une suprise, mais, si j'ose dire, avec de l'attendu, qui susciterait une réaction du genre : «ce titre, c'est tout lui!», *cf.* «Images et autres alentours dans *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna», *in Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique (XVI^e-XX^e siècle). Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, CERHIUS, 1992, p. 234).

7 Entre los más distinguidos, Rodolfo CARDONA indica en una nota liminar a su excelente monografía sobre Ramón: «I consider my first encounter with the works of Ramón Gómez de la Serna as one of the greatest *revelations* that I have had in the field of Spanish Literature» (*Ramón: a study of Gómez de la Serna and his works*, Nueva York, Eliseo Torres, 1957, p. vii) (subrayado mío). *Cf.* también, al respecto, el precioso homenaje contenido en el artículo de Juan Carlos ATIENZA, titulado: «Ramón en el corazón».

8 BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, págs. 25-26 : «Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles,

El «goce» –«*évanouissement, secousse, ébranlement*»– es una noción que me parece aplicarse a la greguería, como texto anti-académico, manifestación ejemplar de una literatura de prevanguardias, en la que perdimos todo sistema de referencias[9]. Las *Greguerías* nacen –editorialmente entre 1910 y 1912[10]– de un cuestionamiento estético profundo de los convencionalismos «inertes» y los cánones «*démodés*»[11]. Prentenden devolverle a la palabra poética su «fuerza viva y terrestre»[12], su plurivalencia y su capacidad de «originalizarse a sí mism[a]», para instaurar en el seno del lenguaje un sistema de relaciones (asociaciones) inéditas. Hasta cierto punto, el «goce del texto» ramoniano se plasma en la ambición de «trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho»[13]: se trata de des-tejer la trama del texto para gozar de las palabras en libertad.

Frente a semejante texto necesitábamos entonces otro instrumento de interpretación distinto al de la pura crítica textual. He encontrado en los estudios sobre la imaginación poética de Bachelard una reflexión sobre el fenómeno de la imagen literaria en el momento en que irrumpe en la conciencia del lector que me parece ofrecer un acercamiento pertinente a la obra ramoniana. Así define Bachelard la «fenomenología»: como «consideración del *surgir de la imagen* en una conciencia individual»[14] y la elige como método de comprensión de la «fuerza hipnótica de tales imágenes (poéticas)». A lo largo de su obra fenomenológica, se plantea el problema que nos interesa aquí, que él llama «transubjetividad de la imagen», es decir, el hecho de que una imagen poética, aunque singular y efímera, pueda suscitar la adhesión del lector:

> ¿Cómo una imagen a veces muy singular puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo, también, este suceso tan singular y efímero como es la aparición de una imagen poética, puede actuar –sin preparación alguna– sobre almas ajenas, en corazones ajenos, y esto a pesar de todas las barreras del sentido común, de todos los cuerdos pensamientos, felices de su inmutabilidad?
>
> […] Sólo la fenomenología […] puede ayudarnos a restablecer la subjetividad de las imágenes, a medir el alcance, la fuerza,

psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage».

9 Barthes añade que: «Lo que quiere [el placer del texto] es el lugar de una pérdida, el desquiciamiento, la ruptura, la deflación, el *fading* que se apodera del sujeto en medio del goce» («ce qu'il [le plaisir du texte] veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance»), *íbidem*, pág. 15. Notemos, al respecto, que Ramón también se vale de la noción de «desquiciamiento» para describir el efecto de las *Greguerías* en el lector («Prólogo» al *Total de greguerías*).

10 Según se considera como "fecha de nacimiento" la de la publicación de la introducción a la «Proclama futurista a los españoles» de Marinetti (*Prometeo*, núm. 20) o la «Propaganda al libro *Tapices*», por "Tristán" (*Prometeo*, nº 38).

11 Véase el ensayo de Ramón: «El concepto de la nueva literatura», *op. cit.*, págs. 149-176.

12 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «Palabras en la rueca», *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, págs. 878-903 (págs. 879-880 para esta cita y la siguiente).

13 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías Muestrario (1917-1919)* –en adelante, abreviado GRM–, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pág. 703.

14 BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, París, Puf, 1957, pág. 3: «la phénoménologie –c'est-à-dire la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle». *PE(trad)*, pág. 10. Todas las traducciones de *La poétique de l'espace* están sacadas de la edición de Ernestina de Champourcín: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994 –en adelante, abreviado *PE(trad)*.

> el sentido de la transubjetividad de la imagen. […] Se exige del lector que no considere la imagen como objeto y mucho menos como sustituto de objeto, sino que aprehenda su realidad específica. Para eso, hay que saber asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donante al producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética[15].

LA ANALOGÍA POÉTICA.

El elemento clave de la reflexión bachelardiana es la definición de la imagen poética que aparece primero en *L'Air et les songes*, de modo más bien iconoclasta:

> Siempre se ha querido que la imaginación fuera la facultad de *formar* las imágenes. Pero es más bien la facultad de *de-formar* las imágenes que resultan de la percepción; la imaginación es sobre todo la facultad de liberarnos de las imágenes primitivas, de *cambiar* las imágenes. Si no cambian las imágenes, si no se relacionan de forma inesperada, no hay *acto de imaginación*[16].

La imaginación poética, dentro de la perspectiva bachelardiana es una entidad activa e innovadora, en la medida en que constituye una fuerza de subversión y, por lo tanto, de poderosa renovación del lenguaje poético y del efecto que éste produce en el lector. La imagen crea objetos poéticos que *re*-presenta en la mente del lector; así permite abarcar, mediante la transformación de lo imaginario, realidades que la pura lógica analítica no supiera percibir. La función esencial que Bachelard atribuye a la imaginación poética es la de despertar en nosotros la *rêverie* (ensueño): «una imagen estable y definitiva *corta las alas a* la imaginación». Bachelard insiste mucho en el carácter dinámico de la imaginación poética: concibe incluso la literatura como «un brote de la imaginación», de modo que la función de la imagen poética es de «animar las palabras, devolviéndolas a su función de imaginación»[17]. La imagen poética es un lirismo *en acto* que aspira a lo nuevo infundiendo vida a las palabras.

Es interesante ver, al respecto, el parentesco entre las actitudes de Ramón y de Bachelard frente a la palabra: encontramos en *La Terre et les rêveries du repos* unas páginas dedicadas a la expresividad (sonora, fisiológica) de las palabras que recuerdan el texto ramoniano de las «Palabras en la rueca». Las palabras tienen una expresividad material, sensual, que la linealidad del lenguaje tiende a

15 BACHELARD, *íbidem*., pág. 2-3: «Comment une image parfois très singulière peut-elle apparaître comme une concentration de tout le psychisme ? Comment aussi cet événement singulier et éphémère qu'est l'apparition d'une image poétique singulière, peut-il réagir –sans aucune préparation– sur d'autres âmes, dans d'autres cœurs, et cela, malgré tous les barrages du sens commun, toutes les sages pensées, heureuses de leur immobilité ?/ Il nous est apparu alors que cette transsubjectivité de l'image ne pouvait pas être comprise, en son essence, par les seules habitudes des références objectives. Seule la phénoménologie […] peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image. […] on demande au lecteur de ne pas prendre une image comme un objet, encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique. Il faut savoir pour cela associer systématiquement l'acte de la conscience donatrice au produit le plus fugace de la conscience : l'image poétique».

16 BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1962.

17 BACHELARD, *íbidem*, págs. 283-285: «L'imagination s'enchante de l'image littéraire. La littérature n'est donc le succédané d'aucune autre activité. Elle achève le désir humain. Elle représente une émergence de l'imagination. […] Bref, l'image littéraire met les mots en mouvement, elle les rend à leur fonction d'imagination».

borrar. Bachelard, comentando la palabra *miasme* (miasma), invita a «colocar otra vez las palabras en la boca, en vez de convertirlas enseguida en pensamientos»[18] para que participen de un lenguaje vivo y fecundo. Ramón, en sus greguerías, reivindica el poder de subversión y la dimensión creadora inherente a la palabra: «[La greguería] ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, les ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico»[19]. Prefiriendo «el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero»[20] a la perfección pasiva de la lógica analítica, Ramón pretende desvelar mediante la greguería «el gusto prosaico y directo de cada imagen».

A modo de ejemplo "gustoso", citaré esta greguería sacada del *Total* de 1962 (2ª edición): «El afinar los violines suena a agrio zumo de limones». La sinestesia es casi total aquí, entre el acto de lectura (visión), la representación de la imagen mental (oído) y su plasmación desagradablemente gustosa. Es más: la greguería por sí sola hace sonar las variaciones (caco)fónicas sobre el «agri[o]» sonido de los «violines». La i estridente es omnipresente y, como en la cita inicial de Bachelard, las sílabas se invierten (*afi*n*ar* / *agri*o, vi*o-li-nes* / *li*-m*o-nes*), como para favorecer ese fenómeno que Bachelard llama el «retentissement» (repercusión)[21] de la imagen poética. Así pues, más allá del estricto significado de las palabras, la imagen poética cobra un relieve nuevo, la gracia fresca de un lenguaje que vuelve a ser «joven».

La pertinencia de ese acercamiento más teórico a la imagen poética se justifica por el hecho de que la metáfora es uno de los términos de la «fórmula» greguerística dada por Ramón («Greguería = humor + metáfora») y que (pese a ciertas reticencias de la crítica frente a la precisión de esta «defínición») la imagen poética desempeña un papel clave en la aprehensión de la greguería[22]. La misma denominación de «greguerías» ya es una metáfora, y si seguimos los «Prólogo» y «Advertencias» a las primeras ediciones, parece que el proceso de definición del «género» sea la acumulación pletórica (más que una síntesis única y definitiva), es decir, el movimiento propio de la metáfora[23]. Sólo recientemente se ha llegado a una definición lo más sintética y completa posible de lo que es la greguería[24]; no obstante parece seguir vigente esta afirmación de José Ortega Spottorno: «La greguería no puede definirse más que con otras greguerías; es una precaución que tuvo su

18 BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, pág. 68: «Si le philosophe voulait bien remettre les mots dans la bouche au lieu d'en faire trop tôt des pensées, il découvrirait qu'un mot prononcé –ou même simplement dont on imagine la prononciation– est une actualisation de tout l'être. Notre être entier est tendu par une parole». Recuérdense también las conocidas afirmaciones de Mallarmé: «Ce n'est pas avec des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots» (respuesta a Degas, citada por Paul Valéry *in Degas danse dessin*); «Il faut céder l'initiative aux mots» (*Crise de vers*).

19 GRM, pág. 42.

20 *Íbidem.*, pág. 43.

21 Noción presentada en las introducciones de *La poétique de l'espace* y *La poétique de la rêverie*. Véase análisis *supra*.

22 Cabe señalar, al respecto, la extrema abundancia de expresiones tales como: « Cuando […] parece que […] », « Es como (si)… », o « Se diría que… » –que suponen una relación de analogía entre varios fenómenos.

23 Véase. GRM, págs. 41-52 y 701-716.

24 Luis López Molina, *in Mestizaje y disolución de los géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, pág. 42: «La greguería es un texto brevísimo, por lo general, una oración sintácticamente completa, sin contexto, donde el autor hace alguna observación sobre la realidad (greguerías discursivas), establece asociaciones –las más veces metafórica– sorprendentes y/o humorísticas entre elementos de aquélla (greguerías asociativas) o juega con las posibilidades internas del lenguaje (greguerías verbales)».

inventor para evitar las falsificaciones»[25]. Aunque la definición del «género» greguerístico no sea el objeto de este estudio, me parece reveladora de la función esencial de la imagen poética en la greguería.

Definida por Mercedes Blanco como «promesa de reunión de los incompatibles»[26], la metáfora («enérgica», según el *Arte y agudeza de ingenio* de Gracián) cumple con esa función de multiplicar los significados, subvirtiendo el curso ordinario del lenguaje en busca de la expresividad y del placer estético. Sin embargo, quisiera precisar la naturaleza de la imagen poética en la greguería valiéndome de la noción de analogía (es decir, de relación entre dos realidades que se establece mediante el lenguaje[27] y que supone como trasfondo la herencia crítica de Mallarmé[28]). En *Sobre la evolución literaria*, Mallarmé define la literatura moderna diciendo: «La literatura tiene algo más intelectual que eso [la escritura naturalista]: las cosas existen, no nos hace falta recrearlas; sólo tenemos que captar sus relaciones. Los hilos de esas relaciones forman los versos y las orquestas»[29]. El principio analógico funda la obra mallarmeana, tanto literaria como teórica: como lo revela la cita, la analogía (el acento está en la *relación*, el *hilo*, la *correspondencia*, es decir, en el proceso de (re)unión de dos realidades; no en la idea de desplazamiento metá-forico) explora las potencialidades expresivas del lenguaje. Se halla del lado de la connotación: no se trata de nombrar, sino de *sugerir* el objeto, según Mallarmé[30]. No importa la realidad concreta del objeto sino su «casi desaparición vibrátil mediante el juego de la palabra»[31].

Dentro de esta perspectiva, amén de las nociones de subversión y dinamismo características de la imagen poética según la teoría bachelardiana**,** otra característica de la analogía poética es su naturaleza abierta y libre[32]. «El valor de la imagen se

25 «Ramón cumple 100 años», *El País*, 25-01-1988.

26 Es «promesse de réunion des incompatibles» (Mercedes BLANCO, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, París, Honoré Champion, 1992, p. 621).

27 Mientras que la noción de *metá*-fora supone una idea de desplazamiento (se trata de considerar *una* realidad –*lo mismo*– y de definirla aplicándole verbalmente ciertas propiedades de otra realidad –*lo otro*), la analogía establece una relación-tensión entre *dos* realidades consideradas de modo equivalente (véase, otra vez, la concepción «monística» presentada por Ramón en «El concepto de la nueva literatura») y que, sobre todo, llegan a constituir una misma realidad inédita (ver *infra*).

28 Como lo sugiere el texto tan citado de «Le démon de l'analogie» y la lectura de otros numerosos ensayos, tales como «Crise de vers», «Symphonie littéraire», etc.

29 Stéphane MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, París, Gallimard, 1998, págs. 394-395: «Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela: les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres».

30 *Ibidem*, págs. 392-394: «*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le *suggérer*, voilà le rève. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. […] L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Eh bien, non! La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme: là est le symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens».

31 *Ibidem*, pág. 251.

32 En el prólogo al primer volumen publicado de *Greguerías* (1917), Ramón recuerda al lector que «Para oír, para leer las Greguerías, se necesita libertad de espíritu, es decir, no negar al espíritu su propia extensión, su vacío, su

mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a ésta, la imaginación es esencialmente *abierta, evasiva*. Es, dentro del psiquismo humano, la experiencia misma de lo *nuevo*»[33]. Radicalmente innovadora, la analogía es creadora de una realidad *poetica* –¿esa misma «realidad lateral» que Ramón decía perseguir a través de la greguería? La analogía greguerística prentende renovar la visión / dicción codificadas de la percepción, enseñando «ese algo insospechado que ocultan [las cosas] en el fondo de su alma»[34] –algo que sólo puede ser revelado por la confrontación con una imagen susceptible de *ponerlo de manifiesto*.

Tal es el principio de la analogía en la obra de Ramón: liberar las palabras (y las cosas que ésas representan[35]) de la univocidad. Por ejemplo, al leer que: «La cuartilla es una bella materia llena de luz lunar, una materia noble como la plata, digna de que la trabajemos con esmero y genio»[36], la «cuartilla» (palabra y objeto), vista a través de la «mirada fructífera»[37] de la greguería, se vuelve sugerente, deja ver la «materia noble» que la anima detrás de una apariencia trivial. Otra vez, aquí, las palabras son las que inician el fenómeno de la *rêverie*: la primera parte de la frase constituye una variación sobre los sonidos [i], [j], [a], [l] que se termina con la melodía arrulladora de la [u]: la greguería es teoría y práctica, nos da a leer el «trabajo» de la materia verbal, al tiempo que lo dice. Hace visible el relieve (fónico e imaginario) de la cuartilla para devolverle plenamente su nobleza a la trivialidad de lo cotidiano.

Sea bachelardiana, sea ramoniana, la analogía permite, pues, revelar las múltiples caras de las cosas/ palabras y establecer entre ellas un haz de relaciones inéditas. Pretende darnos a ver una interpretación (muy a menudo inesperada) de la materia íntima del mundo[38]. Piénsese, por ejemplo en la «*Fontaine*» de Duchamp (*urinoir* vuelto del revés y, así, emancipado de su uso convencional para convertirse en realidad artística). El artista soñó con esa analogía efímera y la puso en escena, en «espacio» (Bachelard), «en el candelero»[39] (Ramón). La referencia a Duchamp no es casual: he encontrado en los últimos manuscritos de Ramón una cita de Duchamp copiada varias veces; se trata de una definición del arte contemporáneo como «El régimen de la coincidencia»[40]. Co-*incidir*: es decir que la gre-

---

espontánea confesión, su tonalidad destilada, su primer impulso nativo, su generosidad, su olvido, su desmemoria, su independencia» (GRM, pág. 46).

33 BACHELARD, *L'Air et les songes*, *op. cit*, pág. 7: «La valeur d'une image se mesure à son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est, dans le psychisme humain, l'expérience même de la *nouveauté*».

34 Cita sacada de la comedia-homenaje de Roberto LUMBRERAS BLANCO cuyo protagonista es «RAMÓN» y en la que el dramaturgo ofrece varias claves de (in)comprehensión de la obra ramoniana (*Hasta que la boda nos separe*, Oviedo, KRK, 2004 (2ª edición), pág. 41).

35 Gómez de la Serna considera, en efecto, que ambas forman parte de un todo –cósmico– dividido en unidades equivalentes). Véase su teoría del «Monismo verbal» al final del ensayo «El concepto de la nueva literatura».

36 GRM, pág. 323.

37 GRM, pág., 49 (prólogo a la primera edición de *Greguerías*, 1917).

38 En el ensayo titulado «Las cosas y el "ello", se puede leer este ejemplo del proceder del arte moderno : «Los pintores cubistas, dando un ejemplo de marcha hacia las cosas, comenzaron a contar con las materias de las cosas representadas y las daban una interpretación pictórica, según fuese la calidad o la pesantez de las materias, no su apariencia» (1934, pág. 194).

39 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías selectas*, Madrid, Saturnino Calleja, 1919, p. 105 : «Yo quiero sugerir el asombro de las cosas, sacándolas un poco –o un mucho– de quicio y poniéndolas un momento en candelero».

40 Archivo de la Universidad de Pittsburgh, Hillman Library («Ramón Gómez de la Serna Collection», Special

guería no sólo se conforma con sugerir una afinidad latente entre dos realidades, sino que da luz a una nueva realidad *poética* (en el sentido etimológico de la palabra: *creadora*)[41]. La metáfora se consuma en metamorfosis. Y así deja que se expresen plenamente sus potencialidades oníricas.

Un ejemplo de esa hibridación creadora (ejemplo en el que Ramón y Bachelard *coinciden*, precisamente) es la recurrencia en sus obras respectivas de la imagen (al)química. Ya desde la evocación del acto de nacimiento de la greguería[42] y en sus ensayos posteriores, Ramón describe su escritura como una «química de las combinaciones» de las palabras[43]. Quiere alcanzar esa «liberación por la incongruencia» que Bachelard llama «perfección de los valores (oníricos)»[44], es decir, que la sustancia poética se eleva (se emancipa de sus raíces académicas) y se aligera (pierde todas sus impurezas-ilusiones referenciales) para conseguir una forma de trascendencia que sería la imagen pura –en absoluto copia de una realidad racional sino reinventada y, por lo tanto, origen del soñar. Según Bachelard, «Se entienden las figuras por su transfiguración»[45]: la analogía poética participa de un proceso de sublimación material (es decir, verbal).

Ahora entendemos mejor por qué Bachelard define la imagen poética como «surgir» y nos invita a considerar la «realidad específica» –el «ser» de la imagen– que el lector vive, vuelve a vivir y a actualizar.

> En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa. […] Es, pues, en la inversa de la causalidad, en la *repercusión*, en la resonancia, […] donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética[46].

Collections Department, University of Pittsburgh Library System), carpeta nº 36 (subrayado mío). La cita se halla en un conjunto de notas preparatorias al prólogo de una «Nueva edición» de *Greguerías*. Con esa expresión (que aparece bajo el título «Duchamp estética»), Ramón Gómez de la Serna define la greguería.

41 La referencia a Mallarmé se podría continuar aquí. Recuérdese, por ejemplo, las palabras del poeta a la hora de contestar a Jules Huret en *Sur l'évolution littéraire*: «L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Eh bien, non! La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme : là, il y a symbole, il a création, et le mot poésie a ici son sens» (*Igitur, Divagations, Un coup de dés*, 1998, págs. 393-394).

42 Recuerda: «la Greguería me tiene convencido por cómo nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, todos, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitación, de su depuración, de su disolución radical, la Greguería. Desde entonces la Greguería es para mí la flor de todo» (GRM, pág. 41).

43 En «Las palabras y lo indecible», Ramón escribe: «En el momento de no poder coordinar un ideal hay que lanzarse a lo incoordine y se encuentra la belleza de las palabras y la química de sus combinaciones, trastornando el sentido de cada cosa con un adjetivo lejano que no le corresponde, o poniendo cosa con cosa en una vecindad que supone una tercera cosa dubitante, monstruosa, con uñas de concha, con leontinas de ubres. (El gollete de la botella de champaña tiene una cosa de cabeza de serpiente plateada). Es una liberación por la incongruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguida en un plano superior» (*cf. Revista de Occidente*, Madrid, CLI, enero-febrero-marzo de 1936, págs. 56-85).

44 Véase *L'Air et les songes*, *op. cit*., pág. 298.

45 *L'Air et les songes*, *op. cit*, pág. 13.

46 *PE(trad)*, pág. 8. *La poétique de l'espace*, *op. cit*., pág. 2: «Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une *ontologie directe*. C'est à cette ontologie que l'on voudrait travailler. C'est donc bien souvent à l'inverse de la causalité, dans le *retentissement*, si finement étudié par Minkowski, que nous croyons trouver les vraies mesures de l'être d'une image poétique».

JUEGO Y RETENTISSEMENT

En la noción de *retentissement* se manifiesta, para Bachelard, la «transubjetividad de la imagen», o involucración del lector en su lectura: «En vez de buscar la calidad en el *todo* del objeto, como la señal profunda de la substancia, hay que buscarla en la *adhesión total* del sujeto que está plenamente involucrado en lo que imagina»[47]. Ese *retentissement* produce un cambio en el alma del lector que determina su adhesión al texto literario: éste se vuelve suyo, ya que el lector se reconoce en la imagen creada por el poeta[48].

¿Cómo conseguir, entonces, ese fenómeno de adhesión? Así describe Bachelard el mecanismo del *rententissement* íntimo de la imagen poética:

> Para evocar los valores de intimidad, es preciso, paradójicamente, inducir al lector a un estado de lectura suspendida. En el momento en que los ojos del lector abandonan el libro, cuando la evocación de [la cosa] puede convertirse en umbral de onirismo para los demás. Entonces, cuando es un poeta quien habla, el alma del lector resuena, conoce esa *resonancia* que […] devuelve al ser la energía de un origen[49].

El *retentissement* se compone de una mezcla de indefinición (universalidad) y, no obstante, de profundidad. ¿Qué otro texto conseguiría mejor que la greguería ese estado de «lectura suspensa»? En efecto, la greguería es un texto totalmente *des*-lineal, no narrativo, es más: incongruente, y que su propio creador definió como tensión entre la metáfora (o, como lo acabamos de ver, la analogía) y el humor (diría, más bien, el *juego*, puesto que la greguería cultiva un arte sutil del juego con las palabras, que no pretende necesariamente suscitar la risa sino que permite explorar las posibilidades del lenguaje, tanto desde el punto de vista del significante como de la imagen mental). Este segundo elemento sugiere una dimensión interesante: la del desfase (*décalage*). El carácter lúdico de la escritura greguerística es, tal vez, lo que sirve de punto de arranque a la analogía poética (en su dimensión subversiva, abierta, etc.), lo que le permite emanciparse por completo de la lógica referencial-analítica. Mediante el juego, por así decirlo, cambiamos –*asumiéndolo*– las reglas del sistema para ingresar otro universo, el de la realidad poética. Se trata de abandonar toda idea preconcebida, toda pasividad de las percepciones; el juego nos devuelve a las actitudes espontáneas de la infancia:

> Aquí está la curiosidad del niño que destruye su juego para ver lo que hay dentro. […] [P]reten[de] abandonar los aspectos psíquicos exteriores para ver *otra cosa*, ver más allá, ver lo que hay dentro, en resumidas cuentas, liberarse de la pasividad de la visión. […] dar una solución a […] esa

47 *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit*., pág. 81: «Au lieu de chercher la qualité dans le *tout* de l'objet, comme le signe profond de la substance, il faudra la chercher dans l'*adhésion totale* du sujet qui s'engage à fond dans ce qu'il imagine».

48 *Íbidem.*, pág. 6: «Le retentissement opère un virement d'être. Il semble que l'être du poète soit notre être. […] Plus simplement dit, nous touchons là une impression bien connue de toute lecteur passionné de poèmes : le poème nous prend en entier».

49 *PE(trad)*, pág. 44. *La poétique de l'espace*, *op. cit*., pág. 32: «Pour évoquer les valeurs d'intimité, il faut, paradoxalement, *induire le lecteur en état de lecture suspendue*. C'est au moment où les yeux du lecteur quittent le livre que l'évocation de [telle chose] peut devenir un seuil d'onirisme pour autrui. Alors quand c'est un poète qui parle, l'âme du lecteur retentit, elle connaît ce retentissement qui, comme l'expose Minkowski, rend à l'être l'énergie d'une origine».

voluntad de la mirada que necesita de las *profundidades* del objeto[50].

A modo de ejemplo, citaré al azar algunas greguerías: «L L L L L L L L L L : eles mayúsculas de paseo», «Cuando la mujer pide ensalada de fruta para dos, perfecciona el pecado original», «Al cerrar una puerta con violencia pillamos los dedos al silencio». Estas tres interpretaciones greguerísticas son todas inesperadas, aunque (o, quizás, precisamente por eso) acertadas. A través de tres modalidades distintas (juego sobre la escritura, juego de variación burlesca sobre una referencia exterior y juego de perspectiva animista), el juego supone un primer impulso hacia lo nuevo radical. Ausente de las corrientes literarias coetáneas al «ramonismo» –como, por ejemplo, el simbolismo o el expresionismo–, el juego surge en las vanguardias españolas como medio de desestabilización de la realidad y de su reprensentación académica. ¿No se definió a sí mismo Ramón como «Un ser viviente que encontró la graciosa y tierna actitud que conviene a la vida»?[51] Negándose a aceptar la superficie de las apariencias comunes, la mirada greguerística[52] pretende sorprender[53] la realidad entre los bastidores del juego. Fuente de la incongruencia tan característica de la greguería, esa dimensión lúdica es el elemento que viene a despertar y mantener la tensión de la analogía greguerística[54]: funciona como aguijón de la imaginación poética.

Tal vez la modernidad de las *Greguerías* radique en ese modo de enfocar lo cotidiano y lo real en general de forma insólita (¡«Ruinas: siesta de columnas y capiteles»!), culminando a veces en cierta euforia en el manejo lúdico del lenguaje («Lo malo de La Bruyere es que tiene nombre de queso», «La frase que más reúne la vida con la muerte es la de: "Estoy hecho polvo"», «Estornudos: carcajadas de la nariz»). A través de un doble desfase, lúdico y analógico, la *greguería* nos invita, diría, a una lectura «en sentido figurado» del mundo[55] –es decir no en el sentido (di)recto y supuestamente transparente, sino en un sentido derivado de las connotaciones de las palabras e imágenes; un sentido que, por medio de la analogía lúdica, llega a expresar la visión greguerística del modo más sugerente, capaz de producir un efecto más vivo en la mente del lector.

---

50 *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit*., pág. 8: «Et voilà la curiosité de l'enfant qui détruit son jouet pour aller voir ce qu'il y a dedans. […] les forces psychiques en action prétendent quitter les aspects psychiques extérieurs pour voir *autre chose*, voir au-delà, voir au-dedans, bref, échapper à la passivité de la vision. […] don[ner] une issue normale à l'œil inquisiteur, à cette volonté du regard qui a besoin des *profondeurs* de l'objet».

51 «Mi autobiografía», *loc. cit.*, pág. 510.

52 ¡"Corregida" por el «monóculo sin cristal» emblemático de Ramón, no hay que olvidarlo! (véase. «Mi autobiografía», apéndice a *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, 1924, págs. 490-492).

53 «¡Oh, sorprender las cosas como en cueros vivos!... […] En esta hora sorprendida infraganti, porque nos creía dormidos y porque no la esperábamos nosotros, probamos una clase distinta de la presencia de todo» (*Greguerías selectas*, Madrid, Saturnino Calleja, 1919, pág. 166).

54 Es famosa la afirmación de Reverdy: «L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports entre les deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique» (*Nord-Sud*, marzo de 1918, citado por André Breton, *in manifeste du surréalisme*, París, Gallimard, 1965, pág. 31). Sin ese alejamiento (o, al menos, cierta vacilación entre alejamiento y exactitud), ya no hay imagen poética.

55 «La metáfora las [a las palabras] hace abstractas y embalsamadas. La metáfora multiplica el mundo», según afirma Ramón en el prólogo del *Total de greguerías* (edición consultada: Madrid, Aguilar, 1962 –2ª ed.).

Dicho efecto es lo que, *in fine*, interesa a Bachelard. Éste resume con las siguientes palabras la tesis de *La poétique de l'espace*:

> Siguiendo los principios de la Fenomenología, se trataba de evocar la toma de conciencia de un ser maravillado por las imágenes poéticas. […] Para nosotros, toda toma de conciencia es un incremento de la conciencia, un aumento de la luz, un refuerzo de la coherencia psíquica[56].

Un vocablo me parece esencial en esta cita : la alusión a la noción de coherencia –una coherencia que se opone, aquí, a la idea de una mente distraída, y que, para mí, es un concepto clave en la explicación de la «transubjetividad de la imagen» greguerística.

LA ANALOGÍA LÚDICA COMO FUENTE DE COHERENCIA

Es precisamente por el uso de esa noción de coherencia por lo que Bachelard justifica sus estudios sobre los valores poéticos propios de la *rêverie*: «Al hablar de una *Poética del ensueño*, cuando el sencillo título "El ensueño poético" siempre me ha atraído, quise subrayar la *fuerza de coherencia* que recibe el soñador cuando se muestra fiel a sus sueños y que éstos cobran una *coherencia* debida precisamente a sus valores poéticos. La poesía conforma al mismo tiempo al soñador y a su mundo»[57]. Lo que describe aquí Bachelard es el principio de la fenomenología de la imagen: suscitar la participación del lector a la imaginación *creadora*, hacer que se viva en el presente la imagen, actualizándola, tomando conciencia de ella. Bachelard dedica, por ejemplo, un capítulo de su estudio al sueño de la niñez en la literatura. ¿Por qué las obras que abarcan esa dimensión «resuenan» particularmente en nosotros?, ¿por qué suscitan la «adhesión total» del lector?:

> La niñez, en su valor de arquetipo, se puede comunicar. Un alma nunca desatiende un valor de la niñez. […] La niñez, suma de las cosas insignificantes del ser humano, tiene una significación fenomenológica propia, une significación fenomenológica pura, ya que todo en ella es aptitud a maravillarse. Por la gracia del poeta, nos hemos vuelto el puro y sencillo sujeto del verbo maravillarse[58].

56 *La poétique de la rêverie*, 1986, págs 1-5: «Suivant les principes de la Phénoménologie, il s'agissait de mettre en pleine lumière la prise de conscience d'un sujet émerveillé par les images poétiques. […] Pour nous, toute prise de conscience est un accroissement de conscience, une augmentation de lumière, un renforcement de la cohérence psychique».

57 Así Bachelard justifica la elección del título de la obra – una de las últimas que escribió sobre el tema y que ofrece una suerte de síntesis del conjunto. («En parlant d'une *Poétique de la rêverie*, alors que le titre tout simple : *La rêverie poétique* m'a longtemps tenté, j'ai voulu marquer la force de cohérence que reçoit un rêveur quand il est vraiment fidèle à ses songes et que ses songes prennent précisément une cohérence du fait de leurs valeurs poétiques. La poésie constitue à la fois le rêveur et son monde»), 1986: pág. 14 (subrayado mío en la traducción).

58 «L'enfance, dans sa valeur d'archétype, est communicable. Une âme n'est jamais sourde à une valeur d'enfance. […] L'enfance, somme des insignifiances de l'être humain, a une signification phénoménologique propre, une signification phénoménologique pure puisqu'elle est sous le signe de l'émerveillement. Par la grâce du poète nous sommes devenus le pur et simple sujet du verbe s'émerveiller» (*La poétique de la rêverie*, *op. cit.*, pág. 109).

Según Bachelard, existe un fondo de niñez («*un noyau d'enfance*») en cada uno de nosotros que se podría definir como la facultad de «ver» opuesta a la actitud adulta: el «enseñar» (o el «demostrar»; en cualquier caso, el asignar de forma arbitraria, pero eso sí definitiva, un sentido racional a los fenómenos). Desde este punto de vista, se podría leer la greguería como tentativa de reencuentro con la facultad originaria de *ver*: ver «la lógica» como «el pulverizador de la razón», «la cebra» como «un capricho del Gran Dibujante», «las uvas negras» como «racimos de ojos tristes»,… Se trata de volver a lo más íntimo, a un «primitivismo» de la imagen poética.

Cabe señalar, al respecto, que tanto Bachelard como Ramón mencionan a Robinson Crusoe[59] en sus obras. Se puede interpretar este paralelismo como un deseo de vuelta hacia un «origen de las lenguas»[60], es decir, hacia un lenguaje primitivo, nacido del afecto y cuya expresividad sería esencialmente metafórica y prosódica –en absoluto el fruto de imperativos pragmático-racionales. Ese potencial expresivo es, a mi parecer, lo que Ramón quiere devolver a la palabra greguerística –haciendo de ésta un principio de vida, capaz de tejer con el objeto un haz de relaciones múltiples y plurivalentes.

Por lo demás, la tentación por el "robinsonismo" (entendido como deseo de reencuentro con un lenguaje sensible y expresivo), supone una actitud frente al lenguaje que se puede interpretar como la búsqueda de una palabra poética *motivada*. El poeta concibe la actividad poética como una *rêverie* con las palabras y aspira a «elaborar un sentido a partir de los significantes»[61]. El mecanismo de asociación se vuelve «uno de los principios activos de cualquier significación, es decir, una manera formidable de elaborar un sentido»[62]. El poeta se vale del conjunto de los procedimientos estilísticos, fónicos, etc., así como de las imágenes y connotaciones de la palabra para fundar la

59 En *La poétique de l'espace*, Bachelard cita una carta de Van Gogh a su hermano en la que afirma que hace falta «conservar algo del carácter original de un Robinson Crusoe». Y concluye el filósofo «Para ser activo durante el día, me repito: "Cada noche, reza a San Crusoe"» (traducción mía. *La poétique de l'espace*, pág. 75. ver también *PE(trad)*, pág. 102). En cuanto a Ramón, en «Mis siete palabras», lanza: «¡Todo se ha tonificado, se ha suavizado, se ha vaselinado, todo se ha hecho mórbido y blando!… ¡Oh la afabilidad y la temperancia!… […] ¡Sueño de Robinson Crusoe! / ¡Sueño de niño que me transporta ahora de nuevo!/ Fantástico sueño de ser un Robinson Crusoe!» (GRM, págs. 184-185).

60 Tomamos la expressión de Jean-Jacques ROUSSEAU, autor del *Essai sur l'origine des langues*, en el que evoca los «signos sensibles», componentes de un lenguaje emocional, fruto de la voluntad humana de comunicar sus sentimientos y sensaciones. Se trata de un lenguaje enérgico, dinámico y sumamente expresivo, que muy a menudo se vale de la imagen. Es un lenguaje de la *presencia* física, interpretado directamente a partir de las pasiones humanas. Así lo define Rousseau: «Les passions arrachèrent les premières voix. […] On ne commença pas par raisonner mais par sentir […] les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques. […] Le langage figuré fut le prémier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier […]. D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après» (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, 1990, págs. 66-68). Sin embargo, el lenguaje articulado (y la necesidad de expresarse de modo preciso, en sentido recto y ya no figurado) provocará el abandono de esa dimensión poética de los idiomas primitivos. Las palabras se vuelven instrumentos pragmáticos, necesariamente unívocos. No obstante, para expresar ciertas realidades que pertenecen a la esfera de lo sensible o que exceden la lógica pura, es preciso, otra vez, buscar más allá de los signos usuales, un lenguaje capaz de abarcar la complejidad intrínseca del ser humano. A ese lenguaje «vivificado» es a lo que aspira Ramón Gómez de la Serna.

61 Tomamos la expresión de Serge SALAÜN. Al respecto, véanse los dos artículos de 1986 y 1995: « La poésie ou la loi des signifiants » y «Jeu de mots, jeux de sons, jeux de sens».

62 Véase Jean-Luc PUYAU, *Génetique textuelle: recherche sur la production du discours poetique chez Guillén. Étude des brouillons de* Cántico, (tesis inédita), París, 2004.

coherencia del discurso poético en el principio asociativo. Pretende conseguir una expresividad mayor del lenguaje, soñando con un lenguaje *total*.

Uno de los ejemplos más patentes en las *Greguerías* sería el juego sobre las letras del alfabeto: «La A es la tienda de campaña del alfabeto», «La *ü* con diéresis es como la letra malabarista del abecedario», «La Y griega mayúscula es la copa de champaña del alfabeto», etc. Viviane Alary comenta ese procedimiento, observado en el *Total de greguerías* precisando que:

> […] Consiste en hacer del *signo* arbitrario –es decir, que no está motivado por una semejanza física con lo que designa– un *símbolo* que manifiesta también las cosas por analogía. La Letra se vuelve imagen: ésta es una de las aplicación posibles de la intención conceptual de nuestro autor cuando dice que quiere enseñar *el grafito de las cosas*. […] Al jugar con las asociaciones, las intersecciones posibles entre estas dos dimensiones de la representación [es decir, entre arbitrariedad y motivación del signo], Gómez de la Serna busca una síntesis, una fusión de naturaleza metafórica que abarcaría el ser, la cosa y el lenguaje[63].

A veces, Ramón asocia letra e imagen, como aquí:

Toldo tiene en la T la cobijadora sombrilla que cubre el resto de las letras de su palabra.

Otras, la greguería se concentra en la elocuencia del *significante* (la manifestación física de la palabra): «Ballena se escribe con elle por los dos surtidores líquidos que lanza a lo alto por la nariz». En ambos casos, el manejo lúdico de las palabras propio al Ramón de las *Greguerías* se funda en la materia verbal: en este último ejemplo, en la dimensión fónica de las letras que compone el vocablo *ballena*, la elle asimilada a dos ele (fónicamente «líquidas») y que descuella sobre la ene (fónicamente nasal, asociada por lo tanto con la «nariz» de la ballena). Así es cómo, a mi parecer, el discurso greguerístico da una sensación *de evidencia (poética)* y de una *coherencia (nueva)* a la que el lector se *adhiere* irresistiblemente. La relación del lector con el texto ramoniano procede mediante un re-conocimiento[64]. Por eso se puede

63 Viviane ALARY, « L'œuvre dessinée de Ramón Gómez de la Serna », *in Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, 1999, págs. 195-196: « Je m'arrêterai tout d'abord sur un premier procédé, récurrent dans le *Total de Greguerías* en tout cas, qui consiste à faire du *signe* arbitraire –donc non motivé par une ressemblance physique avec ce qu'il désigne– un *symbole* qui manifeste aussi les choses par analogie. La Lettre se fait image: voilà une des applications possibles de la visée conceptuelle de notre auteur quand il dit vouloir *montrer le graphite des choses*. […] En jouant sur les rapprochements, les intersections possibles entre ces deux ordres de représentation [c'est-à-dire entre signe arbitraire et signe motivé], Gómez de la Serna recherche une synthèse, une fusion, de nature métaphorique, qui engloberait l'être, la chose et le langage ».

64 En esto precisamente Alan HOYLE funda su distinción entre greguería y chiste, basándose en el hecho de que, en la primera, el lector ha de encontrar el elemento implícito que contribuye al ingenio de la greguería. Gómez de la Serna nos incita a adoptar su visión «equívoca» del mundo, no para corregirla sino al contrario para que veamos la analogía singular que ésta inaugura siguiendo su propia coherencia poética, «como una burla poética de nuestro pensamiento convencional por desatender esta clase de impresiones». Se trata de «ver la parte menos vista, destruir la perspectiva acostumbrada, haciéndonos ver el objeto con nuevos ojos, experimentándolo como puro asombro sensorial» («El problema de la greguería», *in Actas del IX Congreso de la*

afirmar que, aunque sumamente singular y llena de resonancias personales[65], la escritura greguerística siempre alcanza cierta universalidad –debida, según creo, a su proyección hacia una forma de discurso motivado.

Daré dos últimos ejemplos de greguerías para demostrarlo:

«Diccionario quiere decir millonario en palabras». Esa greguería obviamente «quiere decir» que gracias al diccionario poseemos un ingente tesoro de palabras: éste es el sentido más inmediato («[Diccionario] quiere decir [millonario en palabras»]). Pero lo más interesante es, quizás, que esta riqueza de vocabulario se exprese precisamente *en* y *por* las palabras («[Diccionario quiere decir millonario] en palabras»). Esa dimensión auto-reflexiva (o metapoética) es la que da su pleno valor a la greguería. Los juegos de consonancia entre las palabras «diccionario» y «millonario» refuerzan la coherencia de la *definición* que, así, está también (verbalmente) motivada por el significante de las palabras.

«Al sacapuntas no le interesa sacar punta al lápiz, sino hacerle tirabuzones». Aquí, el movimiento de la greguería es doble: se tratar de vivificar la palabra «sacapuntas» otorgando autonomía a los términos que la componen e introduciendo una analogía que viene a completar la visión *poética* del sacapuntas. Del «*sacapuntas*» lexicalizado pasamos, pues, a «no… *sacar punta*… sino hacerle tirabuzones»: la misma estructura (infinitivo + complemento) se repite como para subrayar el cambio introducido por la imagen poética. Como es frecuente en la greguería, percibimos aquí una tonalidad burlona. Se trata de "rectificar" humorísticamente el carácter inerte de la palabra «sacapuntas»; y esta vez la imagen («hacerle tirabuzones») es (visualmente) motivada. A partir de esos dos ejemplos y a la luz de la teoría bachelardiana, quisiera sucintamente proponer un análisis del *funcionamiento* de la *greguería*.

La greguería establece una analogía (interna al lenguaje) entre dos realidades y juega sobre la tensión (asociación-distinción)[66] entre éstas, o sea que, cruzando las perspectivas y devolviendo a la imagen poética su «aureola imaginaria»[67], consigue ofrecer una mirada nueva sobre los fenómenos y poner de relieve el *vínculo poético* que los une (sea ese vínculo de naturaleza visual o verbal)[68]. El juego (o ludismo) verbal viene a plasmar formalmente la intuición de esa asociación inédita: de la suma de los dos nace la greguería.

Tal vez por eso no sea casual el que la misma denominación de la greguería sea una metáfora (¿de la voz poética?, ¿del grito de rebeldía del arte contemporáneo?), como para proporcionarnos una primera clave de lectura del texto greguerístico: la

Asociación Internacional de Hispanistas, 2, Frankfurt, Vervuert, págs. 183-192).

65 Rita MAZZATTI GARDIOL recuerda que: «Simultaneously impressionistic and expressionistic, Ramón rarely describes anything objectively, but rather in terms of how it seemed to him, and how it made him feel» (*Ramón Gómez de la Serna*, Nueva York, Twayne, 1974, pág. 145).

66 Esa tensión oscila entre dos polos: la analogía sólo puede expresarse si las realidades no son radicalmente irreductibles; pero una analogía consumada desembocaría en un fenómeno de metamorfosis (fusional) que no dejaría ningún espacio para el juego y la creación *poética*. El equilibrio es delicado, pero de esa tensión es de donde nace el soñar con las palabras.

67 Véase la introducción de BACHELARD, *L'Air et les songes*, *op. cit*, págs. 7-8.

68 Y, más a menudo todavía, ambos al mismo tiempo; imagínese, por ejemplo, la greguería «La jirafa es un caballo alargado por la curiosidad»: la asociación es a la par visual (la semejanza –tamaño exclusive– de los dos cuadrúpedos) y verbal (mediante el adjetivo «alargado»).

búsqueda, detrás de las apariencias del lenguaje, de una asociación poética que sea fuente de coherencia. Hágase el experimento: ábrase al azar un tomo de *Greguerías* y léase una; entonces se reconocerá una modalidad de asociación («*rapprochement*», decía Reverdy) inédita, incongruente entre dos palabras o cosas y que sirve de base a la «fórmula» greguerística.

Se trata de cambiar nuestra visión conformista por un efecto de *trompe-l´œil* (y sabemos lo ramoniano que son los *Trampantojos*), es decir, por una analogía lúdica *plus vraie que nature* capaz de denunciar toda tentación de ilusión referencial. Salaverría cita el ejemplo de una de las famosas conferencias-maletas de Ramón, en la que éste, a modo de preámbulo, «muy seriamente, [se] com[ió] la vela que había en una palmatoria…, es decir, el plátano como una vela de verdad»[69]. Ejemplo que recuerda otro espejismo analógico muy conocido: el «monóculo sin cristal», que llegó a convertirse en emblema de la estética ramoniana. Según el mismo testimonio de Salaverría, Ramón se complacía en hipnotizar el público con su «anillo humorístico»[70] y, «cuando todos están pendientes de ese monóculo con aro de plata, él mete el dedo en el aro y lo atraviesa»[71] para evidenciar la impostura (la *supercherie*). Así comenta Ramón el gesto:

> Estamos tan hechos a mirar y a aceptar los árboles, las casas y el mundo a través de nuestros ojos con una naturalidad tan perniciosa y tan poco personal, que yo, para estar sobre aviso y para no aceptar nada que no se presente en su excesiva monda y lironda naturaleza, he adoptado el monóculo sin cristal, que me sirve para estar sobre aviso y calar bien las cosas […] Ahora a trabajar, a ser algo más que ambiente diáfano y apenas humano de las cosas. Ahora a todo hay que encontrarlo su parecido y la aprensión verdaderamente humana que despierte[72].

Calar en las cosas para encontrarles su parecido y descubrir *nuevamente* la coherencia de los fenómenos: en medio de la incongruencia greguerística siempre surge una asociación, de cariz analógico, que se puede comparar con el principio de motivación del lenguaje (es decir, la consideración de una relación de semejanza natural entre la palabra y el objeto que designa). La palabra poética de la greguería pretende devolver a los fenómenos que nombra una motivación visual (imagen poética que pone en evidencia una semejanza inédita) y verbal (asociaciones (de) significantes que desbaratan los automatismos de la lengua para enriquecerla y presentarnos una nueva visión creadora del mundo). Su ambición es la de dar una voz a las «greguerías» desatendidas que llenan el mundo –una voz que exprese asociaciones *poéticas*, es decir, fundadas en una *coherencia interna al lenguaje poético* (por las imágenes y toda la gama de procedimientos expresivos de las posibilidades de la palabra) que, más allá de las percepciones empíricas y de las sensibilidades personales, sabrá «resonar» en el lector.

69 «A los provincianos, sobre todo, ha solido darles sorpresas jocosas, como aquella de sentarse en un estrado, preparar el vaso de agua, extender unas cuartillas sobre la mesa y a continuación, muy seriamente, comerse la vela que había en una palmatoria…, es decir, el plátano como una vela de verdad», («Ramón Gómez de la Serna y el vanguardismo», *Nuevos retratos*, Madrid-Buenos Aires, Renacimiento, 1930, pág. 128).

70 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, «Mi autobiografía», *in La Sagrada cripta de Pombo*, Madrid, 1924, pág. 492: «Es el monóculo desinteresado que pone el anillo humorístico en su órbita».

71 SALAVERRÍA, *ídem*.

72 *Íbidem*., p. 490-491.

En esa coherencia (propia de los «parecidos» reencontrados que explora la greguería) radica, para mí, una de las claves de la «fuerza hipnótica» del texto ramoniano. Se trata, para Ramón, de decir el mundo en un lenguaje poéticamente motivado, es decir, un lenguaje que, de inmediato, conseguirá nuestra adhesión.

Detentora de esa coherencia poética, la greguería se vuelve, en el sentido noble de la palabra, sencilla y humana. Ramón la asemeja al acto liberador y «gozoso» de respirar[73]. Reencontramos aquí la definición dada por Bachelard de las imágenes nuevas:

> Viven de la vida del lenguaje vivo. Las experimentamos […] fijándonos en el hecho de que renuevan el alma y el corazón; dan –aquellas *imágenes literarias*– una esperanza a un sentimiento, un vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, y hasta una tonicidad a nuestra vida física. El libro que las contiene de repente se vuelve una carta íntima. Desempeñan un papel en nuestra vida. Nos vitalizan[74].

Tal es el «efecto Ramón» que se desprende de las *Greguerías*. En apariencias bastante paradójico, como lo deja suponer el juego de máscaras presente en su misma denominación: la greguería, etimológicamente (y sabemos hasta qué punto Ramón saboreaba las –falsas o no– etimologías), viene de la palabra *griego*[75] que originariamente designaba un idioma incomprensible. Las definiciones que cobra posteriormente la palabra (gritos de los cachorros, rumor confuso de un patio de niños) sugieren la idea de un lenguaje saturado de palabras hasta la confusión, en cualquier caso un lenguaje no articulado lógicamente.

Es decir que, como lo deja a entender su mismo nombre-metáfora, la greguería[76] está en busca de una fuente de coherencia distinta (a la de la razón analítica). Tal vez sea, precisamente, para invitarnos a buscar, en filigrana de palabras que nombran el mundo, otra fuente de coherencia: el principio de una palabra poética motivada, es decir íntimamente universal.

73 GRM, pág. 41 : «Hay que dar una breve periodicidad a la vida, hay que darle su instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que deja tan frescos, *que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu es la Greguería*» (subrayado mío).

74 *L'Air et les songes*, *op. cit.*, pág. 9.

75 Etimología que comparte con el término *gringo*, que, como bien se sabe, originariamente designaba para los mejicanos la gente de habla inglesa o cualquier otro idioma distinto al español. Acerca de la historia de esta denominación, se puede consultar el excelente artículo de Richard L. Jackson, «A New Literary Genre: the Greguería», *Books Abroad*, University of Oklahoma Press, 39, 4 (1965), págs. 415-417.

76 Palabra que, precisamente, Ramón confiesa haber elegido por su dimensión física, la eufonía y expresividad de su materia verbal.

BIBLIOGRAFÍA INDICATIVA :

ALBERT ATIENZA, Juan Carlos, «Ramón en el corazón», artículo publicado en la página web siguiente:
http://cafetera.piscue.com/diagrama/periferias/html/ramon.html

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, París, José Corti, 1943 (4ta reimpresión).
—, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
—, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994 (1ª edición: 1965).
—, *La poétique de l'espace*, París, Puf, 1957 (1ª edición).
—, *La poétique de la rêverie*, París, Puf, 1986 (1ª edición: 1960).
—, *La Terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, 1948.
—, *La Terre et les rêveries de la volonté*, París, José Corti, 1948.
Cahiers Gaston Bachelard, Dijon, Université de Bourgogne.

CARDONA, Rodolfo, *Ramón : a study of Gómez de la Serna and his works*, Nueva York, Eliseo Torres & sons, 1957.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Échantillons*, trad. Valéry Larbaud, París, Grasset, 1923.
—, *Escritos de juventud (1905-1913). Prometeo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
—, *Greguerías. Muestrario (1917-1923). Ramonismo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
—, *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1962 (2ª édition).
— , «Las cosas y el *ello*», *Revista de Occidente*, Madrid, *CXXXIV*, agosto de 1934, págs. 190-208.
— , «Las palabras y lo indecible», *Revista de Occidente*, Madrid, CLI, enero-febrero-marzo de 1936, págs. 56-85.
— , «Mi autobiografía», *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, 1924, págs. 473-555.

JACKSON, Richard, L., «A New Literary Genre : the Greguería», *in Books abroad*, University of Oklahoma Press, 39, 4 (1965), págs. 415-417.

MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, París, Nrf. *Poésie*/ Gallimard, 1998.

MAZZATTI GARDIOL, Rita, *Ramón Gómez de la Serna*, Nueva York, Twayne, 1974.

NAVARRO DOMINGUEZ, Eloy, *El intelectual adolescente : Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

NICOLÁS, César, «Las paradojas del paseante», in: WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald, *Las vanguardias literarias en España : bibliografía y antología crítica*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 357-388.
— , *Ramón y la greguería. Análisis de un género nuevo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

Ramón Gómez de la Serna, études réunies pas Evelyne Martin Hernandez, CRLMC, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999.

SALAÜN, Serge, « Introducción », *in* Gregorio Martínez Sierra, *Teatro de ensueño*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, págs. 9-99.
— , «Jeux de mots, jeux de sons, jeux de sens», *in Mélanges offerts à Albert Dérozier*, Besançon, Annales littéraires de l'Université, 1995.
— , « La poésie ou la loi des signifiants », *in Langages*, 82, París, junio de 1986, Larousse, págs.111-128.

LA VUELTA A LA NOVELA DE DOS HOMBRES PERDIDOS

SONIA REMIRO FONDEVILLA
soremiro@gmail.com

Me gustaría agradecer al Dr. Serrano Asenjo y al Dr. Mesa Gancedo su consejo y su constante ayuda.

> Cuando me paro a contemplar mi estado,
> y a ver los pasos por donde he venido,
> me espanto de que un hombre tan perdido
> a conocer mi error haya llegado.
>
> Lope de Vega, "Soneto primero"

LA PRIMERA ADVERTENCIA: EL ARTÍCULO DE *VUELTA*

Un artículo publicado por José de la Colina publicado en Vuelta[1] en el año 1977 demuestra la falta de reconocimiento que ha tenido la figura de Ramón entre escritores posteriores. Se centra principalmente en el ámbito hispanoamericano y señala a varios autores que, según su visión, indudablemente beben de las fuentes de Gómez de la Serna. Introduce un fragmento de otro artículo suyo publicado en Plural en 1974, en el que defiende la influencia de Ramón en diversos autores como Cortázar, García Márquez y Lezama Lima. Se plantea la idea de que la influencia literaria de Ramón puede darse de forma inconsciente en estos autores aunque ni ellos mismos reconozcan el origen:

> Ramón o el gran adelantado. En él ya estaban anunciados los poetas españoles de la generación del 27 (y esto lo supo reconocer el altivo Cernuda), y los surrealistas, y Lezama Lima, y, por vías indirectas, Cortázar y García Márquez. ¿Es que Ramón influyó en ellos? Tal vez no pueda hablarse de influencia directa, pero el ramonismo ha estado mucho tiempo en el aire, y lo han practicado hasta quienes ni siquiera tenían noticia directa de Ramón, por no hablar de los que afirmaban detestar su literatura.[2]

El ramonismo no es una concepción de un determinado aspecto de la novela, sino una percepción particular de la literatura; por eso, quizás, los escritores no son conscientes de utilizar recursos propios de Ramón, sino que la lección que Gómez de la Serna dio con su escritura precursora es algo ya inherente en los escritores posteriores.

José de la Colina a continuación intenta romper con el silencio que ha rodeado a Ramón y lo define como "la estrella de la vida literaria española". Muestra la importancia que tuvo su tertulia de Pombo por la calidad y variedad de escritores que acudían a ella. Contrapone la desidia con la que fue tratado en el ámbito hispanoamericano al reconocimiento y valoración en otros países; ejemplo de ello son las numerosas traducciones (Francia, Italia, Polonia, Checoslovaquia, Rusia) y las declaraciones de figuras como Joyce y Larbaud.

Colina señala un descenso de la popularidad de Ramón en los años 30; la causa que apunta el crítico es la falta de compromiso político en un período como éste:

> La casi total ocultación de su figura es, hasta cierto punto, comprensible: son los tiempos de la literatura *engagée* y Ramón

1 *Vid.* José de la Colina, "El 'caso' de Ramón Gómez de la Serna", *Vuelta*, julio 1977, pp. 53-54.

2 *Ibid.*

> podría ser el prototipo del escritor no comprometido, dedicado a una escritura puramente lúcida, al margen de la vida política.[3]

Después de este bache parece que la figura de Ramón se recupera al ser recordado por escritores como Octavio Paz y la poetisa cubana Fina García Marruz. También en el año de su desaparición ven la luz dos destacadas obras monográficas en torno a su figura, las desarrolladas por Luis S. Granjel y Gaspar Gómez de la Serna. Pero estos tímidos movimientos no son suficientes según el parecer de José de la Colina para restituir la importancia del autor madrileño. Lo considera precursor de la "literatura libre, abierta, inventiva"[4] cuyo ejemplo seguirán otras obras como Rayuela y Cien años de soledad.

Aunque la nómina de autores y obras que el autor considera deudores de Gómez de la Serna es amplia, se centra principalmente en la figura de Julio Cortázar. Concretamente se refiere a los paralelismos de la obra de Cortázar con *El hombre perdido*. De la Colina recrimina al autor su descuido al no nombrarlo en libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último Round*, en los que hace referencia a diversos autores que influyeron en su concepción literaria. De nuevo el autor reflexiona sobre la presencia invisible de Ramón: "¿Ramón estará presente pero invisible?"[5]

El crítico ofrece a continuación un juego para el lector: identificar a qué autor pertenecen una serie de textos que ofrece seguidamente. La intención del crítico se cumple, los textos seleccionados no ofrecen dudas en la coincidencia de términos empleados y en el mensaje que quieren transmitir. El primer texto seleccionado pertenece a Julio Cortázar y el segundo a Ramón:

> 1) Todo lo que sigue participa lo más posible [...] de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, considera inconciliables.
>
> 2) Un punto de vista unilateral no nos convence y entonces nos adaptamos a lo que se podría llamar el punto de vista de la esponja. [...] El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Ese pretenso ente esponjiario que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a la limitación de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas de las cosas. [...] El punto de vista de la esponja –de la esponja hundida en lo subconsciente y avizora desde su submarinidad– transtorna todas las secuencias y consecuencias, desvaría la realidad, se distrae en lo despreocupado, crea la fijeza en lo arbitrario, deja suponer lo indesmentible.[6]

El concepto de "punto de vista de la esponja" creado por Ramón, gracias al cual defiende la visión que no respeta los arquetipos de la sociedad, que se fija en lo que pasa inadvertido, va a ser empleado por Cortázar para utilizarlo como metá-

3 José de la Colina, "El 'caso' de Ramón Gómez de la Serna", *op.cit*., p. 53.
4 *Ibid.,* p. 53.
5 *Ibid.*, p. 54.
6 *Ibid.*

fora de la posibilidad de alternancia de elementos imposibles, de una nueva visión de la realidad.

La respuesta de Julio Cortázar al artículo publicado en Vuelta por José de la Colina no tarda en aparecer, en este caso en *Clarín*[7]. El autor argentino con ironía parece entonar el "mea culpa" ante el delito del que se le acusa:

> Y como José de la Colina me pone amistosamente en el banquillo de los acusados al reprocharme mi aparente indiferencia hacia esa obra, prefiero hacer algo mejor que defenderme, puesto que no tengo defensa; simplemente quisiera estar a su lado en este empeño de situar la obra de Ramón allí donde elementalmente le corresponde estar, quiero decir en lo más alto de nuestras letras hispanoamericanas.[8]

Ante el aviso de José de la Colina, admite que no hay referencias en su obra al autor español y que nunca apareció explícitamente en su mente la referencia de Gómez de la Serna cuando escribía *Rayuela*, *Último Round* o *La vuelta al día en ochenta mundos*, pero confirma la posibilidad ya planteada por José de la Colina de esa presencia no explícita:

> [T]al vez lo más penoso frente al reproche que ahora se me hace es la certidumbre interna pero indemostrable de que sí, de que Ramón estaba y está ahí, por la sencilla razón de que no podía y no puede no estar [...].[9]

Admite la influencia de Ramón, ya que marcó sus años de lectura juveniles y le permitió conocer a algunos autores que le influirían, como Cocteau:

> Algunos se estremecerán al saber que ese coagulante se llamó para mí Jean Cocteau; pero Ramón fue quien me lo trajo, quien me curó para siempre de la cursilería, él que tanto sabía sobre lo cursi y que escribió su tipología definitiva.[10]

A continuación, nombra algunas de las obras que más le impresionaron, como el capítulo de "La playa de los pisapapeles" en *El incongruente*, *Ismos*, *Retratos contemporáneos*. Finalmente, admite que Ramón influye en su obra, pero no de una manera tangencial, esporádica, reducida a elementos, sino que lo pone en contacto con una realidad diferente:

> Esta última es una buena noticia para mí, pues estar influido por Ramón es mucho más que la influencia en sí, abre una inmensa pantalla porosa por la que se mete una gran poesía, una aprehensión lúdica del mundo, un animismo de la palabra por así decirlo, y sobre todo una gran ternura por la vida y sus criaturas.[11]

Cortázar propone como una de las causas de su descuido la locura de la memoria: "La memoria es loca, lo tengo muy estudiado; a veces es también idiota, pera la locura por suerte puede más y en todo caso provoca conductas desordenadamente extravagantes del pensamiento y sus productos escritos".[12] Cuando enumera las obras de Ramón o la influencia directa que de él ha recibido, parece

7 Julio Cortázar, "Los pescadores de esponjas", *Clarín*, 26 de octubre de 1978, Buenos Aires.
8 *Ibid.*
9 *Ibid.*
10 *Ibid*.
11 *Ibid.*
12 *Ibid.*

olvidarse de nuevo de unas reseñas que publicó durante su juventud en la revista *Cabalgata*. Precisamente en el 47 –año de la publicación de *El hombre perdido*– encontramos un par de referencias a la obra ramoniana. La primera alude a una iniciativa curiosa, la reducción de Don Quijote de la Mancha emprendida por Ramón. Cortázar muestra lo sorprendente de la empresa y del resultado final gracias al genio de Ramón.

> Todo epítome, florilegio o "versión abreviada" suele poner en guardia al lector adulto –si no es sólo en años– y reducirse a las conveniencias del niño y el estudiante. Nada de eso ocurre aquí por la simple razón de que Gómez de la Serna es quien ha tomado entre tijeras la labor de acercarnos el Quijote a la intimidad de una lectura continua y repetida.[13]

Pero la reseña que más asombra y más puntos de contacto va a ofrecer entre los dos autores y su forma de concebir la novela, va a ser la de *El incongruente*. Cortázar la valora de la siguiente manera:

> Bien hace Ramón, al prologar este libro, en recordarnos que es un "primer grito de evasión en la literatura novelesca al uso". Escrito en 1922, *El Incongruente* conserva con redonda juventud sus valores de creación pura, de demiurgia jubilosa y sin fronteras, en un clima que el surrealismo llenaría pronto de consignas y duros espejos. Esta indefinible novela, donde capítulos cerrados y abiertos a la vez como caracoles participan del cuento, el poema y la biografía, admite ser leída en cualquier punto de su transcurso, no termina jamás y está empezando a cada página, saltando de un mundo a otro mundo, de un tiempo a otro tiempo, mientas el liviano y algo triste Gustavo –dolido de incongruencia mágica– confunde cuadros con espejos (y sospecha espejos en los cuadros), descubre playas llenas de pisapapeles y mujeres enamoradas, y vive una vida de involuntario poeta para quien la poesía irrumpe en las cosas antes que en los versos.[14]

Resulta sorprendente comprobar cómo el autor de Rayuela emplea unos términos en la crítica de esta obra idénticos a los que recibirá su obra del año 63. Ambas novelas comparten un mismo sentido, la libertad y la participación del lector, ambas pueden ser leídas desde cualquier punto, admiten la inclusión de otros géneros como el ensayo, la poesía, los protagonistas se mueven entre dos mundos...

LA CONCEPCIÓN DE LA NOVELA

Hasta este momento hemos analizado los artículos en los se hace referencia a la influencia de Ramón en Julio Cortázar, y hemos intentando al mismo tiempo aportar algunos documentos que vienen a demostrarla. A continuación, nos queremos centrar en un aspecto más concreto como es la concepción de la novela que sostenían ambos autores para comprobar si existen puntos de contacto entre ambas teorías, y así poder afianzar más todavía la posible influencia. Vamos a partir de dos obras capitales dentro de su producción literaria: El hombre perdido en el caso de Ramón y Rayuela en el de Cortázar. Ambos títulos son definitorios en su trayectoria literaria, son obras arriesgadas que

13 Julio Cortázar, *Obra crítica* 2, ed. Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 87.

14 *Ibid*., pp. 89-90.

intentan cambiar la visión de la literatura hasta ese momento. Tanto Ramón como Cortázar sintieron la necesidad de escribir su propia obra crítica, los dos reflexionaron sobre la situación de la novela y cuáles eran lo medios más adecuados para que desarrollara todo su potencial.

Ramón encabeza *El hombre perdido* con el "Prólogo a las novelas de la nebulosa", una declaración de intenciones para sus próximas novelas. Manifiesta cuál va a ser el objetivo, el tono y la motivación de las novelas incluidas dentro de la categoría de la nebulosa. Uno de los pilares más importantes que trata de atacar es la representación naturalista de la vida en la obra literaria:

> La realidad tal cual es, cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma.[15]

Julio Cortázar en una de las cartas dirigidas Francisco Porrúa, su editor en Sudamericana muestra cuál es la intención de Rayuela:

> Una reacción en nombre de ciertos valores formales que hacen la gran literatura. Y vos ya conocés lo bastante a Morelli para saber que el viejo lo que quiere es hacer polvo esos valores porque le parecen la máscara podrida de un orden de cosas todavía más podrido.[16]

Resulta curioso comprobar cómo ambos autores no coinciden únicamente en el propósito de sus obras, sino también en la mención de los posibles defectos que la crítica les puede atribuir y en la postura que presentan ambos para mantenerla.

> No es una obra de estilo ni cosa que lo valga y esos que se pasan la vida viendo cómo se repiten dos palabras en la misma página para criticarlo, se encontrarán a veces ciento cincuenta veces repetida una palabra en media página.[17]

Ramón avisa a los "puristas" del estilo de que en esta obra no tienen razón para criticar, él no pretende buscar un estilo cuidado y pulido, sino utilizar la obra para reproducir lo ilógico, lo incongruente de la vida; por tanto la escritura será un elemento más para conseguir este objetivo. Ya en "Novelismo", había declarado que un excesivo cuidado de la forma puede perjudicar a la obra literaria:

¿Y el estilo? Novelista con mucha estética de la novela, mal novelista. No se trata de estilo, ni de asuntos, ni de nada; lo que hay que saber es conducir.[18]

Cortázar reflexiona sobre el estilo. Rayuela se aparta de los cánones convencionales de la escritura y siente la tentación de cambiar algunos aspectos, de no introducir determinados capítulos; pero se da cuenta a tiempo de que esa es la actitud del hombre "viejo" y decide seguir adelante:

> [H]e sentido que se hubiera salido ganando de acortar, o suprimir determinados capí-

15 Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a las novelas de la nebulosa" en *El hombre perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 8.

16 Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, ed. Aurora Bernárdez, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 467.

17 Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a las novelas de la nebulosa" en *El hombre perdido, op.cit.,* p. 9.

18 Ramón Gómez de la Serna, "Novelismo" en *Una teoría personal del arte*, ed. Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 171-72.

> tulos o pasajes. Pero cada vez me he dado cuenta de que al pensar eso, quien lo pensaba era "el hombre viejo", es decir que era, una vez más, una reacción estética, literaria.[19]

Ambos escritores imaginan la reacción de la crítica ante estas nuevas obras que "dinamitan" el concepto tradicional de lo literario. Tanto Rayuela como El hombre perdido están compuestas por una serie de capítulos que no mantienen un orden lineal, son fragmentos de la realidad dispuestos para ser leídos al azar.

> No se diga ruinmente que son capítulos de distintas novelas porque yo la he escrito seguida como una clase de novela cuyo azar podía ser otro. Si como dice el proverbio "todo está escrito" ésta es una copia exacta de esa escritura fatal.[20]

Cortázar también se preocupa de la respuesta y, sobre todo, de si existirán lectores preparados para entender la obra.

> Yo creo que nunca se escribió un libro tan a contrapelo, tan a contralibro. Y esto me lleva a un problema que creo importante: el de su presentación al pobre lector que va a hincarle el diente.[21]

Es tan consciente de todas las innovaciones que trae su obra del 63, que él mismo la califica como "contralibro", un concepto del que duda que sea entendido por los lectores acostumbrados a una literatura más tradicional:

> Mirá, la gente tienen de tal manera metida la literatura habitual en la cabeza, que muy pocos van a entender el sentido de "contranovela" que vos señalaste en la solapa. [22]

En ambos está presente la preocupación por el lector; sus obras exigen un tipo de lector diferente, un cómplice que siga y comprenda los avatares de los personajes. Están realizando obras para un público muy específico, que pueda entender tanto las innovaciones literarias como el mundo caótico que se presenta. Ramón ya en "Novelismo", en 1931, había reflexionado sobre la esencia de la novela y la gran importancia que puede tener una obra de arte en el receptor:

> [L]a esencia de la novela, género inmortal porque es el que se produce viviendo y el que deja al lector vivir, porque el lector lee muchas veces lo libros, no para aprender, sino para seguir viviendo, para vivir más, para animar con la lectura la inconsciencia.[23]

Buscan a lectores que conviertan la obra en un espejo en primer lugar y luego que sepan transformar el desasosiego producido en un salvavidas al que aferrarse.

> Valía la pena escribir Rayuela para que alguien como tú me dijera lo que me has dicho. Ahora empezarán los filólogos y los retóricos, los clasificadores y los tasadores, pero nosotros estamos del otro lado, en ese territorio libre y salvaje y delicado donde la poesía es posible y nos llega como una

19 Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, *op.cit*., p. 467.
20 Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a las novelas de la nebulosa" en *El hombre perdido, op.cit.,* p. 9.
21 Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, *op.cit*., p. 467.
22 *Ibid*., p. 617.
23 Ramón Gómez de la Serna, "Novelismo" en *Una teoría personal del arte, op.cit.,* p. 168.

> flecha de abejas, como me llega tu carta y tu cariño.[24]
>
> Mi hombre perdido es una multitud innumerable de hombres perdidos que necesitaban este libro que no es una burla sino que es la lectura que urgían los que no pueden leer otros libros y exigían éste para compensar la acidez y la desgana del estado apático en que les ha sumido el mundo idiota y falaz.[25]

LOS MUNDOS DE *RAYUELA* Y *EL HOMBRE PERDIDO*

Pero las similitudes entre *Rayuela* y *El hombre perdido* no sólo se limitan a coincidencias en la concepción teórica de ambas novelas, hay algo más que va más allá de los elementos puramente formales; podemos encontrar similitudes en los personajes que retratan, en los ambientes que reflejan, en la intención con la que han sido escritas...

Los personajes son paradigmas del hombre insatisfecho con la realidad cotidiana, que vislumbra una existencia más auténtica en otro lado. Ambos emprenden el viaje en su busca, un viaje que en el caso de Rayuela supone un cambio de espacio: de París a Buenos Aires, y en El hombre perdido un callejeo incesante por la ciudad que se construye a retazos. Los protagonistas se encuentran en una situación marginal, pero no por una elección propia sino porque las circunstancias les han desplazado. Quieren encontrar el sentido de la existencia, creen que algo auténtico se esconde detrás de las apariencias, y aunque son conscientes en muchos momentos de que su visión es ineficaz, siguen preguntándose:

> Contrariamente a vos, el personaje central no cree que por los caminos del Oriente se pueda encontrar una salvación personal. Cree más bien (y en eso se parece a Rimbaud) que il faut changer la vie pero sin moverse de ésta. Entrevé esa vieja sospecha de que el cielo está en la tierra, pero es demasiado torpe, demasiado infeliz, demasiado nada para encontrar el pasaje. Todo eso se mezcla con los episodios que van mostrando en este mundo a un tipo que pretende ser consecuente con sus ideas.[26]
>
> Mi hombre perdido es el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la vida sórdida y agraviada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasar por las páginas del libre, confesionario atrevido y displicente de la vida.[27]

La perdición de los dos hombres se entiende como principio y final, causa y efecto. Para partir en busca del sentido de la existencia, de la realidad, ambos comienzan desde cero, desde la desolación más absoluta.[28] Es necesario encontrarse en esa situación, sin carga alguna para comenzar el "viaje". Desde el principio ambos personajes se nos

24 Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, *op.cit*., p. 620.

25 Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a las novelas de la nebulosa" en *El hombre perdido, op.cit., p*. 14.

26 Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, *op.cit*., p. 488.

27 Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a las novelas de la nebulosa" en *El hombre perdido, op.cit.,* p. 14.

28 Gómez de la Serna se pregunta cuál es el tipo de novela que mejor puede adaptarse a sus tiempos: "¿Pero es del momento la novela de personajes? ¿No es mejor la novela de cosas? ¿La novela de tenerlo todo perdido y comenzar a encontrarlo?" (*Ibid*.)

presentan así, mas esta característica se irá acentuando en el transcurso de la novela. Una de las causas principales que provoca la caída más profunda es el amor. El hombre perdido no encuentra la relación que busca, va de relación en relación sin encontrar la mujer que sirva como cura para paliar su angustia. El recorrido de Horacio también es autodestructivo; llega a la más completa soledad después de dejar a la Maga; en este momento se produce el traslado a Buenos Aires y el encuentro con Traveler y Talita. Por lo tanto, estamos ante una paradoja, se trata de un estado del que quieren salir, pero en el que necesitan estar para poder seguir cuestionando su existencia.

La búsqueda convierte a ambos personajes en dos flâneurs, dos caminantes que encontrarán en la ciudad el espacio adecuado para su pesquisa. La ciudad aparece como decorado pero también como hábitat que conocerán perfectamente, incluidos sus "habitantes habituales". Los vagabundos se convierten en figuras capitales en las obras de los dos autores. En algunas ocasiones van a ser los encargados de conducir al protagonista a otro nivel. Encontramos muestras en ambas novelas: al comienzo de la novela de Ramón,[29] va a ser el vagabundo Herreros el que lo lleve a una cueva que constituyó el refugio de Goya y donde se encuentran algunos aguafuertes desconocidos del autor; Oliveira también se relaciona con los clochards de las calles parisinas, y especialmente con Emmanuèle:

> En lo de Habeb compraron dos litros de tinto, por la rue de l'Hirondelle fueron a guarecerse en la galería cubierta. Emmanuèle condescendió a extraer de entre dos de sus abrigos un paquete de diarios, y se hicieron una excelente alfombra en un rincón que Oliveira exploró con fósforos desconfiados. Desde el otro lado de los portales venía un ronquido como de ajo y coliflor y olvido barato; mordiéndose los labios Oliveira resbaló hasta quedar lo más bien instalado en el rincón contra la pared, pegado a Emmanuèle que ya estaba bebiendo de la botella y resoplaba satisfecha entre trago y trago. Deseducación de los sentidos, abrir a fondo la boca y las narices y aceptar el peor de los olores, la mugre humana. Un minuto, dos, tres, cada vez más fácil como cualquier aprendizaje.[30]

Tanto el personaje de *El hombre perdido* como el protagonista de *Rayuela* parecen envidiar la libertad de estos personajes y se ofrecen a ser instruidos por ellos; un aprendizaje que, como indica Oliveira, es más bien de un des-aprendizaje, olvidar lo que nos ha sido impuesto para observar con otra mirada. La visión que presentan estos auténticos personajes marginales parece ser la más lúcida, la más apartada de los convencionalismos y la que los protagonistas creen, por lo tanto, la más cercana a la realidad.[31]

29 En el prólogo de Zlotescu a *Ramón Gómez de la Serna, Escritos del desconsuelo (1947-1961). Novelismo VI. Escritos autobiográficos II,* Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutemberg, 2003, encontramos el mismo análisis sobre su relación con los marginados: "La simpatía por los marginados es constitutiva de la personalidad del escritor, que desde su adolescencia 'envidiaba' su liberación total de la 'realidad travestida' imperante en la 'cómoda sociedad burguesa'. En los años de la escritura de la desolación, Ramón convierte a los vagabundos en alegoría de su propia huida a las afueras de la vida, de las trampas, las por él llamadas 'encerronas', concepto continuamente aludido más tarde [...]", pp. 23-24.

30 Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 360-61.

31 Ramón Gómez de la Serna escribe en su autobiografía un capítulo llamado "Apología frenética de la palabra y de la bohemia" en que defiende el estilo de vida de estas personas: "La pobreza es admirable y devuelve su alma

Pero las calles no son los únicos espacios coincidentes entre las dos obras elegidas. Resulta curiosa la elección en ambas de lugares de ocio, de espectáculo, donde la irrealidad y la ilusión son la base de su existencia: el Luna Park, el parque de atracciones en *El hombre perdido* y el circo en *Rayuela*. Son lugares a los que acuden los protagonistas buscando refugio, parece que allí pueden pasar más inadvertidos que en la vida cotidiana. Oliveira a su regreso a Buenos Aires, y tras su encuentro con Traveler intenta convencer a este para que le consiga un puesto en el circo en el que trabaja:

> — Vos fijate lo bien que la enlacé -dijo Oliveira-. Ahí tenés, Manú, no me vas a negar que yo podría trabajar con ustedes en el circo.
> — Me lastimaste la cara -se quejó Talita-. Es una soga llena de pinchos.
> — Me pongo un sombrero tejano, salgo silbando y enlazo a todo el mundo -propuso Oliveira entusiasmado-. Las tribunas me ovacionan, un éxito pocas veces visto en los anales circenses.
> — Te estás insolando -dijo Traveler, encendiendo un cigarrillo-. Y ya te he dicho que no me llames Manú.[32]

El protagonista de *El hombre perdido* siente una necesidad que lo conduce al Luna Park:

> Mi alma desolada que no quiere a los ciudadanos de la ciudad moderna porque son como topos que andan por encima de la tierra, me había pedido una y otra vez que la llevase al Luna Park.
> Es donde los hombres perdidos están menos perdidos y toman apariencias de hacer algo e interesarse por algo.[33]

Otro aspecto en el que coinciden ambos autores es el tratamiento que hacen del lenguaje; coinciden en llevarlo al límite ya creando un nuevo código, como el glíglico en Rayuela,[34] ya con neologismos, como en toda la obra de Ramón. La lógica se construye con el lenguaje, romper con sus estructuras, supone un ataque a las bases anquilosadas, prefabricadas para aprehender una nueva realidad, o al menos una más personal, más auténtica.

Como hemos comentado anteriormente, estamos estudiando obras poco convencionales, con características que se resisten a ser adscritas a un movimiento, a una etiqueta; la complejidad, tanto de forma como de contenido provoca que sean difícilmente situadas por la crítica, se encuentran nadando entre dos aguas. Si seguimos la reflexión de Cortázar en *Teoría del túne*l sobre el surrealismo,[35] apreciamos que muchas de las características con las que define el carácter surrealista se pueden aplicar a los protagonistas de ambas novelas.

> Surrealista es ese hombre para quien cierta realidad existe, y su misión está en encontrarla; sobre las huellas de Rimbaud, no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que

integral al empobrecido como si al *llegar a ese punto por causas mayores tuviese derecho a cobrar ese seguro, el seguro total de su alma.", en* Obras completas*,* Escritos autobiográficos. Vol.1, Automoribundia (1888-1948), *ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 468.*

32 Julio Cortázar, *Rayuela*, *op.cit*., p. 403.

33 Ramón Gómez de la Serna, *El hombre perdido, op.cit.,* p.67.

34 Es bien conocido el capítulo 68 de *Rayuela* que es narrado en esta lengua inventada por el autor.

35 Julio Cortázar, *Obra crítica 1*, ed. Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.

> la restitución, el reencuentro con la inocencia.[36]

Considera además que el surrealismo es uno de los movimientos claves en la historia literaria y de la humanidad y cree que es un estilo que marcará todas las obras venideras:

> Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el "azar", la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura.[37]

El escritor argentino acepta la denominación surrealista para su novela, pero siempre matizando los posibles sentidos que se le puedan atribuir. El encargado de reflejar la concepción cortazariana del surrealismo en *Rayuela* es Morelli:

> Yo también creo que mi obra es de espíritu surreal, como la define usted, sin que por eso quepa plantearse la engomadísima etiqueta de "surrealista". El problema del surrealismo contemporáneo es que en la mayoría de los casos se ha convertido en una escuela literaria más, después de haber pretendido ser, en su gran momento de los años 20, una tentativa de destrucción de la literatura de tipo convencional. Yo creo que Rayuela confirma el punto de vista de usted, y lo delimita exactamente. Un viejecito llamado Morelli se encarga ahí de explicar qué clase de surrealidad es la que buscan mis libros.[38]

Los sueños, la poesía como el género idóneo para alcanzar la verdad son características que aparecen también en la obra de Ramón. Muchos de los capítulos de *El hombre perdido* están cercanos a la poesía, pudiéndose considerar algunos como verdaderos poemas en prosa. Ramón habla de la importancia de los sueños y del resultado de combinar una realidad onírica con los sucesos cotidianos.

> Mezclar los sucesos y sueños de la vida cotidiana es la cura con la triaca máxima pero el secreto de que sea eficaz esa medicina está en la dosificación de las extrañas sustancias y acaecimientos que entran en la novela para desahuciados.[39]

En la práctica también los sueños están presentes en muchos de los capítulos de *El hombre perdido*, como en el XLIV:

> Ya estaba para tomar una resolución y perder parte de mi equipaje –lo único que las salva para seguir con el huésped– cuando como dándose cuenta en sueños de lo que iba a suceder me llamó alarmada, incorporada en el lecho.
> Me acerqué a ella como sorprendido en la planchada del barco.
> – Soñé que te ibas.. No sé dónde, pero te ibas.

36 *Ibid*., p. 103.
37 *Ibid*., p. 107.
38 Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, *op.cit*., p. 634.
39 Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a las novelas de la nebulosa" en *El hombre perdido, op.cit.,* p. 8.

> Ante aquella conducción secreta entre los sueños y la realidad que me revelaban aquellas palabras, comprendí que hay un misterio que obliga a la compañía de los que se juró acompañar.[40]

La otra corriente literaria y filosófica que ambas obras comparten es el existencialismo. Nos encontramos en el año 47 en Buenos Aires;[41] una época en la que el surrealismo es la doctrina predominante y en la que aparecen los primeros indicios del existencialismo. Yurkievich muestra las relaciones de la obra de Cortázar con el existencialismo. Tanto su trayectoria literaria como personal se ajustan a la doctrina existencialista:

> Escribir, para Cortázar, constituye una tentativa de conquista (o comprensión) de lo real. La buena literatura se encarna para él en una forma de acción (no la acción de las formas sino las formas de la acción); de ahí que escoja al existencialismo como teorética de su praxis novelesca. El existencialismo lo incita a asumir su precariedad, a maravillarse de existir y tomarse por entero a su cargo, a encontrar en sí y por sí mismo cómo participar en una realidad que no cesa de construirse y de constituirlo.[42]

Gómez de la Serna en *El hombre perdido* también transmite el deseo de querer conseguir un hombre más auténtico, la búsqueda sin rumbo del protagonista es la lucha en movimiento del individuo que quiere encontrarse a sí mismo y a los demás.

Para terminar, repararemos en los finales de ambas obras. Cortázar en *Teoría del túnel*, dentro del apartado que dedica al existencialismo afirma que:

> Tal necesidad de autorrealizarse tiñe y explica la obra de los escritores existencialistas. Digámoslo desde ya: casi todos coinciden en el común anhelo de pasar de la contemplación a la acción. Su obra representa siempre –directa o simbólicamente– el paso a la acción y aun la acción misma.[43]

En las dos obras comentadas se aprecia el paso final de la reflexión a la acción. Dejan un final más o menos abierto en el cual el lector no puede afirmar con total seguridad la muerte de ambos protagonistas, pero podemos atrevernos a pensar que los dos sufren las mismas consecuencias después de haber pasado su período de contemplación del mundo. El final es descorazonador; después de intentar buscar la esencia de la vida, de adentrarse en los paisajes más extremos; uno y otro deciden perderse y abandonar la búsqueda.

Gómez de la Serna y Cortázar comparten similitudes en la concepción literaria, pero también en los elementos formales y en el objetivo que quieren conseguir. Nos encontramos ante obras escurridizas, obras que destruyen los argumentos anquilosados sobre la novela y que consiguen introducir un elemento fundamental: la libertad. Podemos afirmar que la advertencia de José de la Colina era acertada y que la influencia de Gómez de la Serna se aprecia en la obra de autores hispanoamericanos, entre ellos, Julio Cortázar.

40 Ramón Gómez de la Serna, *El hombre perdido, op.cit., p.* 190.

41 Año de publicación de *El hombre perdido* en Buenos Aires y de *Teoría del túnel*.

42 Saúl Yurkievich, "Un encuentro del hombre con su reino" en Julio Cortázar, *Obra crítica 1*, *op.cit*., p. 28.

43 Julio Cortázar, *Obra crítica 1*, ed. Saúl Yurkievich, *op.cit*., p. 119.

BIBLIOGRAFÍA

COLINA, José de la: "El 'caso' de Ramón Gómez de la Serna", Vuelta, julio1977, Págs. 53-54.

CORTÁZAR, Julio: Cartas 1937-1963, ed. Aurora Bernárdez, Madrid, Alfaguara, 2002.
--------: Obra crítica 1, ed. Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.
--------: Obra crítica 2, ed. Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994.

---------: Obra crítica 3, ed. Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994.
--------: Rayuela, ed. Andrés Amorós, 15.ª ed., Madrid, Cátedra, 2001.
--------: "Los pescadores de esponjas", Clarín, 26 de octubre de 1978, Buenos Aires.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El hombre perdido, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
--------: "Novelismo" en Una teoría personal del arte, ed. Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 168-72.
--------: Obras completas, Escritos autobiográficos. Vol.1, Automoribundia (1888-1948), ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 1998.
--------: Obras completas, Novelismo I (1914-1923), ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 1997.
--------: Obras completas, Escritos del desconsuelo (1947-1961), Novelismo VI. Escritos autobiográficos II, ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutemberg, 2003.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Y LAS EDITORIALES EN LENGUA INGLESA

Herlinda Charpentier Saitz ©
2005

En *Automoribundia* Ramón dice:

> ... después de una larga correspondencia con Ángel Flores y de firmar un contrato de diez hojas con la casa Macaulay de Nueva York, sólo recibí 42 dólares, que como llegaron a mí cuando los bancos norte-americanos se fundían, me fue muy difícil poderlos cobrar.
> Libros en lenguas extrañas, magníficamente editados, no significan nada... La traducción no sirve sino para perder los últimos ejemplares que nos quedaban de nuestros libros o para incurrir en una correspondencia comercial y engorrosa, que embrolla el desinterés del arte. (523)
>
> ... el haber sido traducido al inglés [no] me había servido para nada. Ese mundo inmenso que es Norteamérica responde como una inmensa esperanza pelada a mi mirada atónita. Me divierte pensar en el porvenir, y escribo cartas hace muchos años permitiendo traducciones y contestando propuestas. Las praderas fértiles se alejan y quizás consiste esta ausencia de reper-cusión en que tengo prohibido que mis libros sirvan para ser leídos en los trenes y de ninguna manera en los barcos. (558)

Si su experiencia con las casas editoriales francesas ha sido positiva en el siglo XXI, la situación descrita en 1948 no ha cambiado mucho con las editoriales en inglés y cabe preguntarse, ¿Por qué es difícil traducir y publicar a Ramón en inglés?

Una vez terminada mi tesis doctoral sobre Ramón en 1987 el deseo de compartir mi entusiasmo hacia su visión de la vida con familiares y amigos de habla inglesa me hizo iniciar el proyecto con Robert Saitz de las traducciones de algunas de sus *novellas*. El envío, primero de cartas formales y luego, de muestras con la traducción del primer capítulo de algunas de las *novellas* a aquellas editoriales que mostraron interés, dio como resultado respuestas que variaron de positivas y hasta entusiastas a negativas.

Entre las positivas, se incluyen:

> I would certainly be interested in reviewing translations of several of the novellas. (Lang, 1987)
>
> This material is among the more intriguing samples we have had... I am pleased to reiterate my desire to explore the inclusion of these translations in our series. (Texas Tech. Univ. Press, 1992)
>
> Interesting and original work of scholarship. (Columbia Univ. Press, 1997)
>
> I must confess that this work was quite new to me! For that reason I would like to pursue my investigation and find out if we could get it adopted into university and college courses on modern literature. (Aris & Phillips Ltd., 1996)

Cuanto menos conocido era Ramón en las editoriales, la acogida de las muestras era más entusiasta. Entre las que lo conocen, Ramón los tienta, pero carecen de la convicción de poder recuperar los gastos ya que Ramón es un escritor pasado de moda:

> After much hemming and hawing... despite its obvious merit... the general sentiment seems to be that *de la Serna* "had its day"... the 200 books we might sell aren't enough incentive" (New Directions, 1996)

Para unos es un riesgo dedicar tiempo y esfuerzo a un escritor ya pasado de moda a través de traductores no famosos (nosotros) a pesar de que el proyecto les parece prometedor. En varios casos, el problema es netamente económico: la compañía Aris/Phillips de Inglaterra en el momento de decidir había lanzado dos antologías según ellos igualmente interesantes, una, de escritoras españolas "Rainy Days" y otra de *novellas,* "The Virgin of the Railways" que se habían vendido muy poco a pesar de ser "very funny too." Tanto Aris/Phillips como Latin American Literary Review Press y Texas Tech dependían del apoyo económico ofrecido por el Convenio de cooperación cultural entre Estados Unidos y las universidades de Estados Unidos y para ese entonces dicha entidad había dejado de patrocinar traducciones. Ivette Miller la editora de Latin American Review Press no desiste y solicita ayuda a la Sociedad General de Autores Españoles, pero el resultado es negativo otra vez. La Edwin Mellen Press, desea publicar, sin exigir costo alguno, pero requiere la exclusividad de la publicación por 28 años.

Muchos de los asesores, por su parte, ofrecen evaluaciones que revelan el desconocimiento de la obra de Ramón y la influencia de lugares comunes que a fuerza de repetidos se han convertido en verdad: se refieren a su carencia de valor estético y lo indigesto de su estilo, que según ellos, lleva como consecuencia su intraducibilidad, veredictos que pasman el interés original demostrado por las editoriales.

Una evaluación aunque ambivalente, termina por rechazar la publicación, entre otras razones, por considerar el impacto del valor estético de Ramón debatible como, según el evaluador, lo demuestran los pocos estudios recientes sobre él por críticos reconocidos. Nos aconseja entonces, suavizar el tono de entusiasmo expresado en la introducción. Estas opiniones, dichas en 1996 muestran, lo que es una realidad: el desconocimiento de la paulatina reevaluación de la vida y obra de Ramón a partir de 1957 cuando Rodolfo Cardona publica en Estados Unidos *Ramón, A Study of Ramón Gómez de la Serna and his Works,* su inclusión en congresos internacionales a partir de su muerte (1963) y sobre todo, en ocasión de su centenario (1988).[1]

Es cierto que Ramón contribuyó a su olvido repentino a causa de su proceder ante el efecto de la guerra civil en su vida (Dennis, 62) pero el llamado de Manuel Durán en 1986 implicando que es hora de abandonar los resentimientos e intentar "por lo menos una especie de salvación indirecta de Ramón" porque "no se puede profundizar en la poesía de Lorca sin estudiar la influencia de la vanguardia en esta poesía, y no es posible explicar la vanguardia en España sin detenerse en Gómez de la Serna" (229) es bien elocuente para afirmar la importancia de su valor estético y terminar con las encerronas académicas que contribuyeron a relegarlo al olvido por omisión. El asesor desconoce el impacto de la obra de Ramón en la vanguardia hispanoamericana y su influencia y admiración por parte de los hispanoamericanos famosos del XX. Las declaraciones de Octavio Paz, Cortázar y García Márquez entre 1976 y 1982 deberían haber tenido eco en Estados Unidos entre el mundo literario y académico, pero parece que no ha sido

1 Por ejemplo, sesiones en La Chispa (La conferencia de hispanistas en la Universidad de Tulane), New Orleans, entre 1988-2001; su revitalización en Francia reflejada en numerosas actividades, cursos de doctorado en la Sorbona y las tertulias, programas de radio y televisión (Elwes, 33-34; Charpentier Saitz 6-7).

así (Gropp, García). Este último, por ejemplo, señala a Ramón como maestro de su estilo periodístico y siguiendo las características conceptuales formales y de tono de las greguerías escribió piezas que llamó "jirafas" (Gilard 34-37; Charpentier Saitz, 2).

La misma evaluación afirma que el estilo de Ramón es indigesto, difícil de asimilar para los lectores de inglés, inaccesible y por lo tanto, intraducible. Desafortunadamente, estos son calificativos frecuentemente repetidos por quienes dan la impresión de saber que lo deben conocer, pero parecen pertenecer a una generación de académicos o alumnos de miembros de esta generación, entrenados a leer la literatura como historia o sociología, no como creación artística. Describirlo como difícil de asimilar para los lectores de inglés, inaccesible e intraducible, merece una pregunta. ¿Por qué los lectores de inglés sí pueden leer a Borges y a Cortázar? Y por qué no es difícil traducir a Octavio Paz, Darío o Vallejo? Ramón necesita un lector activo, pero no un esfuerzo distinto al de leer a estos escritores con propiedad. La práctica de parcelar el conocimiento y en particular de la literatura en los programas de estudio no ayuda. Los profesores capacitados para leer y enseñar a Vallejo, Borges o Cortázar, deben poder leer a Ramón sin dificultad, pero si son especialistas en Literatura Hispanoamericana y restringen su horizonte académico basándose en líneas geográficas, Ramón se pierde en el esquema por escribir en español, pero ser un español universal.

Otra evaluación negativa reprocha con un tono de indignación el lenguaje "pedestre" de ciertos pasajes, implicando como razón la inexperiencia de los traductores. En realidad revela lo que eternamente pasa con Ramón al juzgársele con criterios tradicionales sin tomar en cuenta su programa literario y su esfuerzo consciente contra lo que vio como parálisis literario. Para quienes conocen la obra de Ramón es consabido que Ramón desafía a los guardianes del "buen gusto" pre-establecido por la convención. Su visión de la vida sugiere la interdependencia de los opuestos. Su estilo como parte orgánica de esta visión emplea imágenes y un léxico que va desde la irreverencia léxica y sintáctica hasta lo altamente poético y sublime. Entre las *novellas* escogidas hay las que representan no sólo al Ramón conocido, el de "El dueño del átomo", sino también al menos divulgado como el de "El gran griposo" y "Se presentó el hígado", donde el humor está entremezclado con visiones pedestres de malestares comunes a la humanidad.

Un pasaje que pudo ofender es el siguiente en que personajes representantes de tipos ordinarios en una conversación informal hablan sobre un mal ordinario, la gripe, en un lugar ordinario, un café, con un lenguaje, naturalmente, "pedestre":

> Antonio, para encauzar de nuevo su consulta pública sobre la gripe, insistió:
> — Ahora dicen los periódicos que no es el cocobacilo de Pfeiffer el que da la gripe, sino una aberración de los bacilos, el micrococus catarralis en cópula morbosa con el meningococo, y lo que produce la bronconeumonía, la cópula del micrococus y el pneumococo.
> — Vamos, que por algo teníamos tanto miedo al coco de niños -intervino Méndez al quite de tantos microbios.
> — ¡Así es que la gripe es encima una cosa indecente! -reticenció Calleja.

O éste:

> — Pues yo, en cuanto siento la gripe, monto a caballo—dijo Dorado.

— “¡Hombre!” exclamó don Bautista.
— Sí, señores... Mi esposa, que sabe poner admirablemente las inyecciones, me pone una de suero equino en cuanto siento los primeros síntomas... A ponerse una de estas inyecciones es a lo que yo llamo montar el noble bruto.
— Pero eso es muy fuerte, señor Dorado!—dijo Bautista.
— “Cinco o seis pesetas de fuerte” repuso Dorado.

O este otro, en que la voz narrativa comenta sobre el modo de sentirse a causa de una gripe aguda:

> Ya en ese sector, al que le llevaba el río misterioso de la selección arbitraria del azar, Antonio comenzaba a reunir síntomas, y lo primero que sentía era la ferretería de las pequeñas tachuelas que se le almacenaban en las articulaciones y vericuetos... percibía el olor a cadaverina etérea... sentía la humedad de tierra que caracteriza el rezume de la gripe, y en que se siente ya el amasamiento de tierra y flores secas en que consiste su morir. Una especie de lombriz de tierra se sentía entre sábanas (65)

Sin embargo, estos pasajes aparecen con otros de una cadencia armónica incorporadora de lo moderno, como el siguiente:

> Era ese momento del invierno en que todos los anuncios luminosos de la Puerta del Sol anuncian específicos contra la gripe, contagiándose algún transeúnte de la “dañina”, sólo por quedarse mirando mucho rato el encenderse y apagarse del gran titular de la ASPIRINA.
> Era el momento en que todos los hoteles son rascacielos de gripe, pues hay más griposos que cuartos, y todo viajero, al llegar, se mete en la cama, y saca de su maletín las medicinas, y docenas y docenas de pañuelos.
> Los escaparates de las farmacias habían quitado el anuncio del Urodonal, y, en vez de eso, tenían los específicos cubistas de última hora contra la gripe, el último estreno de antigripales, la última chuchería de la farmacopea de fantasía. (56)

Los pasajes pedestres de Ramón, vistos desde la perspectiva del momento cultural del cual Ramón es heredero, donde la creación artística y el escándalo van de la mano, no son nada alarmantes.
Recordemos, por ejemplo, el *Ubu Roi* (Jarry, 1896), *Salomé* (Oscar Wilde,1892 y Richard Strauss 1905), los ballets de Diagalev *La siesta de un fauno* (1894), *Daphnes y Cloé* (1912) y los *Ritos de primavera* (1913) con música de Debussy, Ravel y Stravinski respectivamente.

Afortunadamente, también hubo varias evaluaciones positivas y muy alentadoras, en que se contradice todo lo antes dicho. Una de ellas expresa:

> I am very impressed with this translation effort... The choice of author and the text is unique and represents a major contribution to the field of translation from Spanish to English. Ramón Gómez de la Serna has been a “classic” for many years, but lately has not received the attention he deserves. His work has also been under-translated. His humor and style make it *very appealing to contemporary readers*. There is also a strong cultural or local color element which *makes for good reading*... Therefore, I would expect a solid audience for this book. The market could include academics as well as

> casual readers, as long as the price is accessible to the latter. Many libraries should be interested in acquiring the volume... *The manuscript as presented is in good form*, so I suggest nothing more than a final read-through... I strongly recommend this manuscript for publication... (Lang, 1999)

Sin embargo, lo cierto es que todavía existe en el mundo de habla inglesa un desconocimiento de la obra de Ramón por omisión y por repetición de lugares comunes, los cuales traen como consecuencia una falta de popularidad que a su vez resulta en el temor a las pocas ventas por parte de las casas de publicación y la tendencia a no dar apoyo económico por quienes tienen a cargo mostrarle al mundo los valores consagrados de España.

Unidas a las razones extraídas de los comentarios de las editoriales entre los años 1987 hasta el 2004 arriesgo proponer que Ramón vuelve a sufrir la culpa de ser un adelantado y esta vez se vuelve a quedar atrás, ahora en el nuevo mundo. En 1977 José Donoso escribe *The Boom in Spanish American Literature: A Personal History.* Recapacitando sobre lo que expone Donoso y los comentarios de Alexander Coleman sobre este libro puedo deducir lo siguiente: Ramón vive en Buenos Aires cuando en Hispanoamérica existe una atmósfera que rechaza la experimentación y el esteticismo. El regionalismo literario y el realismo social, con su cometido de ser literatura "responsable", es la literatura consagrada que se enseña al punto de rechazarse la literatura contemporánea de los 50 y 60. Muchos profesores se sienten cómodos enseñándola por ser la que aprendieron de sus profesores y es la que enseñan si emigraron a los Estados Unidos, a pesar de que ya existían "El Aleph", "Los senderos que se bifurcan" (Borges), e "Historia universal de la infamia" (Cortázar), de autores vistos como estetas creadores de una literatura inservible. Es todavía una época en que a Rubén Darío, aunque consagrado indiscutiblemente como el poeta de América, se le califica de preciosista sin comprender lo que hay detrás de ese preciosismo. Al evaluar la literatura se prefiere el localismo a la universalidad. No existía la perspectiva temporal para evaluar "lo nuevo" y no había textos que ofrecieran dicha perspectiva, aun en lugares de gran prestigio como Harvard a fines de los años 50 (Coleman).[2]

En relación con las editoriales norteamericanas el gusto esperaba o exigía lo que tenía "sello latino" o los estereotipos que perpetúa Hollywood sobre lo que es hispano, español o "latino". *Ficciones* (Borges), *Rayuela* (Cortázar) y *Coronación* (Donoso), carecían de sello latino y el españolismo de Ramón como bien lo define Rodolfo Cardona (*Ramón, A Study,* 49-67) traspasa los estereotipos. Además, no se captaba el papel de la ambigüedad como característica literaria positiva (Donoso, 85) una de las características de la literatura moderna para sugerir una visión plurivalente de la vida. Al surgir lo que se ha dado en llamar el *Boom,* después del 60, las actitudes y la apreciación hacia la literatura van cambiando, pero Ramón muere en el 63. Vuelve a quedarse por fuera. Su literatura,

2 Aun años posteriores y en distintos países, mi experiencia fue la misma. De España, se llegaba, en prosa hasta la Generación del 98. En lírica hasta Juan Ramón Jiménez. El texto fundamental eran los dos tomos de *Introducción a la literatura española* de Angel del Río en que se le da justo mérito a Ramón, pero por ser una historia de la literatura, no ahondaba en su obra. A Ramón lo conocí porque compatriotas y admiradores de él, entre ellos Demetrio Korsi, Enrique Ruiz Vernacci y Rogelio Sinán hicieron posible la publicación de sus greguerías y algunas "Novicosas" en periódicos locales de Panamá. Recuerdo escuchar la frase *Tugurio de Imparidades*, expresión que en su Diccionario Manual personal Ramón anota como una feliz creación suya.

como la del Boom, no es "responsable" en el sentido sofocante de esta palabra, sino de una visión imaginativa de lo real y una universalidad ganada a base de una intensa transfiguración de la realidad, características con que se describe la literatura del *Boom.*

Ahora sí hay un público que entrenado a leer a los hispanoamericanos "modernos famosos" podrían leer a Ramón sin problemas, pero es necesario eliminar el mito de, quienes herederos de una formación tradicional, mantienen vivo al asesorar a las editoriales. Hay que convencer a las editoriales norteamericanas para que acepten publicarlo para un público más amplio que el académico.[3] Es necesario incluirlo por lo menos, en textos para los programas de estudios de las universidades.[4] Fomentar un programa de relaciones públicas como el que está sucediendo en España, Francia e Hispanoamérica. El *Boletín Ramón* y la página en la red son quizás elementos claves en este esfuerzo. Desafortunadamente, el criterio de lo que es políticamente correcto en Estados Unidos es un problema que afecta el ámbito cultural y social. Aunque hay interés por lo "hispano" no se acaba de entender ni definir lo que es "hispano" lo cual conlleva complejidades de mercadeo para un grupo tan diverso y para los anglosajones interesados en ese grupo. Lo que se publica impone un gusto que no es necesariamente lo que sirva para elevar al lector. Sin embargo, el reconocimiento de Ramón en textos para estudios sobre la historia de la cultura de principios del siglo XX y su presencia en un estudio colaborativo para estudiantes de secundaria en Nueva York son prometedores (Frenk, 63-67; Serrano, Salaün, 221-37. Soria, 15-38, Dalí, Zavatsky). Es hora de que su visión sea conocida por quienes hasta el momento están privados de ella en un principio de siglo que en muchas facetas vive y sufre los síntomas que sufrió el pasado. Si como dice Rodolfo Cardona mientras exista un interés por las vanguardias de principios del siglo pasado habrá un interés por el Ramón de las greguerías, las *novelle*, y los ensayos, entonces deberá ser posible difundirlo en EU, como ya lo está siendo en España, Francia y Sur América.

3 Es importante que las editoriales acojan con más frecuencia el formato bilingüe paralelo dada la población actual; el texto debe ser de solo tres o cuatro *novellas* y no empastadas, para garantizar un precio asequible.

4 Solo dos textos excelentes para cursos avanzados de español a nivel universitario lo han tenido presente: *Perspectivas,* en que aparece "Los despertadores*"; Ideas y Motivos*, en que aparece "Autógrafos de animales".

OBRAS CONSULTADAS O CITADAS

Cardona, Rodolfo.

----------. *Ramón. A Study of Gómez de la Serna and his Works*. New York: Eliseo Torres, 1957.

----------. "Ramón en nuestros días." *Quimera* 235 (octubre 2003): 29-32.

Camurati, Mireya. *Ideas y Motivos*. Massachusetts: D.C. Heath Co. 1975, 55-59.

Coleman, Alexander. *The Boom in Spanish American Literature: A personal History by José Donoso.* New Boston Review, Otoño 1977.

Charpentier Saitz, Herlinda. "Introduction," *Eight Novellas by Ramón Gómez de la Serna*. New York: Lang, 2005.

Durán, Manuel. "Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 433-434 (julio-agosto 1986): 221-229.

Donoso, José. *The Boom in Spanish American Literature.* New York: Columbia University Press, 1977,

Dennis, Nigel. "El ramonismo (sin Ramón) de la guerra civil española. Una carta de José Bergamín." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* 5 junio 1989: 61-75.

Elwes Aguilar, Olga. "La revitalización de la figura de Ramón en la Francia moderna." *Boletín Ramón* 6 (Primavera 2003): 30-39.

Frenk, Sue, Perriam, Chris and Mike Thompson. "The Avant- Garde." *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995.

García, Carlos. "Ramón en Buenos Aires: La primera visita (virtual)." *Boletín Ramón* 3 (Otoño 2001): 22.

Gilard, Jacques. *Gabriel García Márquez, obra periodística*. Vol.I,B. Barcelona: Bruguera, 1982.

Gómez de la Serna, Ramón,

----------.*Automoribundia (1888-1948)*. BA: Editorial Sudamericana, 1948.

----------. *Dalí*. New Jersey: Wellfleet Press, 1978.

----------. 'Diccionario Manual' s.f. Carpetas I-A 5ª; I C 105 a; II 240 a.

Gropp, Nicolás."Ramón Gómez de la Serna y el periódico *Martín Fierro* (1924-1927), algunos apuntes." *Boletín Ramón* 3 (Otoño 2001): 15-19.

Kiddle, M. E. y Wegmann, B. *Perspectivas: Temas de hoy y de siempre.* New York: HRW, 1974, 183-88.

Kiddle, M. E. y Wegmann, B. *Perspectivas: Temas de hoy y de siempre.* New York: HRW, 1978, 2ª ed. 189-94.

Rodríguez Mendoza, José Luis. "Al fondo de un mundo azul." Entrevista a Herlinda Charpentier Saitz, *Revista de la Facultad de Letras. Veracruz:* Universidad Veracruzana. 6 (junio-diciembre 1989): 25-28.

Serrano, Carlos and Serge Salaün. *Temps de crise et "Années Folles." Les Années 20 en Espagne (1917-1930).* Paris: Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

Soria, Andrés O. "Ramón Gómez de la Serna's Oxymoronic Historiography of the Spanish Avant-garde." *The Spanish avant-garde.* Ed. Derek Harris. Manchester: St. Martín's Press, 1995. 15-38.

Zavatsky, Bill. *Luna, Luna: Creative Ideas from Spanish, Latin American and Latino Literature*. New York: Teachers and Writers Collaborative, 1997.

LA ORATORIA VANGUARDISTA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

NIGEL DENNIS
University of St Andrews, Reino Unido
nrd@st-andrews.ac.uk
(Aparecido en *¡Agítese bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*. Juan de La Cuesta, Newport, Delaware, 2002)
Traducción de Juan Carlos Albert

"¡Lo necesitada que está la vida de nuevas experiencias e intentos, de tocar nuevos cielos, de abrir nuevas cajas de sorpresas!
Hay que predisponerse a los contrastes más bravos y que la vida literaria tenga un valor espectacular, haciendo que alcance la metáfora combinaciones siderales."
- Ramón Gómez de la Serna

Cuando en 1934 Ernesto Giménez Caballero, él mismo figura destacada de la vanguardia española, llamó a Ramón Gómez de la Serna "padre de todos los 'ultras' españoles" (50), subrayaba muy acertadamente el papel pionero que Ramón desempeñó en las primeras décadas del siglo XX al definir la nueva sensibilidad artística en España. En aquellos años Ramón era la personificación de la modernidad, y acogía con entusiasmo todo lo que era estridentemente innovador en la literatura y en el arte en general. De 1923 es la famosa frase de Valéry Larbaud: "La España moderna es la España de Ramón" (citado de: Gómez de la Serna, Echantillons xiv)[1]. Era Ramón un escritor de tan desbordante creatividad que Guillermo de Torre, otro atento observador de los tiempos y cronista de los cambios más radicales que se produjeron en la literatura española en el período anterior a la guerra civil, consideraba que la obra de Ramón entre 1919 y 1925 constituía en sí misma toda una vanguardia.[2] De este reconocimiento de la colosal presencia de Ramón en la escena literaria, surge la noción de "la generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna", hipérbole que el propio Ramón, siempre dispuesto a promocionarse a sí mismo, no dejó de repetir.[3] Pero si, en un cierto sentido, su incontenible energía parece eclipsar a los que se mueven a su alrededor, su ejemplo fue siempre fértil y generoso, suministrando a muchos escritores de antes de la guerra, como críticos de la talla de Luis Cernuda señalaron más tarde, los recursos expresivos que más tarde emplearían en su propia obra.[4]

---

1 Traducción del autor.

2 Ver su respuesta a la encuesta sobre la vanguardia llevada a cabo por Miguel Pérez Ferrero en *La Gaceta Literaria* en junio de 1930, reproducida en Buckley y Crispin, 406-13 (408).

3 La hipérbole fue, de hecho, puesta en circulación por el propio Ramón en su intervención en el banquete que en 1923 le ofreció Azorín: "Soy el único de una generación que se anuló, que no existió. Parece que en mi año no nació nadie al mismo tiempo que yo, que fui el único aparecido en una laguna de las generaciones" (*Automoribundia* 373). De aquí en adelante las referencias a *Automoribundia* se indicarán directamente en el texto entre paréntesis con la abreviatura "*AM*". La idea de la "generación unipersonal" fue recogida por otros críticos como Melchor Fernández Almagro y se ha convertido en uno de los lugares comunes de la crítica sobre Ramón.

4 En "Gómez de la Serna y la generación poética de 1925", Cernuda escribió: "[E]n Gómez de la Serna encuentra nuestra lírica el antecedente histórico más importante para ciertas formas de 'lo nuevo', captadas por la visión y la expresión [...]. En la visión y lenguaje poético que caracterizan, si no todos, algunos de los poetas entonces jóvenes, al menos en la etapa primera de su labor, se observa una influencia evidente de aquella visión de la realidad introducida en nuestra literatura por Gómez de la Serna bastantes años antes, hacia 1910" (173). Ignacio Soldevila llama a Ramón, de forma significativa, "sol fecundante, padre Nilo prolífico en descendencias" (62).

La entrada de Ramón en el terreno de la literatura ha sido calificada de acto de "terrorismo cultural".[5] Es cierto que se empeñó en la sistemática demolición de todo lo que de tradición y convención había en ella, para a cambio ofrecer un militante programa de reconstrucción. Reacciona radicalmente contra el "estado comatoso, rígido" ("Proclama", *T* 97)[6] del mundo literario español, lamentándose de que "todos los moldes han resultado estrechos después de fecundados" ("Concepto", *T* 65) y emprende en solitario la misión de liberar la literatura de sus ataduras y crear las formas expresivas que la nueva época demanda: "La entrada en nuevos tiempos exige nuevas formas, nuevas invenciones" (*Greguerías*, *T* 138). Para él, la innovación es el principio determinante del arte, y el compromiso con ella debe ser incondicional: "No hay otra forma ni concepto de la distancia en Arte que el innovar [...]. El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador" (*Ismos*, *T* 115).

Aun cuando actitudes como éstas pueden ser vistas como típicas de la desasosegada y adolescente iconoclastia que caracteriza el arte y la literatura europeos de comienzos del siglo veinte, en el caso de Ramón se corresponden con una especie de disidencia permanente, que él mismo llama "mi interminable posición de rebeldía" (*Ismos*, *T* 110).[7] Para no caer en los peligros de la autocomplacencia y la repetición, que él cree conducen a la parálisis creativa, Ramón necesita mantener en todo momento activa su búsqueda de la originalidad. La novedad en cualquiera de sus formas, ya sea nacida de una suerte de revelación o producto del afán de revitalización, eso era para Ramón el antídoto -a la vez festivo y lírico- contra el tedio de la vida: "Alcánzame el delirio poético de cada día, y no me dejes morir de monotonía, que es de lo que se muere realmente" (citado en Ynduráin 74).[8] Todo el esfuerzo creativo de Ramón puede ser visto como una tentativa de sustentar y desarrollar este constante "delirio poético", redimiendo la gris y vacía existencia gracias a los torrenciales productos de su imaginación. En este sentido, el arte era un consuelo tranquilizador, una forma de calmar la ansiedad mediante la asignación de un cierto sentido allí donde aparentemente no lo había: "[P]ara conseguir la paz hay que llenar la vida de sentido y sólo lo logrará de nuevo la grandeza del arte, la pasión por la literatura, el don elocuente del monólogo" (*Torre*, *T* 34).

---

5 Rafael Flórez describe al joven Ramón como un "activista impertérrito de un terrorismo cultural y lúdico repleto de víctimas y de procesos, como corresponde a un anarquista de la época" (407). Según Flórez, esta práctica le llevó a crear "libros-bomba, artículos-petardo, teatro-explosivo, conferencia-atentado" (407). Otros críticos han hecho observaciones parecidas. En "Escorzo de Ramón", por ejemplo, Salinas califica al escritor como "una especie de demoledor Hércules de las letras" (140).

6 El texto de la "Primera proclama de Pombo" está reproducido en la muy útil antología de ensayos ramonianos editada por Ana Martínez-Collado y publicada bajo el título de *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Las futuras referencias a textos incluidos en esta antología llevarán todas la marca de la inicial "*T*". La lista de ensayos citados, con su fecha original de publicación, se encuentra en la bibliografía de “Obras citadas”, al final de este trabajo.

7 Soldevila subraya cómo Ramón aplica en su obra el principio de "la revolución permanente" (39-40). Ver también la declaración de Ramón en *Muestrario* [1918]: "Preparémonos a una terrible movilización constante, permanente, indisculpable" (T 22).

8 Ynduráin lo toma de "La diosa de muchos brazos", de Ramón. La monotonía, para Ramón, estaba vinculada a la idea de la repetición. Para salvarse de la repetición el escritor no tiene más remedio que perseguir empecinadamente la originalidad (formal y expresiva). Ver su comentario en el prólogo de *Ismos*: "lo antiguo, por bueno que sea, es monstruoso en la repetición" (*T* 115).

Para alcanzar estos objetivos, Ramón persiguió, con extraordinaria tenacidad, el valor absoluto de lo que él llamaba "la libertad superior". Esta libertad le posibilitaría, creía Ramón, enriquecer la vida, dotándola de la misma amplitud imaginativa que tenía el arte. En una declaración muy reveladora contenida en su autobiografía, definió el sentido de estas sus convicciones íntimas e identificó el imperativo creador que inspiró toda su obra:

> Creo en la libertad superior para poder hacer proposiciones nuevas, para tener suposiciones originales.
> Hay que ampliar la conciencia por el arte, por el teatro, por el cine, por la poesía, por la nueva manera de hablar.
> Hay que sensibilizar a las gentes y crear el sentido lírico de la exaltación. Hay que conseguir mayor imaginación y más posibilidad de vida extraordinaria, no de vida ordinaria. (*AM* 422)

Lo que Ramón defendía, en el fondo, era la fusión entre el arte y la vida. Ejerciendo esta "libertad superior" pensaba que podría vigorizar ambos, creando una relación recíproca entre ellos; por un lado, las virtudes de lo extraordinario –el producto de una imaginación desenfrenada- quedarían incorporadas en la monótona rutina del día a día y, por el otro, la modesta realidad cotidiana serviría para alimentar su impulso creador. El arte no sería ya sólo el protagonista de toda su vida sino que también, a través de él, podría esparcir sus luces y agudizar la conciencia de la gente, iluminando el sentido de "la poesía de lo que se levanta sobre lo cotidiano" (citado en Ynduráin 75).

Para conseguir estas metas, Ramón desarrolló, entre otras, dos estrategias interrelacionadas, implícitas en la argumentación desarrollada anteriormente. La primera supone un proceso de deconstrucción de los géneros existentes y la incorporación de otros nuevos. Sólo por este camino pudo Ramón dar expresión adecuada a su especial sensibilidad e imaginación. Como Pedro Salinas observa acertadamente: "Temperamento en libertad, Ramón rechaza módulos y normas, se acerca a un género literario, entra en él y sale corriendo por el otro extremo en una especie de juego que a veces se ofrece con fulgores dramáticos" (139). Su acercamiento a géneros establecidos, tales como la novela y el teatro, fue enfáticamente subversivo y produjo obras tan desconcertantemente originales y personales como incomparables. Ramón llevó también otros géneros -la biografía y el prólogo, por ejemplo- hasta nuevas posiciones, alterando radicalmente su estatus. Y, de una forma completamente natural, inventó nuevos géneros -el *diálogo trivial*, el *disparate*, el *capricho*, y, por encima de todos, la *greguería*- para poder expresar su forma particular de entender y percibir el mundo que le rodea.[9]

Su segunda estrategia, como sugiere también Salinas, consiste en privilegiar el aspecto lúdico de la creatividad, ligando el arte a la diversión y presentándolo como un entretenimiento. Ramón ha sido encasillado a menudo como un escritor "humorista" y es perfectamente legítimo hacer hincapié en las cualidades cómicas de las incongruentes y

---

9 Doy por descontado que el lector de estas páginas está bien informado sobre las características de la greguería. Los no iniciados pueden consultar una lúcida aproximación general en "El problema de la greguería", de Alan Hoyle. Puede ser útil reproducir aquí la definición de Soldevila: "una unidad autónoma textual constituida por una frase o un grupo mínimo de frases -párrafo breve- en torno a una impresión sensorial o sensorializada, que se quiere creativa, informadora de realidad" (49). Sólo quisiera recalcar que la greguería funciona en base a una asociación metafórica. Su aspecto cómico normalmente deriva de la incongruencia que contiene.

sorprendentes intuiciones presentes en todos los rincones de su vasta obra; pero el humor era un asunto muy serio para Ramón, como deja claro en su famoso ensayo de 1930 "Gravedad e importancia del humorismo". Su tratamiento del tema enlaza con lo que se ha dicho aquí antes sobre su idea del poder redentor del arte. El humor para Ramón era, en palabras de Salinas, "una terrible forma evasiva del dolor" (140), una manera de aliviar la dolorida tristeza de la vida vivida a la sombra de la muerte. Este elemento de diversión, de alegre distracción, corresponde a la afirmación de la vida, de lo vital, en todas sus diversas manifestaciones. Ramón creía que por medio de la diversión se podía aligerar la pesada carga de la vida y rehacer el mundo con una nueva y más apetitosa forma. En su prólogo a la edición de 1917 de *Greguerías*, lo expresa claramente:

> Dediquémonos a la diversión pura y diáfana, que defiende la vida y la aúpa.
> Todo mejora y se orienta gracias a la diversión. El día en que la vida esté llena de verdaderas diversiones se habrá acabado el rencor maligno y todos los monstruos que crea el aburrimiento.
> Y que los juguetes del mundo sean juguetes nuevos. (*T* 138) [10]

Estas dos estrategias están presentes -y han sido concienzudamente estudiadas- en gran parte de la escritura ramoniana, rejuveneciendo formas de expresión, ampliando la comprensión del lector sobre el mundo que le rodea gracias a su engarce con una hasta ahora desconocida dimensión de la realidad, borrando así la distinción entre el arte y la vida cotidiana. Pero en ningún sitio se ve más claro este vínculo, a mi modo de ver, que en el aspecto menos estudiado -y más difícil de estudiar- de su creatividad, a saber, su expresión *oral*. Me refiero aquí a los diferentes contextos en los que Ramón manifiesta *viva voce* -si no espontáneamente, sí al menos con un alto grado de improvisación- los principios fundamentales de su arte. Estos contextos corresponden a los diversos lugares o escenarios que Ramón crea o de los que se sirve para comunicarse oralmente con un público: desde el Café Pombo, con sus reuniones y banquetes, presididos por el propio escritor, hasta sus sesiones radiofónicas y conferencias públicas[11]. Estos espacios funcionan como extensiones de su propio y extravagantemente decorado despacho -en el que todas las superficies disponibles estaban cubiertas por objetos e imágenes dispares[12]- y le permiten

---

10 Ramón se refería a menudo al valor terapéutico de la diversión y distracción que ofrecía en sus conferencias. Véase, por ejemplo, la reseña de su conferencia de 1923 sobre los faroles: "[Ramón] empezó exponiendo la necesidad de olvidar un tanto las preocupaciones fundamentales de la política y de la violencia social para encontrar otros temas placenteros que aplaquen la saña de la vida" (citado en *AM* 386).

11 Es preciso señalar que las sesiones radiofónicas de Ramón estaban estrechamente relacionadas con sus conferencias, con la diferencia obvia de que en las primeras confiaba exclusivamente en su voz (y eventualmente en otros efectos no ligados a la voz humana) mientras que en las segundas hacía uso de la voz y de otros efectos visuales. En breves palabras, un programa de radio puede ser entendido como una conferencia desprovista del espectáculo. Las sesiones de radio de Ramón merecen un estudio aparte ya que constituyen un fenómeno paralelo a sus conferencias en términos de la proyección pública de sus esfuerzos artísticos. Hay una importante información sobre este tema en *Radiorramonismo*, de J. Augusto Ventín Pereira, aunque Ventín se acerca al tema principalmente desde el punto de vista de la historia de las comunicaciones. Aun cuando tal enfoque es enteramente legítimo (y, dicho sea de paso, nos recuerda que Ramón fue un pionero en el empleo del nuevo medio de expresión que fue la radio), tiende a infravalorar el significado *literario* de la imaginativa explotación que Ramón hacía del medio.

12 Ver, como ejemplo, las fotos incluidas en Flórez 140, 172.

saltar de la muda comunicación escrita con un invisible e imaginado lector a la directa comunicación oral con una viva y casi palpable, aunque no siempre visible, audiencia. El despacho de Ramón, donde a menudo permitía que se le fotografiase, era un refugio para la creación, y es verdad que allí se encerraba Ramón durante gran parte del día (y de la noche), autoimponiéndose una implacable disciplina de prolongada escritura solitaria; pero también es verdad que aprovecha cualquier oportunidad para salir de esa atmósfera enrarecida y comunicar a la gente los frutos cosechados durante su confinamiento.

En uno de sus más importantes ensayos de antes de la guerra -"Las palabras y lo indecible" (1936)- explicó, algo petulante, que la torre de marfil no hace más que facilitar las condiciones en que mejor puede ser encontrada la poesía; y una vez encontrada, el artista (podemos suponer que Ramón) no tiene inconveniente en renunciar a su aislamiento para salir al mundo exterior y divulgar sus hallazgos:

> En cuanto a que la poesía sea un tesoro colectivo, siempre lo ha sido. Si el artista quería publicidad era para poner en manos de todos lo que él había alumbrado del tesoro colectivo.
> Hasta lo que hallaba en su torre de marfil -donde se metía para mayor atención en el hallazgo- lo lanzaba después a los cuatro vientos, y todos, con mínimo esfuerzo, se apoderaban de lo que a él le había costado máximo vigilar. (*T* 199)

Las representaciones o *performances* -y uso esta expresión deliberadamente- que Ramón llevaba a cabo en los escenarios antes citados (Pombo, el estudio de radio, las salas de conferencias) difícilmente pueden ser estudiadas por la sencilla razón de que todo lo que en ellas tuvo lugar fue, por su misma naturaleza, efímero. No nos queda huella directa de ninguna de ellas; sólo algunos testimonios de segunda mano los cuales, a pesar de su ocasional viveza, sólo dan una versión parcial y a menudo simplista y anecdótica de su naturaleza e impacto. Estas dificultades han contribuido a dar la impresión de que estas representaciones son marginales para la comprensión de la obra de Ramón –nada más que un acompañamiento ligero de los escritos, que constituirían el núcleo, el centro inamovible de aquélla. Pienso, sin embargo, que el aspecto performativo de la obra de Ramón puede llegar a verse como un elemento clave de su proyecto ya que constituye, a mi modo de ver, la más dinámica ilustración de su personalidad. En las páginas que siguen me propongo rebuscar entre las manifestaciones propias de esta creatividad oral y centrarme en la que es su más memorable expresión: la conferencia. Mi argumento, en esencia, será que Ramón hace de la conferencia un género en sí mismo, tan característico como pueda serlo la greguería: radicalmente innovador, enormemente personal, inimitable en definitiva. Este argumento se basará en el estudio crítico del relevante material disponible de diferentes fuentes, aunque tomaremos como punto de referencia fundamental la única grabación que ha sobrevivido en la que Ramón sale hablando en público.

Como preámbulo a esta discusión necesitamos retomar dos referencias de su obra ya citadas anteriormente. La primera es "el don elocuente del monólogo" y la segunda "la nueva manera de hablar". Aunque estas se prestan a diversas interpretaciones, sugieren en conjunto que Ramón otorgaba un particular valor creativo a la palabra *hablada*, situándola en paralelo a la palabra escrita como una propuesta de igual validez y potencia en el desarrollo de la revolución en el arte a la que él

aspiraba. Pero así como la palabra escrita necesita renovarse para poder expresar nuevos temas de una manera nueva, así también Ramón comprende que la oratoria convencional precisa ser objeto de una radical revisión.[13] Arremete contra la pomposa solemnidad del orador tradicional, denunciando la manoseada retórica de los políticos, intelectuales y académicos que usan cualquier foro disponible para arengar a sus oyentes con recursos mecánicos y huecos:

> Desprecio y odio esa grotesca seriedad humana de los actos públicos que cree que no es estéril toda sensación académica que no aporte ni nueva cordialidad, ni nuevo conocimiento, ni nueva literatura. Por eso descompongo esos actos públicos siempre que puedo y rompo su patrón. (*AM* 383)[14]

Queda claro que Ramón creía en la necesidad de un nuevo estilo para hablar en público, más de acuerdo con los tiempos, capaz de servir de vehículo para los temas auténticamente nuevos que había que desarrollar de una manera auténticamente original. Emprende él mismo la tarea de idear un nuevo marco para la conferencia, enraizarla en su propia personalidad, y hacerla fiel a sus convicciones artísticas:

> Contra la mentira de la conferencia yo quería oponer la conferencia que nace del alma como una creación espontánea [...]. Mis conferencias no han de servir para engañar a nadie ni para chocar, sino para mostrar el tono de una sinceridad no *trucada* por la oratoria, realizando ilusiones juveniles de las palabras y procurando que todo esté devuelto a sus ángulos y a sus aristas. (*AM* 382)

Detengámonos ahora en las vías que Ramón recorrió en su reinvención de la conferencia, viendo cómo la transforma en un nuevo género, dándole una forma original de comunicar al público sus principales preocupaciones de escritor.

*

Ramón se acostumbró a hablar en público muy al principio de su carrera. Como era habitual en España a comienzos del siglo XX, presentó algunos de sus más tempranos textos programáticos -como "El concepto de la nueva literatura" (1909)- ante públicos de lugares más bien tradicionales, como el Ateneo. Pero a pesar del contenido radical y el tono combativo de aquellos discursos, su presentación parece que fue completamente convencional: el escritor leyó concienzudamente el texto que había preparado de antemano y posteriormente lo dio a conocer en su versión impresa.[15] Como era de esperar, Ramón se

---

13 La denuncia que Ramón hace de la "elocuencia" debe de aplicarse tanto a las formas orales como a las escritas. Me refiero a declaraciones como la siguiente: "Nos llamarán estupradores, violadores, infanticidas, parricidas, sádicos, quebrantahuesos, asesinos, pero hay que acabar con las elocuencias" ("Mis siete," *T* 89).

14 En la misma línea, se refiere en otras ocasiones a su aproximación deliberadamente subversiva al público tradicional diciendo: "Una de las cosas que más irritan en mí es que descompongo la seriedad y tiesura de los otros -sus chaqués y sus levitas" (*AM* 382).

15 Antonio Ruiz Salvador describe la experiencia de leer una "memoria" en el Ateneo como la "vía ortodoxa" para cualquier joven aspirante a intelectual de su tiempo (76). Gaspar Gómez de la Serna anota, no obstante, que para la ocasión de su debut en el Ateneo Ramón había previsto vestir un "traje claro, corbata hidrófoba y guantes de color" pero que desistió de hacerlo porque estaba todavía de luto por la muerte de su abuelo (59).

mostró pronto insatisfecho con el ambiente formal y previsible de estos actos, y no tardó en subvertirlo. En una reunión de la Academia de Jurisprudencia, por ejemplo, causó cierto escándalo con la lectura de su propia nota excusándose por no poder asistir al acto (*AM* 383). Cuando resultó elegido secretario de la sección de literatura de el Ateneo, provocó una reacción similar, escandalizando al público con la lectura del acta de una reunión anterior en la cual le habían acusado de comportamiento irreverente (*AM* 360). Éstos fueron los primeros síntomas de cómo el inconformismo de Ramón comenzó a penetrar en el solemne recinto de la conferencia pública.

En su autobiografía Ramón identifica el momento en que comienza a plasmarse lo que llama "mi nueva forma de conferenciar" (*AM* 382). Fue con ocasión de la primera exposición en Madrid de las pinturas de su amigo Gustavo de Maeztu.[16] "Yo hablo con unas casitas de nacimiento sobre la mesa" (*AM* 382), comentó, dando a entender que la innovación consistía en los objetos de utilería que acompañaron su charla. Cómo los utilizó exactamente y cuál era su propósito no está claro, pero la aparición de este tipo de “apoyo visual” -bien para distraer a la audiencia, bien para ilustrar algunos aspectos del tema que se trataba- inaugura lo que se convertirá en uno de los rasgos definidores de la oratoria conferencística de Ramón.

El año de 1923 fue, de hecho, uno de los más importantes para el Ramón conferenciante. Para aliviar su intranquilidad ante la pesada y politizada atmósfera que se había instalado en el país tras el golpe militar de Primo de Rivera, Ramón aceptó invitaciones para dar conferencias en diversas ciudades.[17] Además, ése fue el año de su extraordinaria charla en Madrid en el Circo Americano, subido a un trapecio, para celebrar la publicación de su libro *El Circo*. Volveremos sobre este acontecimiento más adelante. En años posteriores parece que Ramón estuvo dando charlas de modo intermitente, en respuesta bien a una necesidad personal (de índole económica, se entiende) o a una invitación concreta o incluso con el propósito de conmemorar alguna ocasión especialmente significativa. Digna de mención en este contexto fue la conferencia que pronunció en 1930 "pintado de negro" (*AM* 389) en el Cineclub Español de Madrid con motivo del estreno de la película de Al Jolson *The Jazz Singer*: "Difícil es hablar frente a una sábana de proyectar películas, porque se destaca uno frente a ella como la mosca más irresistible, la mosca que se posa en la pantalla. Quería hablar del jazz y que se me creyera un poco más y no se desconfiase de mí cuando hablase de las selvas vírgenes y del Misisipí" (*AM* 389).

Conferencias como las citadas sirvieron para consolidar la reputación que Ramón tenía en esa época como un escritor altamente original dispuesto a participar en espectáculos entretenidos en los que él mismo era el protagonista. Estas actividades le habrían proporcionado unos ingresos que le ayudaran a mantener la independencia que tenazmente defendía en medio de unas circunstancias financieras cuya precariedad desmentía la

16 Desgraciadamente es imposible fechar con precisión esta conferencia, si bien parece que tuvo lugar en 1923 (Gaspar Gómez de la Serna 150). Es de suponer que la charla de Ramón presentaría la obra de Maeztu en la inauguración de la exposición.

17 Gaspar Gómez de la Serna anota que en octubre de 1923 Ramón emprendió "una serie muy nutrida de conferencias con sorpresivo resultado por toda España [...] Bilbao, Gijón, Granada [...], derramando la simiente de su fama ya madura" (150).

magnitud de su fama. Pero no fue sino hasta los primeros treinta cuando Ramón se dedicó sistemáticamente a hablar en público. En esos años, aprovechando seguramente las lecciones aprendidas en sus actuaciones anteriores, Ramón desarrolla lo que parece ser un repertorio coherente de temas y perfecciona su propio estilo de exponerlos. Tres experiencias se combinaron para dar este impulso importante a su carrera de conferenciante. La primera, cuando en 1931 fue invitado a Buenos Aires por Bebé Sansinema de Elizalde, amiga de Ortega, para dar una serie de siete conferencias en la asociación de "Amigos del Arte". Consiguió un gran éxito y más tarde escribió en su autobiografía: "[E]l público entraba con entusiasmo en mi investigación de lo absurdo y lo arbitrario. ¡Nos entendíamos!" (*AM* 549). En pleno éxito, fue invitado a otras ciudades (Mendoza, Córdoba, Santiago del Estero, Azul, etc...) y a países vecinos: Uruguay, Paraguay y Chile. Su estancia en Sudamérica se prolongó durante más de ocho meses. La segunda, cuando a su regreso a España en 1932 fue contratado por su amigo Arturo Soria y Espinosa para pronunciar conferencias en diversas ciudades españolas bajo los auspicios de los "Comités de Cooperación Intelectual."[18] Aprovechando la oportunidad que este acuerdo le ofrecía para mostrar España a su nueva esposa argentina, Ramón dio conferencias, entre otras ciudades, en Santiago, Vigo, Lugo, Burgos, Alicante, Sevilla, Segovia y Palencia. La tercera experiencia, cuando retornó en 1933 a Argentina, de nuevo invitado por Sansinema de Elizalde, y emprendió una extensa y exitosa gira de conferencias por todo el país.

Aunque es imposible compilar una lista definitiva de los temas concretos de estas conferencias, la mayor parte de éstos pueden ser fácilmente identificados. Y pueden ser relacionados según las siguientes categorías:

1. Comentarios biográficos de personajes con interés literario, artístico o histórico, tales como Edgar Allen Poe, Napoleón, Goya, El Greco, Velázquez, José Gutiérrez Solana, Góngora, Larra, Carolina Coronado y Quevedo.
2. Sitios, como Madrid, el Rastro y el Café de Pombo.
3. "Fenómenos" (literarios, artísticos u otros), tales como el humor, los toros, *lo cursi*, la muerte, la magia en la literatura, el jazz, el circo y la *greguería*.
4. Objetos y seres vivos, como los faroles, las mariposas, las pajaritas de papel, los peces, las botellas, las campanas, más todo un surtido de objetos utilizados en las conferencias llamadas de la "maleta" o del "baúl".

Todos estos temas aparecen de una forma u otra en la obra de Ramón. Como es bien sabido, escribió extensos esbozos biográficos de varios de los escritores y pintores citados antes; dedicó asimismo libros enteros al circo, a Pombo, al Rastro y a Madrid; y escribió importantes ensayos sobre temas como el humor, la muerte o *lo cursi*. De igual forma, incontables objetos y animales aparecen en las miles de greguerías que publicó a lo largo de su vida. Es importante tener presente la relación entre lo escrito y lo hablado porque ayuda a clarificar la naturaleza de la aparentemente improvisada oratoria de Ramón.

Ramón calificó sus conferencias, en general, como "lírico-humorísticas" (Dennis, "Cinco cartas" 14). Como definición genérica, la expresión es particularmente reveladora y remite a mis primeras observaciones sobre las características esenciales del

18 Sobre las actividades de los Comités en general, ver mi "Cultura en la Segunda República: Los *Comités de Cooperación Intelectual*;" para más información sobre la relación entre Ramón y Arturo Soria y Espinosa, ver mi "Cinco cartas inéditas de Gómez de la Serna".

empeño artístico de Ramón. Por una parte, el escritor destaca cómo sus conferencias le permiten llamar la atención sobre las cualidades poéticas de sus temas predilectos, especialmente de esos objetos cotidianos en los que se detiene con tanta fascinación. Después de todo, gran parte de su obra se mueve dentro de lo que puede entenderse como "la revelación sensorial del mundo" (Soldevila 37), poniendo en primer término -por usar de nuevo una frase ya citada arriba- "la poesía de lo que se levanta sobre lo cotidiano." Por otra parte, la alusión a la dimensión humorística de sus conferencias las define como diversión o entretenimiento. Es decir, que ofrecen al auditorio una visión lúdica de la realidad.

A pesar de que Ramón no siempre habló en teatros, su palabra iba adquiriendo una vertiente cada vez más teatral a medida que pasaban los años.[19]

Él dejó aflorar libremente su veta histriónica de muy diversas formas, transformando siempre en escenario cualquier tribuna en la que hablara. En primer lugar, solía echar mano de objetos de utilería para exponer el tema elegido. Estos objetos le permitían añadir una dimensión visual a la palabra hablada, dando una presencia física, casi por arte de magia, a los temas sobre los que hablaba. Para ilustrar su conferencia sobre las mariposas, por ejemplo, usaba una gran colección de mariposas artificiales, especialmente dos enormes coloreadas, recortadas de un vestido de corista que había encontrado en el Rastro.[20] Para su conferencia sobre el pez, colocaba sobre la mesa una gran pecera con un pez vivo dentro, del que interpretaba su "lenguaje burbujido" y sus movimientos mientras iba enhilvanando sus observaciones (*AM* 389).[21] Cuando hablaba sobre Pombo, colocaba en el estrado, sobre un caballete, el famoso cuadro de Gutiérrez Solana (ahora en el museo Reina Sofía de Madrid) con los miembros fundadores de la tertulia, y lo utilizaba como punto de referencia para ilustrar su

---

19 No quiero dejar de recordar, aunque sea de paso, el apasionado interés de Ramón por el teatro en la primera etapa de su carrera. Ver, por ejemplo, los estudios de Agustín Muñoz-Alonso López y Carmen Herrero Vecino y la reciente edición del *Teatro muerto* de nuestro escritor. Un aspecto particularmente significativo de su temprana obra dramática -al menos para los propósitos de este trabajo- es el interés de Ramón por el género de la pantomima, derivado de la revelación que le supuso asistir a las representaciones pantomímicas en el Paris de sus primeras estancias allí en 1909. Su manejo del género nos muestra una aguda sensibilidad en lo que se refiere al empleo del gesto, del movimiento y de la misma escenificación, todo lo cual le sirvió para el desarrollo de sus propias intervenciones como orador. Según Gaspar Gómez de la Serna, en al menos una ocasión Ramón llegó a combinar una pantomima -la titulada *Fiesta de dolores*- con una conferencia: "[La] escribió para ilustrar con su representación la conferencia que sobre la danza pronunció su autor en el Palacio de Cristal del Retiro, durante una exposición de arte decorativo" (57). Existe también una conexión obvia con el cine mudo. Sobre este punto ver las notas de Soldevila a propósito de las cualidades "cinemáticas" de la prosa de Ramón (35-39). Agustín Sánchez Vidal mantiene que, desde la perspectiva del joven Buñuel, ansioso de colaborar con Ramón, la *greguería* era el equivalente verbal del "gag" cinematográfico (23).

20 Ver el comentario del propio Ramón en *Automoribundia*: "Saqué mis cartones de mariposas de lente-juelas, entre las que se destacaban dos enormes fulgóridas que yo había arrancado hacía años a un traje luminoso de cupletista comprado en el Rastro" (550).

21 En un curioso artículo publicado en 1928 en la revista de radio *Ondas*, Ramón explicó con cierto detalle todo lo concerniente a los preparativos de la conferencia del pez. Menciona que también tenía un falso micrófono sobre la mesa mientras hablaba, con la intención de hacer creer al auditorio que sus reacciones estaban siendo radiadas y conseguir de esa forma que fuera más benevolente. Muy interesantes también, ante todo para entender el elemento de improvisación de Ramón en las conferencias, son las observaciones del escritor sobre las greguerías que utilizó durante la conferencia. Cita varias de ellas: "La tela que tejen las arañas del mar es tela impermeable." "Los peces tienen algo de almohadillas, tanto que se nota el pespunte con el que están cosidos." "El lenguado es un pez al que atropelló un buque de gran carga." "Los nenúfares son las soperas de los peces." Etc...

exposición. Ramón solía adoptar la misma estrategia cuando hablaba sobre El Greco, valiéndose de una gran reproducción del famoso retrato de el *Caballero con la mano en el pecho*, aunque con un toque innovador en este caso, pues, gracias a un elaborado y escondido mecanismo desarrollado por él mismo, el brazo del caballero podía moverse hacia arriba y hacia abajo, a voluntad de Ramón y conforme le interesaba para su exposición. En su conferencia de 1949 sobre "La magia en la literatura", Ramón recurrió a un "contradictor", un muñeco que llevaba un sombrero de copa, colocado sobre la mesa frente a él, y que le discutía animadamente todo lo que decía.[22] Al final de esta misma conferencia Ramón ocultó su cuerpo tras el torso sin cabeza de un maniquí hecho a su imagen y semejanza -incluso con el detalle del color de la corbata que llevaba aquella tarde- para así cerrar su charla con un golpe sorprendente. [23]

Es evidente que Ramón usaba estos recursos para aumentar el efecto dramático de sus charlas. Por ejemplo, conseguía un poderoso arranque teatral para su conferencia sobre los faroles, apareciendo en escena llevando un encendedor de faroles, en actitud de ir a encender el farol que se había traído de casa. [24] Ramón era un entusiasta de la "puesta en escena", y preparaba visualmente a su audiencia para lo que iba a seguir, como puede deducirse de esta descripción del comienzo de su conferencia sobre Carolina Coronado:

> El escenario presenta un caballete con el retrato romántico, pintado por Federico de Madrazo, de la escritora del Romanticismo [...]. En el centro, una mesa cubierta de terciopelo rojo, sobre la que lucen unos candelabros igualmente románticos con velas rojas. Ramón "está a la mesa," destacando una chistera que luego resulta ser "Castora clac." (Flórez 388)

En segundo lugar, como la descripción anterior nos deja ver, Ramón no tenía inconveniente alguno en disfrazarse, a veces de forma estrafalaria, para desempeñar de esa manera en sus conferencias un papel que en ocasiones era complementario, pero en otras central. [25] De hecho, parecía disfrutar

---

22 Recogido por Flórez, quien anota que Ramón ilustró su conferencia "colocando en una botella que saca de detrás de la mesa del estrado, su contradictor, un polichinela con sombrero de copa, con el que dialoga violentamente" (387). Hay ahí claras reminiscencias del teatro infantil de guiñol. Es interesante señalar aquí, siguiendo a Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio Jiménez en su edición de *Teatro muerto*, que es en la propia infancia del escritor cuando se produce la revelación que le introduciría en "la magia del teatro" (30). Es evidente que Ramón tenía en alta estima estos estimulantes recursos y debió haber intentado utilizarlos en algunas de sus propias conferencias: "El teatro de los niños capta al niño, le dispone a tomar las tangencias porque su espíritu se despliega, se abre ante el espectáculo, como no lo hace en casa, en el colegio, por naturales recelos y por lo *relativo* que se hace en esos junto a los mayores" (31).

23 Era un final sorprendente pero también macabro y agrio, puesto que la decapitación servía para decir que era el escritor quien sacrificaba su propia cabeza para entretener a sus lectores: "[Q]ueda encapuchado y hace ademán de ofrecer al público ateneístico la embriaguez de una gran copa que semeja una cabeza, y cuando la alza como para beberla 'no encuentra su boca porque el literato ofrece beber a los demás en su propio cráneo' " (Flórez 388).

24 La reacción del auditorio es recogida en una información de un periódico de la época reproducida en *Automoribundia*: "Cuando Ramón penetró en el salón con un encendedor de faroles de gas en la mano, a manera báculo, se desbordó el alborozo del público, turbado y regocijado por aquella insólita entrada del conferenciante" (386).

25 Por otra parte, hay claros precedentes de esta actitud en el joven Ramón. El hermano del escritor, Julio, decía en 1963: "Le recuerdo como actor adolescente haciendo uno de los papeles de ese drama, tan ripiosamente truculento, *El puñal del godo*, para una representación dada en nuestra casa con un público de familiares y allegados. Los jóvenes actores

en cada oportunidad que tenía de ser él mismo parte del espectáculo que estaba ofreciendo. Por eso, hablando sobre Napoleón, podía aparecer en el estrado vistiendo un inconfundible sombrero napoleónico; podía vestirse con ropa de época para hablar de Goya, o ponerse un traje de luces para exponer sus ideas sobre el toreo. Ya me he referido a la ocasión en 1930, cuando, al presentar a Al Jolson en el film *The Jazz Singer*, Ramón apareció con la cara pintada de negro, para así dar una mayor credibilidad a sus comentarios sobre la vida en el sur de los Estados Unidos. Ramón dio diversas conferencias sobre su conocida obra *Los medios seres*, apareciendo con medio cuerpo y ropas pintados de negro y la otra mitad de blanco, al igual que los actores de su obra cuando ésta se estrenó en Madrid a finales de 1929.[26]

En tercer lugar, Ramón gustaba de realzar el impacto visual de sus conferencias introduciendo en ellas, en el momento apropiado, lo que llamaba "alguna experiencia expuesta" (*AM* 619). Tales "experiencias" iban desde una acción provocativa (mostrando, por ejemplo, que la botella de la mesa del conferenciante contenía jerez y no agua), hasta lo que podría ser ya un truco de magia. Jorge Guillén, por ejemplo, recordaba cómo en París, en 1928, al acabar su charla en el "Círculo Literario Internacional", Ramón sorprendió a su audiencia haciendo aparecer, como si fuera un conejo blanco de una chistera, una tira de pequeñas banderas españolas y francesas.[27] De modo parecido, aunque provocando más consternación que risa, Ramón ofreció un ejemplo práctico de cómo entendía el humor interrumpiendo de pronto su exposición para comerse las velas del candelabro que estaba en la mesa frente a él. Remataba sus conferencias en Sudamérica sobre la greguería con una memorable y festiva rúbrica, soltando cientos de globos en las mismas salas. En el cordel de cada uno de los globos había atada una pequeña etiqueta de papel amarillo en la que había escrito, de su propia mano, una *greguería*, con lo cual proveía a los felices asistentes de un recuerdo material del género del que había estado hablando.[28]

---

lucían sus atuendos arbitrarios y barbas y melenas de estopa" (citado en Herrero Vecino 1). En "El concepto de la nueva literatura" Ramón declara tajantemente: "El ideal del estilo está en alcanzar la expresión de un [...] gran actor" (*T* 64). Hay mucho de teatro en los banquetes de disfraces que organizó de joven, particularmente en Pombo. Flórez reproduce en su libro una foto, tomada en 1935, de Ramón, Salvador Bartolozzi y Antoniorrobles vestidos como "Los Reyes Magos de la Cabalgata del Gremio de Editores de Madrid" (106). Ramón confesó actuar a veces crecido en la confianza de su propia capacidad como simulador: "En una conferencia de escenario, al final, sintiéndome un gran actor, mimé la escena del morir, y me morí" (*AM* 620).

26 Me detengo en las circunstancias que rodearon la puesta en escena de esta obra en "El ir y venir de Ramón Gómez de la Serna", la introducción a mi edición de *París*, especialmente la sección titulada "El heroico desaguisado de *Los medios seres*" (34-42).

27 Merece la pena reproducir textualmente las palabras de Guillén: "[Ramón] tiró de un hilo, se descorrió una envoltura, y surgió un ramillete de banderitas francesas y españolas" (citado en AM 365). La acción es manifiestamente la de un ilusionista.

28 Esta acción festiva de distribuir recuerdos a la audiencia fue repetida en otras ocasiones. Por ejemplo, Ramón regaló unas carracas con apariencia de mariposas a la conclusión de su conferencia sobre las mariposas en Buenos Aires: "[D]i una conferencia poética que no podía repetir ya nunca pasado aquel día de credulidad y de ingenua buena fe de Buenos Aires de una singular tarde de primavera en que la calle Florida a la salida de mi conferencia tuvo alegre ruido de un clic con figura de mariposa que regalé con profusión" (*AM* 55). Es interesante que el propio Ramón llame la atención sobre la irrepetibilidad del gesto. Sin embargo, resulta que hizo algo muy parecido, y en más de una ocasión, utilizando cascabeles, los cuales funcionaron en cierto sentido como símbolo del espíritu alegre de sus conferencias: "[L]os compraba por gruesas y los tiraba al público después de mis conferencias [...]. He llegado a sembrar cascabeles por el mundo esperando que apareciese al fin el deseado árbol cascabelero [...]. Esa

Pero quizá su "experiencia expuesta" más impactante y efectiva fue la que usaba para dar comienzo a su conferencia sobre *lo cursi.* Para dejar bien clara su actitud hacia los objetos cursis y hacer ver a la audiencia la necesidad de librar al mundo de ellos, rompía aparatosamente algunos objetos que cuidadosamente había escogido y comprado ese mismo día en una tienda local. Vale la pena reproducir el comentario del propio sobre el impacto que encierta ocasión causó esta práctica suya:

> Al principio de mis conferencias rompía con un martillo un objeto cursi en holocausto a los dioses. Quería educar de paso a los niños para que rompieran los objetos banales en vez de romper a lo mejor un importante tibor japonés. No sé si los dioses se aplacarían con mi ofrenda votiva, pero en la sala se desmayó alguna señora después de gritar histéricamente "¡No! ¡No!" (*AM* 550)

Para definir el sentido de la originalidad de las conferencias de Ramón -la forma en que fueron concebidas y ejecutadas- es útil repasar brevemente unos cuantos ejemplos concretos y el formato que el escritor solía darles. Sus dos conferencias circenses de los años 20 fueron, probablemente, las más conocidas y esto por buenas razones, puesto que fueron sin duda las más audaces y espectaculares. A pesar del hecho de que fueron, como todas las representaciones de esta clase, "visto y no visto", únicas e irrepetibles, ofrecen la ventaja de estar bien documentadas: el mismo Ramón da detalles de las dos en su autobiografía y en ambas ocasiones notables asistentes a las conferencias escribieron comentarios sobre ellas. Como ya he mencionado, la primera tuvo lugar en Madrid en 1923 con ocasión del homenaje que el Circo Americano rindió al escritor, presumiblemente por lo que puede ser calificado de "servicios rendidos a la cultura del circo." [29] Su decisión de aceptar este homenaje y responder públicamente a él, fue tomada de una forma lógica y coherente: ¿Qué mejor lugar para un orador circense que el mismo circo? El problema de encontrar la forma apropiada de dirigirse a la audiencia fue resuelto rápidamente: "Surgió el elefante en mi imaginación, como estrado magnífico para un orador; pero como ahora no tiene elefantes el Circo Americano pensé en el trapecio...." [30] Tan alérgico como siempre a la formalidad, Ramón escoge su vestuario con un gran sentido del humor. Vistió frac pero simulando no haber habido tiempo de acabarlo por lo que se veían aún bien visibles los hilvanes y las etiquetas del sastre.[31] Habiendo trepado por una

---

boca rasgada que tiene cada cascabel lleva la curvatura de la sonrisa -risa con boqueras-, y pone rumbo de fiesta donde quiera que suene" (*AM* 552).

29 Su libro *El circo* es de 1917; la segunda edición apareció en 1923. Ramón se enorgullecía de ser "el primer cronista del circo".

30 Como anticipo de lo que voy a decir sobre el film *El orador*, cabe notar que desde su trapecio Ramón aprovecha la oportunidad de denunciar a los oradores convencionales, subrayando la distancia que les separaba de él: "Así por primera vez, realizo con franqueza lo que muchos oradores hacen sin darse cuenta: columpiarse y estar en el trapecio de la coladura" (*AM* 352)."

31 El inacabado traje de etiqueta aparece como el argumento de "La prueba", uno de los textos que Ramón incluyó en *Gollerías* (162-64), donde incluso reproduce dos dibujos suyos del traje, comentando: "[C]on los pespuntes claros y entrecruzados, mi aire de humorista sería tan halagüeño que mi traje quedaría convertido en el traje atributivo del humorista" (164). En 1923, disculpándose humorísticamente ante su público, explicaba su aspecto en los siguientes términos: "Llevaba mi frac hilvanado y con las etiquetas del sastre pegadas. Pedí disculpa al público porque 'el sastre me había llevado tarde aquel frac, que yo había querido estrenar en la función que se daba en mi honor' " (*AM* 352).

escalera de mano y tomado asiento en el trapecio, explicó que como "orador del circo" -"nuevo género de la oratoria" (*AM* 352)- su charla sería prudentemente breve. El texto de su conferencia estaba escrito en un largo rollo de papel que iba desenrollando mientras lo leía. Y tranquilizó a su audiencia explicando el por qué de su precaución, evidentemente otro provocador gesto contra el orador tradicional que aparece normalmente cargado con una pila de hojas de papel: "No os asustéis. Todo lo quería traer escrito en una sola cuartilla, puesto que alarman tanto los mazos de papel con que se presentan algunos oradores" (*AM* 352). Además, puntualizó que si se veía en dificultades en el trapecio, podría usar el largo rollo de papel como escalera de emergencia: "En caso de apuro bajaré por la escala de mi larga cuartilla" (*AM* 352).

A pesar del tono festivo del acto, Ramón no olvidó llamar la atención sobre el trasfondo serio del asunto, refiriéndose explícitamente al significado de su representación:

> El que habla desde un trapecio es como el que os habla en su lecho de muerte.
> "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 (*AM* 353).

En pocas palabras, su verdadero propósito fue ofrecer una demostración práctica a la audiencia: dada su naturaleza, la vida ha de ser vivida "según la lección que da el circo" (*AM* 353), camuflando su tristeza con payasadas. Ramón reprodujo en *Automoribundia* dos reseñas del acto que aparecieron en la prensa de Madrid. La primera, firmada por Roberto Castrovido y publicada en *La Voz*, proclama las virtudes de la conferencia tal como el mismo Ramón las habría enunciado: "Dar alegría, insuflar infantilismo y rejuvenecer es más de agradecer que el dinero" (citado *en* AM 356). La segunda, del distinguido poeta y crítico teatral Enrique Díez-Canedo, apareció en *El Sol* y llamaba la atención sobre la consumada habilidad de Ramón como actor:

> No dejaremos [...] de alabar como cumple la soltura de su presentación en la pista, la agilidad con que trepó por la escala al columpio aéreo, su perfecto *métier* al sentarse en la estrecha barra, su elegante descenso por la maroma, el arte con que saludó al público que le llamaba a la pista (*AM* 357).[32]

La segunda conferencia circense de Ramón tuvo lugar en París en 1928 con ocasión del homenaje que le tributó otra compañía de circo, el Circo de Invierno, para celebrar la aparición de la edición francesa de su obra *El Circo*. Esta vez consigue llevar a cabo su plan original de 1923 de soltar su discurso montado a lomos de un elefante. Fue posiblemente su actuación más brillante, una resonante confirmación de su inconfundible perfil público. El acontecimiento fue seguido por la prensa de Madrid y reseñado entre otros por Ventura García Calderón, quien empezó su crónica abordando el problema de cómo definirlo con exactitud: "¿Era una fiesta búdica, un episodio de Las mil y una noches, un desfile de carnestolendas o la navidad del humorismo? Era, en todo caso, la más risueña y moderna cinta" (citado en *AM* 480).

---

32 Sintomático del profesionalismo del Ramón actor es el hecho de que ocultara al público el haberse quemado gravemente las manos al deslizarse demasiado deprisa por la cuerda que colgaba del trapecio. Cuenta en su autobiografía que tuvo que llevar vendajes durante un mes.

La incertidumbre de García Calderón sobre la calificación genérica de la representación de Ramón es comprensible puesto que él la juzgó y la describió como acontecimiento único, una creación propia y personal de Ramón, algo a medio camino entre un espectáculo y una celebración, infundida de un alegre espíritu de extravagante originalidad:

> Del lomo de su montura, como de un casillero polvoriento, [Ramón] iba sacando cuartillas para lanzarnos a la cabeza adjetivos y tropos deslumbradores. Leía en voz altisonante, con la cabeza erguida al cielo del circo, donde rebrillan los trapecios como telarañas, donde asoman la cabeza decapitada los payasos, donde están -sólo visibles para el poeta- los aros de plata y de plenilunio que destrozan las *écuyères* con un salto rubio [...].
> [...] Ramón iba tirando al suelo cada página leída, como si fueran cartas de amor o mensajes de Kipling. (citado en *AM* 480-81)

La crónica que Jean Cassou, el traductor de los libros de Ramón, escribió para el periódico *Les Nouvelles Littéraires* se titulaba simplemente "Poesía". La palabra identificaba el elemento clave que se escondía tras esta memorable actuación de su amigo (y también en muchas otras de sus conferencias), a saber, el deseo de compartir con la audiencia sus intuiciones sobre "la poesía que se levanta sobre lo cotidiano":

> Para él, en efecto, la poesía no es un deleite secreto sino un gozo que quiere ser compartido y en el que todos pueden participar como participa él mismo, con la riqueza de sus anhelos, en la alegría universal.

Hay que destacar que en ambas ocasiones Ramón leyó un texto que llevaba preparado y que en París habló en francés. Igualmente significativo es que, según confiesa el propio escritor, las dos charlas incluían material directamente sacado de su libro sobre el circo, en uno de los casos una larga retahíla de greguerías.[33]

Del repertorio de Ramón, la conferencia más característica y con más frecuencia impartida fue la "conferencia maleta", más adelante acrecentada hasta convertirse en "conferencia baúl". En términos de la reacción del público, era la que tenía más éxito. El escritor debió considerarla su mejor y más valiosa invención ya que en una ocasión mencionó que la había patentado.[34] La verdad es que nadie más que él pudo haber imaginado un espectáculo de esta guisa. Aunque no hubo dos conferencias de la maleta idénticas, por la simple razón de que Ramón modificaba constantemente el material con que trabajaba e improvisaba mucho de lo que decía, el procedimiento que seguía lo tenía prácticamente normalizado y él mismo lo describía como "prestidigitación cándida" (*AM* 551). Aparecía en el escenario con una gran maleta que colocaba a su lado y empezaba a sacar de ella los variados

---

33 Comentando en su autobiografía la conferencia de 1923, Ramón explica: "Y entonces leí una larga tirada de *greguerías* de las que después aparecieron en la segunda edición de *El circo*" (*AM* 355). Más adelante, en el mismo libro, después de reproducir una buena parte de la crónica periodística que García Calderón redactó de su conferencia de 1928, relata: "Después venía mi discurso, pero sus ideas están ya en mi libro *El circo*, y no es cosa de que me repita" (481). Es una curiosa puntualización, ya que a lo largo de *Automoribundia* Ramón "se repite a sí mismo" descaradamente, cortando y pegando trozos de obras ya publicadas para confeccionar con ellos el *collage* de su vida.

34 En "El falso micrófono", donde Ramón describe los largos preparativos para su conferencia del pez, comenta: "No sólo llevaría a la conferencia la maleta con los objetos varios que la van platificando -patente de invención 927.488- y la pecera iluminadora sino un micrófono."

objetos que contenía, colocándolos uno a uno delante de él y dedicándoles a cada uno un comentario. Este comentario podía consistir en una interpretación imaginativa, metafórica, de los atributos del objeto o en alguna glosa lírica o cómica de él. La estrategia era esencialmente la misma que usó para su conferencia del pez o la de los faroles; la única diferencia estribaba en que en estos casos la conferencia entera estaba dedicada a un solo objeto.[35] En la siguiente descripción de sus reflexiones sobre el farol, puede observarse cómo se desarrollaban estas conferencias centradas en un objeto:

> Vio el farol horrorizado que presenciaba los crímenes de la calle, el farol que da cultura a los serenos y a los cocheros, obligados a continuo velatorio, el farol de las citas y e las meditaciones [...]. Contó al farol de las revoluciones donde cabalgaban Dantón y Marat para dirigir sus alocuciones rebeldes a la muchedumbre, y al farol humano de los borrachos, que les acoge cuando todos les abandonan. (*AM* 386-87)

En otras palabras, el objeto era mirado desde diferentes ángulos, imaginado en diferentes contextos, en definitiva, dotado de un ánima gracias a la habilidad del conferenciante para asignar o extraer características que no habrían sido percibidas nunca -ni imaginadas- por el espectador normal. Moviéndose de una a otra dimensión, Ramón acumulaba matices de significado o "identidad", humanizando, representando, revelando y recreando el objeto ante la audiencia.

Los objetos que Ramón utilizaba en sus conferencias de maleta no podían ser más heterogéneos. Eran objetos comprados por él, recolectados, tras anárquica y aparentemente arbitraria selección, en lugares como el Rastro, donde podía satisfacer su fascinación por el encanto de las cosas: "Cosas carnales, entrañables, dementes, lejanas, cercanas, distintas; cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad. ¡Maravillosas asociadoras de ideas!" ("Rastro", *T* 33). Algunos de estos objetos eran evidentemente estrafalarios, aunque muchos de ellos eran objetos corrientes que por cualquier razón habían llamado su atención. Según mis conocimientos, Ramón sólo entró en detalle sobre los objetos usados en sus conferencias de la maleta en una ocasión. Narrando su gira por Sudamérica en 1931 y los problemas que tuvo en algunas fronteras con los oficiales de aduanas, asombrados y suspicaces -como era natural- ante su equipaje variopinto, nos ofrece una descripción del material que acarreaba:

> Bolas lucientes de pasamanos de escaleras; bolas de mi brillante techo; una estrella de mar disecada; soldados de un juego de bolos; una guitarra a la que quitaba la madera de su frontis y aparecía con un corazón colgante, tripajos, el rayado de las costillas y la dorsal al fondo; peones de música; una cabeza frenológica sobre cuyos casilleros numerados ponía la peluca blanca de la experiencia; la siringa del afilador; una cabeza de pim-pam-pum con algo de buzón de los niños; un plumero amarillo; un despertador; un candelabro de velas ante el que surgía Gerardo de Nerval; los anillos del diablo que compré en Berlín; un llamador; pisapapeles; pájaros cantores; una esponja, muñecas rusas de esas de las que se saca mucha familia, etc... (*AM* 551)

35 En el texto citado en la nota anterior se dan detalles de cómo se desarrolló su conferencia del pez.

Aunque la variedad de los objetos resulta desconcertante, su conjunto nos muestra una de las características fundamentales de la manera que tenía Ramón de percibir la realidad y de los medios de que se servía para expresarla. Bajo la mirada de Ramón, la realidad resultaba fragmentada, atomizada, desmenuzada en sus componentes.[36] En lugar de abarcar el mundo a su alrededor como un todo unificado y tratar de representarlo como una sola entidad, singular, armoniosa e inteligible, él la desmembra, prefiriendo prestar atención a los fragmentos aislados e independientes,. Ramón define su forma de ver el mundo como "el punto de vista de la esponja" y explica sus ventajas en los siguientes términos:

> Ese pretenso ente esponjiario y agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a la limitación de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando las relaciones insospechadas entre las cosas. ("Palabras [...] indecible" *T* 188)

Esta estrategia se corresponde con la noción que Ramón tenía de la función redentora del arte innovador. Es decir, que éste ofrece una manera de evitar los encasillamientos de la repetición y de lo previsible y genera esta vivacidad expansiva que, según él creía, incorporaba a la vida el indispensable elemento revitalizador de la revelación y la sorpresa.

Adoptando esta estrategia en su escritura -y extendiéndola a sus conferencias- Ramón llega a descomponer la realidad en sus múltiples facetas, componiendo una especie de inmenso inventario del mundo que le rodeaba. Nunca intentó formar con los incontables objetos y fenómenos que registraba ningún tipo de estructura jerárquica ni de sistema de significaciones diferenciadas, ya que, como él mismo reconocía, "el punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada" ("Palabras [...] indecible" *T* 188).[37] Esto es algo que Borges vio en Ramón cuando comenta: "[S]e encariña con [las cosas], las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad" (125). No es de extrañar, pues, que Ramón se considerara a sí mismo como “el protector de las cosas” ("Cosas" *T* 173).[38] Creía que en la variedad de objetos esparcidos por el mundo se contiene una especie de clave que puede revelar el secreto de la más alta y escondida verdad del universo:

Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero son elementos filosofales, claves de universo, sino que guardando la incógnita de por qué lo son. Para mí es astrolabio cualquier cosa pequeña, un enchufe desprendido, un salero cipotal [...]. De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa realidad, esa realidad transformadora del mundo que le da mayor sentido. (“Cosas" *T* 175-76)

---

36 Desarrollo mi perspectiva sobre este aspecto de la obra de Ramón en mi introducción a *Studies on Ramón Gómez de la Serna*: "Ramón at the Centenary: The Parts of the Whole" (7-22).

37 Sobre el mismo tema, ver su comentario en “Las cosas y el 'ello' ”: "Las cosas siempre han sido para mí ostensorios de la fuerza colectiva del mundo en el que es indiferente ser una cosa u otra. Igual me daba ser tintero, que jaula, que bola de cristal" (*T* 174).

38 Ramón explora esta idea en "Los suplicios de las cosas" (*Gollerías* 195-98) donde reflexiona sobre la posibilidad de fundar una "Asociación Protectora de Cosas".

Alerta y receptivo a esta “más alta verdad”, Ramón se sentía atraído por ese surtido de objetos modestos que veía a su alrededor, consciente de la presencia en ellos de una especie de intento frustrado de comunicación. “Las cosas quieren decirnos algo pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden centrar por una sola boca una sola clase de lengua" (“Cosas” *T* 176). Lo que Ramón hizo, en efecto, como “protector de cosas" que era, fue tomar el papel de intérprete o portavoz de los mudos objetos que habitan el mundo, dando voz- su propia voz- a la “vida incesante y sidérea” que él sentía agitarse desconocida por debajo de lo cotidiano. (“Cosas” *T* 173)[39].

Esta relación intensa con los más pequeños segmentos de la realidad encontró su vehículo natural para la expresión en el micro-texto de la greguería. Como género, la greguería fue la forma más adecuada para expresar su percepción desestructurada del mundo exterior y, en este sentido, los libros de greguerías de Ramón son emblemáticos de toda su escritura: acumulaciones de fragmentos, amalgamas de atisbos e interpretaciones aislados. Se ha dicho a menudo que en sus novelas, Ramón no hace más que ensartar greguerías una tras otra como una si fueran una ristra de banderitas decorativas -"serpentinas y farolillos venecianos", en palabras de Max Aub (74). Lo mismo puede decirse de sus otras obras en prosa y seguramente también de sus charlas, especialmente de sus conferencias maleta. Ya he mencionado cómo al menos una parte de una de sus conferencias del circo estaba compuesta por una serie de greguerías circenses, recogidas en su libro sobre el tema. Lo mismo ocurre, al parecer, con su conferencia del pez. De forma similar, la conferencia del farol parece haberse basado en una serie de interpretaciones sobre las imaginarias experiencias sociales e históricas del farol. Las conferencias maleta, por la propia naturaleza y disparidad de los objetos que en ellas se manejaban, debieron consistir en una retahíla de comentarios lírico-humorísticos, con mini-secuencias de observaciones en forma de greguerías que se enlazaban unas con otras a lo largo de la conferencia. El único principio estructural podría haber sido el orden en que los objetos en cuestión eran extraídos de la voluminosa maleta. Parece como que la mayoría, si no todas, de las características fundamentales de la escritura de Ramón -fragmentación, discontinuidad, espontaneidad, improvisación- se diesen también en su expresión oral en el contexto de la conferencia. Precisamente por esto, considero que la voz de Ramón y su pluma, sus obras escritas y sus conferencias, son inseparables; no son sino expresiones complementarias del impulso fundamental de su arte.

*

En 1928 Ramón fue filmado en Madrid por Feliciano Vitores, quien usó un rudimentario sistema de sonido, Phonofilm, que su inventor, Lee de Forest, estaba tratando de introducir en el mercado español. De una duración de sólo tres minutos y medio, el film no lleva rótulos de crédito y es

---

39 Mucho más puede –y seguramente debe- ser dicho acerca de las estrategias de percepción de Ramón. Su manera de ver y revelar cosas no consistía sólo en desmenuzar la realidad y magnificar sus partes componentes; se trataba también de encontrar el correcto ángulo de visión o el punto de vista más adecuado. Consideremos estos comentarios sugerentes sobre el tema: “Viendo el objeto en buena perspectiva, se ve que vive para la construcción total del universo" ("Cosas" *T* 170); "Todo estriba en saber qué ángulo es el interesante. Hay que enfocar las cosas en ángulo, no demasiado de frente o demasiado a todo lo ancho, y ¡de ninguna manera! en panorama" (*Ismos, T* 111).

conocido con el título que se usaba para referirse a él en programas y reportajes: *El orador* (algunas veces *El orador bluff*) o *La mano*.[40] Fue exhibido en Madrid al menos en tres ocasiones en 1930 (marzo, abril y noviembre) compartiendo cartel en la primera ocasión con *Un perro andaluz* de Buñuel y *El fin del mundo* de Abel Gance, y en la segunda con *Noticiario del Cineclub Español*, de Giménez Caballero y, una vez más, con la controvertida película de Buñuel. El hecho de que este film de Ramón hablando en solitario a la cámara fuera rodado y luego exhibido en tal compañía es significativo. Demuestra el entusiasmo de Ramón por el cine sonoro como forma de expresión nueva y medio de comunicación radicalmente innovador. Es evidente que se acerca al cine del mismo modo que aborda la radio en vivo: dispuesto a experimentarlo y ver cómo podía explotarlo creativamente para sus propios fines artísticos. La decisión de rodar la película también sugiere que ya hacia 1928 Ramón era lo suficientemente bien conocido y admirado como actor y creador de espectáculos originales como para ser considerado merecedor de ser filmado para la posteridad. El hecho de que *El orador* fuera exhibido junto a las películas experimentales más importantes del momento, películas que se han convertido en hitos de la historia del cine, muestra el privilegiado estatus de que disfrutaba Ramón en aquel tiempo como encarnación de algo sumamente nuevo, decididamente moderno y visualmente impactante.

El orador es la única grabación que existe de Ramón en la que se combina sonido e imagen. Por haber recurrido en ella a los mismos objetos o rutinas que, como sabemos, usaba en sus conferencias, tiene la virtud de mostrarnos una visión única de lo que debió ser Ramón "en vivo". Ofrezco a continuación una transcripción de lo que Ramón dice ante la cámara, incluyendo entre corchetes algunas aclaraciones de la puesta en escena y de los gestos y movimientos del orador:[41]

[El orador]

[*Al empezar la película Ramón está de pie, mirando a la cámara, vestido con americana y corbata y chaleco de color claro. Es un escenario sin decoración, al aire libre, a la luz del día, posiblemente en el Parque del Retiro de Madrid. Ramón está de pie delante de una balaustrada de piedra que le llega a la altura de la cintura y, detrás suyo se ve una extensión de agua. El enfoque es de medio cuerpo para arriba. En ningún momento se ve a nadie más que a él.*]

---

40 Agradezco a Vicente Sánchez Biosca el haberme llamado la atención sobre este film. Ha habido cierta confusión con respecto a la fecha y las circunstancias en que se rodó así como a su título correcto. Por ejemplo en la "Cronología" incluida en *Práctica fílmica y vanguardia artística en España* (61), aparece en un lugar privilegiado, pero fechado vagamente en "191. ." A veces se ha atribuido a Giménez Caballero, pero en conversación conmigo (y con otros) éste lo desmintió. Según Mariano de Paco, en su reciente estudio "El teatro de vanguardia" el film es también conocido con el título de *Ramón* (300). En cuanto a los pormenores de este aspecto del tema, remito al lector interesado al muy nutrido estudio de Román Gubern: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*.

41 Realicé mi transcripción antes de haber leído el libro de Gubern citado en la nota anterior, el cual también incluye una transcripción (351-52). Prácticamente coincide con la mía en lo que se refiere a las palabras de Ramón propiamente dichas. He adoptado su manera de transcribir el canto del gallo. Con todo, mi puntuación es diferente de la suya en varias ocasiones y mi transcripción va dividida en párrafos cortos para mantener - según mi criterio personal - el estilo particular de la prosa de Ramón. Además, esta división de los párrafos viene a reforzar el argumento que presento más adelante en este trabajo referente a la profunda relación que existe entre la escritura y el discurso oral ramonianos.

[Mi estética][42] no consiste más [*Ramón saca un monóculo del bolsillo de su chaleco y lo sostiene en alto*] que en un monóculo sin cristal, monóculo sin cristal con el cual yo veo las cosas de relieve, anotando todo lo que tienen de extraordinario [*se pone el monóculo en el ojo izquierdo].* El monóculo sin cristal es la obsesión de mi servidumbre porque no comprende cómo se puede usar durante el trabajo. [*Vuelve a meter el monóculo en el bolsillo de su chaleco, saca un segundo monóculo de otro bolsillo y se lo pone en el ojo*.]

Para los salones tengo como invención de última hora el monóculo de nuevo rico, monóculo de nuevo rico que brilla bajo la luz espléndida de las arañas y que le da a uno un tono de barón, de barón de algo. [*Se quita el monóculo, lo vuelve a meter en el bolsillo de su chaleco y se abrocha la americana*.]

Con estos dos elementos sencillos voy siguiendo la ruta de las cosas.
También dependen mis observaciones de cómo observo vis-a-vis la realidad de la vida. Por ejemplo, mis observaciones del corral. Yo sé hacer el canto del gallo, que es una cosa que casi todo el mundo sabe; pero estas otras cosas más sencillas del corral -por ejemplo, ese despertar en la tarde caliginosa de todo el gallinero:

- [*animado*] poa poa poa poa poa poat-poat...

Esta cosa lenta:

- [*mesurado, suavemente acompasado*] poa poa poa poa poa tati poa poa...

Esos gritos de locura que brotan del corral caliente por agosto:

- [*agudo, alargado*] ¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa!

que son alboroto de todo el pueblo, que son la raya con que se señala toda la dimensión del paisaje.

Todas estas observaciones de la realidad unidas a mi monóculo sin cristal dan la base sincera de mi estética.

Pero para los discursos tengo otro elemento inapreciable, [*Ramón mira un momento a otro sitio, fuera de plano, para localizar el objeto que va a usar a continuación; se le puede ver cómo lo coge y se lo lleva a la espalda, donde se lo pone en la mano*] elemento que lleva tras mí las multitudes, porque cuando se posee la mano convincente [*habiéndose puesto ya el guante en la mano derecha, ahora la mantiene delante, haciendo los gestos precisos para acompañar sus comentarios*], la multitud va detrás de esa mano.

Cuando se dice a la multitud "¡Por ahí!," la multitud sigue ese camino. El orador ha de tener esta mano. Hinchazón de la elocuencia, esta mano produce también un efecto sedante en el público cuando le aconseja paz. Produce las grandes cuestaciones cuando esta mano se dirige siempre a él en son de petición.
Esta mano capta las ideas como mariposas, cogiéndolas en el ambiente y redondeando la oración, gracias a cómo las ha cazado.

Esta mano sirve para señalar cinco razones. Por ejemplo, se suele usar de ella para decir: "Por cinco razones tenéis que seguir este camino," "Cinco razones tengo para deciros esto." Todo el mundo, ante tamañas razones, baja la cabeza apabullado.

Esta mano sirve también para en la tempestad del público calmarla plenamente.

---

42 De hecho, el discurso de Ramón empieza en medio de una frase, con las palabras “consiste en.” Puesto que el propósito de su discurso es explicar “la base de mi estética” me he tomado la libertad de insertar lo que yo imagino se perdió en el proceso de grabación. Si Ramón no empezó con “Mi estética,” debió de ser con alguna otra expresión similar, como “Mi arte” o “Mi acercamiento a la realidad.”

Y, por fin, cuando el orador ya está próximo al final de su discurso, sirve para preparar su planear. Porque esta cosa que tiene el orador de aviador, que se remonta, parece que va seguro en sus palabras, de pronto se rompe la cabeza en una de ellas, señala la caída en barrena en esa palabra que le falla. Pero el orador que se domina espera el momento en que planear, y entonces su mano va trabajándose, va descendiendo, va señalando el párrafo final. Esto suele ser muy largo en los oradores porque buscan terreno a propósito, como también lo es en los aviadores que necesitan su terreno ad hoc.

El orador entonces ve ahí en la mesa un tintero o un vaso de agua. Tiene miedo de caer en el tintero o en el vaso de agua. Y entonces, con gran lentitud, para no caer tampoco en una pluma en punta, el orador, tomando sus medidas, concentrándose, coloca su mano sobre la mesa. [*Aplausos. Ramón saluda a la audiencia sonriendo, con la enorme mano-guante sobre su pecho, y desaparece de escena por la izquierda*.]

Es mucho lo que se puede decir sobre *El orador* pero mi comentario se limitará a algunas consideraciones sobre la puesta en escena, la oratoria y el contenido.

El contexto de la película es artificioso en muchos sentidos. En primer lugar, la grabación ha sido claramente "escenificada" aunque no de la misma forma en que lo eran usualmente las conferencias de Ramón. No hay una audiencia real detrás del puñado de gente -amigos y técnicos quizás- que contemplan el evento y cuyo aplauso se escucha al final. Ramón está por tanto obligado a imaginar una audiencia, a simular que hay allí una multitud dispuesta a escucharle. De todas formas, la artificiosidad de la situación no es una dificultad para él y utilizando su habilidad como actor, rebosante de confianza en sí mismo, mirando a su alrededor tan convincentemente como si estuviera rodeado de público, evitando dirigirse directamente a la cámara, mantiene en todo momento esta ilusión. En segundo lugar, la brevedad de la grabación dificulta que se la pueda comparar con una conferencia de Ramón dada en circunstancias normales.[43] La actuación que vemos en la pantalla ha sido preparada simplemente para mostrar a Ramón hablando -para ilustrar, a pesar de las limitaciones de tiempo y composición, el fenómeno de "Ramón hablando," del más puro "ramonismo", representado aquí en su oratoria.[44] Esto explica la estructura de *El orador*: Empieza con el escritor explicando cómo es su obra, cómo percibe la realidad y cómo desarrolla estas percepciones en su escritura. Después, nos ofrece algunos ejemplos escogidos de estas percepciones, mostrándolas mediante una selección de esquemas o “números” que usaba en otras actuaciones. Así pues lo que este film nos enseña es Ramón *in nuce*: una síntesis de cómo debían ser sus conferencias y de los principios artísticos en los que debían estar basadas, si bien implícitamente. Esto subraya el he-

---

43 Es difícil establecer exactamente la duración de las conferencias de Ramón. Da la impresión de que era ser capaz de modificar la duración de las charlas según las circunstancias "Yo siempre cabalgo con un discurso de cinco minutos, otro de media hora y otro de dos horas y media" (*AM* 388).

44 Según un editorial publicado en aquel momento en *La Gaceta Literaria* y escrito probablemente por Giménez Caballero, *The Jazz Singer* fue exhibido por el Cineclub en Madrid exactamente por las mismas razones: "*El cantor de jazz* no tuvo fortuna en Madrid. Sólo en el Broadway, donde le repartieron tantos puñados de dólares como aquí pisotones. La gente no supo advertir que el Cineclub aportaba este filme de repertorio, ante todo, *para que Gómez de la Serna pudiera hablar*. Pues de no ser sobre un asunto de *jazz*, Ramón no hubiera accedido a presentarse en aquella sesión" (citado por Gubern 287-88; el subrayado es mío).

cho de que, lejos de ser un mero entretenimiento informal, la conferencia como tal –y como género- fue una expresión fundamental del mundo de Ramón.

Más arriba he señalado la estrecha atención existente entre las conferencias de Ramón y ciertos asuntos o temas que trataba también en su obra escrita. La misma relación existe entre lo que Ramón dice en *El orador* y ciertas ideas o esquemas que había desarrollado previamente. El monóculo sin cristal, por ejemplo, fue desde 1928 uno de sus sellos característicos ya que llevaba uno con cierta frecuencia en las tertulias de Pombo, y es de suponer que a menudo le preguntaran por su significado. Además de funcionar como un objeto de utilería en el film, también goza de un estatus emblemático o simbólico, representando la manera insólita en que Ramón percibe la realidad. Precisamente porque esta forma de percepción es tan central en su trabajo, Ramón hace referencia a ella al principio de su charla, definiéndola como el fundamento de su obra. Lo que el monóculo representa es la agudeza e intensidad de su mirada, una mirada que revela las hasta ahora desconocidas cualidades de las cosas más diminutas que le rodean. Citando las palabras de José Díaz Fernández cuando realizó la presentación de Ramón al principio de la conferencia que dio en el Ateneo de Gijón en 1923, el monóculo "ensancha la pupila y hace temblar las cosas al sentirse tan escrupulosamente vigiladas" (citado en *AM* 386). Con todo esto, Ramón consiguió convertir el monóculo sin cristal en la expresión gráfica de su manera de ver las cosas, recalcando -tal como hace en *El orador*- la sinceridad de su percepción, su rechazo a distorsionar o falsificar la realidad tal como él la veía. Ésta es la postura que adoptaba en su delirante proceso de escritura de la novela porque, como él mismo proclamaba, se ponía realmente el monóculo cuando escribía: "En los momentos en que estoy más en el mundo de lo novelístico, me pongo mi monóculo sin cristal, *este monóculo que es toda mi estética desprovista de engaños*" (AM 544; el subrayado es mío).[45]

El hecho de que Ramón use de un segundo monóculo nos invita a reflexionar sobre el lugar especial que ocupaba en el mundo del escritor. ¿Puede ser que al lado de sus colecciones de pisapapeles, bolas de cristal y mariposas falsas tuviera también una de diferentes tipos de monóculos? ¿No podría haberlos usado perfectamente para el tipo de mini-secuencias de comentarios e interpretaciones que ofrecía en sus conferencias? Aunque no he encontrado evidencia escrita que apoye esta suposición, su breve alusión al monóculo del nuevo rico sugiere que es ese proceso de acumulación de variaciones sobre un tema dado lo que nos está mostrando, aunque de forma abreviada, en *El orador*. Además, este proceso se puede ver claramente en el canto del gallo y en la mano del orador, mostrados ambos para representar una serie de diferentes funciones expresivas.

El número del canto del gallo formaba parte también del repertorio oral de Ramón. Román Gubern

---

45 El monóculo también aparece en otros textos. En "Cedulario del alma" (*Gollerías* 16-19), Ramón escribe: "Con mi monóculo sin cristal he observado como al microscopio, muchas almas ocultas" (16). El énfasis puesto aquí en cómo la lente de aumento permite a la mirada de Ramón penetrar en lo que está escondido, recuerda el famoso comentario de Ortega en *La deshumanización del arte*: "Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera -no más que con atender lupa en la mano a lo minúsculo de la vida- son Proust, Ramón Gómez de la Serna y Joyce" (39). Es de destacar que Ramón insista una y otra vez en la *sinceridad* de su manera de ver las cosas, definiendo su misión como escritor como la de "poner largas miradas delante de mí y recoger sin falacia y sin engañosa amenidad todo lo que vea con esas miradas a ninguna parte" (*AM* 345).

sitúa su origen en un breve texto que el escritor publicó en 1921 sobre el canto del gallo de los primeros noticiarios cinematográficos Pathé.[46] Aunque es bien posible que sea el caso, es evidente que Ramón lo desarrolló ampliamente y con gran éxito. En la reseña de una de sus conferencias humorísticas, por ejemplo, parece que consiguió que los asistentes se desternillaran de risa con su imitación del canto en cuestión.

> Cuando el público llegó a la mayor hilaridad fue cuando Gómez de la Serna [...] presentó un caso de humorismo imitativo, imitando al gallo con cacareo realista, el gallo perseguido, el gallo al que se coge y el gallo al que, al fin, se retuerce el pescuezo (citado en *AM* 384)

Además, ya que el canto del gallo es más para ser oído que para ser visto, también podía ser igualmente efectivo en una transmisión radiofónica. Y, en efecto, en sus programas de radio figuraba lo que él llamaba "la psicología de los gallineros".[47]

Está claro que lo que oímos en el apunte de *El orador* es sólo una parte de las "observaciones del corral" de Ramón.

El objeto clave en *El orador* es obviamente la mano artificial. Según Gubern, que la denomina "prótesis grotesca," Ramón ya la había usado antes en numerosas conferencias (351).[48] En el contexto del film, su tamaño exagerado le da la función equivalente a los enormes zapatos o pantalones bombacho de un payaso y tan pronto como se la pone, se convierte en el punto de referencia visual de todo lo que dice. Ramón la usa constantemente, acompañando sus comentarios con estudiados gestos teatrales. Ilustra la orden dada por el orador a la multitud, señalando con un largo dedo al aire. Cuando menciona las cinco razones del orador, levanta la mano extendida de manera que los cinco dedos sean bien visibles. Para transmitir visualmente la analogía entre el orador y el aviador[49] mueve su mano de lado a lado, imitando los movimientos de un avión. Y al final de la charla, la mano desciende cuidadosamente para tomar tierra en la mesa delante de él, trazando el movimiento del avión que aterriza. Palabra y gesto se funden sutilmente a través del uso de estos objetos de utilería.

La mano descomunal también representa un papel subversivo fundamental, que considero central tan-

---

46 El texto en cuestión se titula "El corral de Pathe [sic]" y forma parte de una serie publicada bajo el título general de "Ramonismo" en *Ultra*, 13 (10 de junio de 1921): n.p. En él, Ramón imagina dónde viven los hermanos Pathé y alude a cómo cacarean en realidad los gallos de su granja: "Lo que tienen los hermanos Pathe es un corral inmenso, el más grande corral del mundo, y en él están excluidas las gallinas. Sólo gallos infinitos, innumerables gallos que cantan como gramófonos, con aires de tenores de gramófono, gallos que las noches de luna se proyectan sobre la pantalla cinematográfica de la ley de Cierva y cacarean números. ¿BUENAS NOCHES!"

47 Ver Ventín Pereira 24. En sus programas de radio Ramón parece haber usado casi tantos efectos sonoros como objetos usaba en sus conferencias. En el mismo artículo citado por Valentín Pereira, Ramón menciona su intención de dedicar una retransmisión a "el estudio comparado de los tic-tac." En *Automoribundia* proclama orgullosamente: "Todo lo he practicado por la Radio: ruido de llaveros de bolsillo, despertadores, copas, voz de máscara, diálogos con un mudo, diálogos con la Venus de Milo [...]..."(505).

48 Gubern no explica en qué basa esta afirmación. Hago notar que la idea de la mano expresiva está desarrollada en su charla sobre *The Jazz Singer* de Al Jolson, en el Cineclub, 1930: "Tuve en aquella sesión la mano más expresiva del mundo, la mano negra que señala en los mapas, en los bosques inexplorados, en las salidas del mundo y en la salida en casos de incendio" (*AM* 389).

49 Esta analogía era probablemente también un rasgo básico del repertorio de Ramón. En el contexto de sus propias conferencias se refiere a "los avionismos de la palabra hacia el cielo" (AM 549).

to en el film como en la forma general que tenía Ramón de abordar la oratoria. Lo que *El orador* nos ofrece, esencialmente, es "metaoratoria": una disertación sobre cómo disertar en la cual el orador parodia a través de la caricatura, la retórica y las técnicas manipuladoras del orador tradicional –este tipo de perorar que, como ya hemos visto, era una anatema para él. ¿Qué manera mejor de expresar su desprecio por la actitud del orador convencional que desinflarlo cómicamente a través de una histriónica exageración? ¿Y qué mejor manera de proponer una alternativa más atractiva -reconstruyendo al tiempo que destruía- que ofrecer un ejemplo de su propia "nueva manera de hablar", de su propio "don elocuente del monólogo"?

La forma en que Ramón pronuncia su discurso también merece comentarse. Está claro, por lo que nos muestra la cámara, que no está leyendo un guión escrito; no se trata aquí de un escritor que lee un texto preparado de antemano. *El orador*, pues, al igual que muchas de sus conferencias no puede considerarse un recital. Por otra parte, como ya he dicho, es evidente que Ramón está haciendo uso de material pre-existente –si no ya escrito o representado en otra parte, sí al menos trabajado o pensado anteriormente. Por esta razón sería igualmente erróneo describir la oratoria de Ramón como pura improvisación.[50] Lo que Ramón hace en *El orador* –y también seguramente en otras ocasiones- es bucear dentro de un almacén de materiales familiares (ideas, objetos, greguerías, definiciones originales o interpretaciones de cualquier clase) y usarlos como "bloques de construcción" para armar su discurso. La manera de formar y de formar y de ensamblar estos bloques podía variar según las circunstancias. Es en gran parte la misma técnica que ha sido definida en el marco de la "teoría de la fórmula oral", de acuerdo con la cual ciertos ingredientes fijos son memorizados por el orador-recitador pero de una manera flexible, y se expanden, se contraen o se recombinan según la necesidad. El elemento de improvisación, como en el caso de Ramón, reside en cómo se orquestan las dimensiones precisas o el énfasis en cada actuación.[51]

Estas reflexiones nos ayudan a comprender por qué el discurso de Ramón en *El orador* es fluido pero no perfecto. Es decir, que utiliza sus "bloques de construcción" con seguridad y confianza porque los tiene bien aprendidos y puede formar con ellos un diseño coherente en pocos minutos. Pero no olvidemos que se trata de un medio *oral* y al igual que el orador al que parodia, él también tropieza en una palabra en particular ("orador/aviador"), aunque recupera su paso enseguida. Además, su manejo algo vacilante de una serie de conjunciones y pronombres relativos, junto a la tendencia a repetir ciertas palabras (por ejemplo, el latiguillo "entonces") y estructuras ("Esta mano sirve para...") pone al descubierto lo que es, a fin de cuentas, obvio: la *oralidad* del discurso. Y lo digo, no para resaltar la condición -problemática- de "improvisación" del discurso de Ramón sino para subrayar simplemente la estrecha relación con su manera de escri-

---

50 Esto, a pesar de lo que el mismo Ramón escribió acerca de su propio estilo de oratoria. Se describe a sí mismo con cierto orgullo como "un improvisador, un nadador en las aguas peligrosas" (AM 550).

51 Ver las entradas "Oral poetry" y "Oral-formulaic theory" en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (863-68). Impresiona ver en los trabajos citados cómo la teoría de la representación es definida (en términos de "un actor, un espacio, una audiencia y un estilo de actuar") y darse cuenta, además, de que esto puede aplicarse al pie de la letra a las conferencias de Ramón. Un asunto fundamental que no puedo abordar aquí por falta de espacio es el de la respuesta de la audiencia a estas conferencias – un tema de estudio en sí mismo.

escribir. Porque en muchos sentidos su escritura muestra las mismas marcas de oralidad que he señalado antes.[52] Con esto quiero ir algo más allá del lugar común que nos muestra a un Ramón que escribe como habla o escribe *lo que* habla, aunque hay algo de verdad en esta afirmación.

La cuestión estriba más bien en que, como escritor, Ramón cultiva y defiende explícitamente las virtudes de la improvisación: la costumbre de sentarse con la pluma en la mano e ir anotando todo lo que se le va ocurriendo. La crítica ha comentado a menudo su resistencia a revisar, pulir o corregir las pruebas de imprenta de sus libros, atribuyendo a esta práctica los que usualmente han sido vistos como defectos de su prosa: inconsistencia, altibajos, sintaxis descuidada, desarrollo caótico y demás. El propio Ramón era muy consciente de las ventajas de la espontaneidad, característica de su manera de proceder en todo:

> El sistema de la creación literaria es escribir sin parar y sin acordarse de personajes anteriores, seguido y sin parar, recorriendo los caminos más diversos [...]
>
> El escritor dotado de videncia, si no está distraído por nada y sigue el rumbo sin parar, tranquilo y feliz, podrá lograr novelas dignas de leerse. (*AM* 3456)

Si cambiamos ligeramente esta afirmación, reemplazando "creación literaria" por "creación oral," "escribir" por "hablar," "escritor" por "orador," y demás, estaremos muy cerca de definir la naturaleza de los "textos hablados" de Ramón.

Ya que este principio toca el verdadero centro del mundo de Ramón y la manera en que lo articula –en ambas formas, oral y escrita– vale la pena detenerse en él brevemente. Algunos de los mejores críticos de Ramón, como Carolyn Richmond, han promovido en los últimos años una nueva valoración de su obra, arguyendo que lo que convencionalmente ha sido percibido como defectos, es en realidad una suma de nuevos conceptos sobre la novela, cuyas características formales (el más bien vago y descuidado tratamiento de los tradicionales elementos de la trama, personajes, estructura, desarrollo) han de ser aceptadas en los términos postulados por el propio escritor:

> El contenido argumental [...] de la novela ramoniana [...] es más bien una agregación, alrededor de una línea bastante arbitraria, de elementos que apelan no tanto al raciocinio del lector como a su sensibilidad, para sumergirle en un ambiente de libre fantasía: es una novela esencialmente lírica, a la que hemos de acercarnos a través de las sensaciones evocadas, sustituyendo el proceso lógico por el placer de las asociaciones intuitivas. (65)

Quisiera sugerir de nuevo que si observamos los términos de esta declaración a la luz de lo que se ha dicho sobre el discurso oral de Ramón, añadiendo algunas alusiones al humor y a la diversión, podemos llegar a una descripción bastante precisa de los principios operativos de sus conferencias, especialmente -aunque no exclusivamente– de sus conferencias maleta. Sobra decir que, a pesar de su forma tan condensada, *El orador* se ajusta a estos mismos principios.

*

52 La repetición de una estructura como "Esta mano sirve para..." es típica de la prosa de Ramón, gracias a la cual multiplica los puntos de vista o los comentarios en forma de greguerías que ofrece sobre el objeto o el asunto que maneja.

Como podía esperarse de un escritor profesional tan prolífico, Ramón dedicaba mucha atención a la naturaleza de las palabras y a su poder expresivo. No sorprende constatar que sus ideas sobre el tema a menudo parecen excéntricas, pero a mi modo de ver son también cruciales para entender por qué ciertas figuras retóricas –por ejemplo las que he identificado en este ensayo- se repiten en su obra, tanto en su forma de expresión oral como escrita. En 1911, para el joven Ramón las palabras parecen contener un fluido energético, como la electricidad, casi tangible: "La palabra es un fenómeno como el de la electricidad, rezumada por todo y viva, con una vida expandida y corriente, pintoresca y diferenciada en sus fenómenos pero identificada como fuerza viva y torrencial" ("Palabras [...] rueca," *T* 121). Sin embargo, debido a la "torpeza de la costumbre" -la repetición mecánica o el uso poco imaginativo- las palabras han caído en un mudo y rutinario letargo. Necesitan ser sacudidas, violadas, si han de ser revigorizadas: "La palabra tiene que deflorarse depravadamente, reciamente, calcinadoramente al escribirse o pronunciarse, en vez de dar su silencio y su amaneramiento siempre" ("Palabras [...] rueca," *T* 122). Ramón creía que bajo ciertas condiciones –ésas que él mismo crea y desarrolla, creo, en su propia obra- esta energía de las palabras puede ser recuperada y explotada para que el lenguaje pueda nuevamente proporcionar una auténtica revelación:

> El valor de la palabra es de improvisación y de epifanía y está en cómo se envuelve, en cómo se instruye todo, en cómo se depura y se sedimenta y en cómo llega de indivisiblemente para hacerse visible y real, con una dimensión extraña y fija. ("Palabras [...] rueca," *T* 120).

En sus conferencias, Ramón "envuelve" las palabras, por así decirlo, para que desempeñen esta función epifánica, haciendo que se materialicen ante su audiencia en los objetos de utilería que maneja, convirtiéndolas, en efecto, en un espectáculo visual: "Un orador sin más que la voz es poco," dijo una vez. "El orador de hoy necesita otros atractivos para entretener al público. Los objetos son la alegría de la palabra; la ilustración, el gráfico, la alegría de la literatura".[53] El hecho de que el espectáculo mismo y la propia experiencia de la conferencia no fueran más que efímeros era una virtud positiva para Ramón, ya que él creía que así se evitaba que las palabras se vaciasen de su elemental poder. "Las palabras han de perderse después de pronunciadas, dejándolas ir a ese sitio abrupto, escarpado y lejano -o cercano, quien sabe- donde se meteorizan de nuevo y siguen salvajes y enteras" ("Palabras [...] rueca," *T* 120).[54]

A través de este tipo de actuaciones públicas que he descrito aquí, Ramón emprende lo que él denomina "mi misión de hombre singular, sincero y arbitrario" (*AM* 355), explotando la energía de las palabras, aunque sin llegar nunca a agotarla. Era consciente de que su éxito como orador radicaba en el impacto que las palabras así manejadas podían tener sobre una audiencia no acostumbrada a esas experiencias. Reflexionando sobre su gira suramericana de 1931-1932, por ejemplo, resumía el sentido de lo que había conseguido:

> Me di cuenta de que no tenemos más misión que llevar a América la palabra amena,

---

53 En F.C., "Ramón Gómez de la Serna nos habla de la radio, después de su excursión a América," *Ondas* 354 (16 de abril de 1933) (reproducida en Ventín Pereira).

54 Hay un curioso detalle acerca de la conferencia de Ramón de 1949 "La magia en la literatura" que enlaza con esta idea de lo efímero deseable, de no dejar huella permanente. Un poco antes del final de la misma, según narra Flórez, Ramón se puso unos guantes de goma "para no dejar huellas dactilares de esta conferencia" (387).

> amena, simpática, revelando los secretos de nuestra gesta lingüística, los avionismos de la palabra hacia el cielo.
> Después de la labor pedagógica, cultural y universitaria, el joven -y el viejo- necesitan lo que les inquiete, lo que tenga un soplo original, lo que les haga delirar un poco fuera de las retóricas anquilosadas. (*AM* 549)

Su fórmula para contagiar a la concurrencia con su especialísimo "delirio poético" define su originalidad como un orador provocativo y a menudo desconcertante, un caso aparte entre los oradores de su época:

> Confieso que he sido el conferenciante que ha hecho dimitir más juntas directivas, pero mi creación conferencística despierta un borombonbón especial en las almas en contraste con el chirrido inaguantable como el de un cuchillo en un plato que sugieren las empalagosas y halagosas conferencias de otros. (*AM* 391)[55]

La promoción de una nueva oratoria así como la vertiente subversiva que hay en sus conferencias, todo lo cual se transparenta en *El orador*, vinculan a Ramón con otros terroristas de la vanguardia europea de principios del siglo XX. La comparación más acertada, tal vez, sería con las representaciones de cabaret de los dadaístas en Zurich, representaciones a las que Ramón debía haber asistido.[56] En su revoltoso humor, la sorpresa, el shock, el discurso y el gesto se combinaban todos para burlarse de los clichés y las convenciones. Ramón habría aplaudido sin duda este travieso exhibicionismo destructivo, basado en la espontaneidad y pensado, en palabras de Tristan Tzara, para "barrer y limpiar". En este sentido y desde un punto de vista histórico, nuestro escritor comparte con los dadaístas el honor de haber anticipado los "happenings" y los espectáculos artísticos multimedia de los años 50 y de las décadas posteriores. La liberadora improvisación de estos eventos, en los cuales la autoridad del texto preestablecido se ve desplazada por la más efectiva y fluida *experiencia* del significado en el momento en que se va generando, debe mucho a sus innovaciones.

Paradójicamente, y a pesar de ello, Ramón, el orador y paladín de las novedades, mira tanto hacia el pasado como hacia el presente y futuro. Pedro Salinas fue el primero en apuntarlo en 1936, subrayando que "ningún escritor contemporáneo se parece tanto al juglar medieval como Ramón" (141). Lo que Salinas señalaba era un punto de referencia distinto: la correspondencia entre Ramón, el festivo orador que, para usar la frase de José Díaz Fernández, "ensancha el triste y constreñido medio literario español" (citado en *AM* 385), y el itinerante juglar del siglo XIII que iba de plaza en plaza haciendo de las actuaciones su medio de subsistencia a medida que aportaba arte, creatividad y diversión a la vida de la gente que normalmente no tenía acceso a nada de ello.

---

55 Vale la pena considerar el resultado del "contagio" de las conferencias humorísticas de Ramón. Está claro, por ejemplo, que la reacción del público en Buenos Aires en 1931 y 1933 fue extraordinariamente favorable, hasta el punto de que los médicos de un hospital local, entrando en el espíritu de sus conferencias, le rindieron homenaje en una sala de operaciones, mandando una ambulancia a buscar al escritor a su hotel y vistiéndolo como a un paciente.

56 Según Gaspar Gómez de la Serna, Ramón asistió al nacimiento del dadaísmo y se convirtió en buen amigo de Picabia, Soupault y Tzara. Afirma que Ramón vio a Tzara por primera vez, junto a otros miembros fundadores del movimiento (Hans Arp y Huelsenbeck), en el cabaret Voltaire en Zurich (106).

Salinas glosa el sentido de esta analogía en los siguientes términos:

> Arte y diversión se confundían; en este sentido tiene Ramón un aire primitivo, una jocundidad bulliciosa, una afición a darse en espectáculo que rompe la tiesura y rigidez que se suele atribuir al género grave de lo literario y lo asimila al hombre de buena voluntad que quiere dar un rato de placer a sus prójimos con los más variados ejercicios.(141)

A la luz de lo que se ha expuesto en estas páginas, la idea de Salinas puede modificarse ligeramente añadiendo que implícito en mucho de lo que el Ramón orador dice y hace, está la asimilación de una de las formas tardías de la tradición medieval: la de las actuaciones del circo itinerante. Ya anteriormente me he referido a su devoción por el mundo del circo y las memorables conferencias que pronunció bajo la carpa. Ramón comenta en su autobiografía que en sus conferencias se presentaba ante el público "como soy, riendo y llorando" (*AM* 391). Sentía una clara simpatía por la figura del payaso que esconde su tristeza detrás del maquillaje, de la ropa extravagante y de las bufonadas, las cuales se convierten en el marco del circo en ritos. Incluso podría decirse que algunos de estos gestos y prácticas se *sacralizan* de este modo.[57]

Si Ramón buscaba que surgiera el espectáculo y la diversión circense en sus confe-rencias, era porque creía, tal como confesaba en París en 1928, que el circo proporcionaba el modelo ideal para el mundo que aspiraba a crear en su obra:

> El mundo, al fin, se dará cuenta del sentido humorístico de la vida y acabará siendo un gran circo, franco, sincero, desengolado, en que los *régisseurs* lucirán las casacas ministeriales a las que habrán sacado los ojos que hoy las decoran, y la gran farsa caprichosa y disparatada del mundo habrá encontrado su sincero ritmo y su estilo verdadero. (*AM* 355)

La oratoria de Ramón constituye un género vanguardista claramente identificable, cuidadosamente desarrollado y configurado de una manera nueva e irrepetible, pero en el fondo es también algo más: la representación de su forma de ver el mundo y una afirmación del lugar que quería ocupar en él. Como el propio escritor decía del humor: "Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida" ("Gravedad", *T* 205).[58]

---

57 Curiosamente, Ramón siempre rehusó dar una conferencia vestido de payaso -cosa que podría haber sido completamente natural. Parece que consideró la posibilidad de hacerlo con profunda inquietud, como si una conferencia de este tipo pudiera haber significado su salida *en éxtasis* de este mundo: "Hubiera intentado una conferencia final vestido de *clown*, pero no me atreví, porque hubiera sido la última. Hubiera sido la mejor, la más conmovedora [...]" (*AM* 551). No sería desatinado identificar una dimensión "sagrada" en las conferencias de Ramón. Recordemos lo que dice de sí mismo cuando se coloca delante de un micrófono en el estudio de radio: "Me siento como sacerdote de la diosa radio, esa diosa ante la que me prosterné hace años, desde el día de su advenimiento" (citado en Ventín Pereira 24). Al fin y al cabo, Pombo era conocido como "la sagrada cripta".

58 Salinas ve esto claramente cuando llama la atención acerca de la presencia en Ramón, bajo su alegre imagen externa, de "la lucha del hombre solo e inerte, por no estar al margen, por entrar en la vida, por cobrar vida; en suma, por ser" (140).

OBRAS CITADAS

Aub, Max. *Discurso de la novela española contemporánea*. México: El Colegio de México, 1945.

Borges, Jorge Luis. "Ramón Gómez de la Serna. La sagrada cripta de Pombo". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925, pp. 124-126.

Buckley, Ramón y John Crispin (eds.), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*. Madrid: Alianza, 1973.

Cassou, Jean. "Poésie". *Les Nouvelles Littéraires*. 21 de enero de 1928, p. 1.

Cernuda, Luis. "Gómez de la Serna y la generación poética de 1925". *Obras completas*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Vol. II. Madrid: Siruela, 1994, pp. 172-180.

Dennis, Nigel. "Cinco cartas inéditas de Gómez de la Serna. (El alma en pena de Ramón)". *Revista de Occidente* 80 (1988), pp. 7-22.

———. "El ir y venir de Ramón Gómez de la Serna". Prólogo a *París*, de Ramón Gómez de la Serna. Valencia: Pre-Textos, 1986, pp. 7-69.

———. "Culture in the Second Republic: The *Comités de Cooperación Intelectual*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 21 (1996), pp. 87-99.

———. (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Dovehouse, 1988.

Fernández Almagro, Melchor. "La generación unipersonal de Gómez de la Serna". *España* 362 (1923), pp. 10-11.

Flórez, Rafael. *Ramón de Ramones*. Madrid: Bitácora, 1988.

Giménez Caballero, Ernesto. "Literatura española, 1918-1930" [1934]. En Buckley y Crispin, pp. 48-54.

Gómez de la Serna, Gaspar. *Ramón*. Madrid: Taurus, 1963.

Gómez de la Serna, Ramón. *Automoribundia, 1888-1948*. 2 vols. Madrid: Guadarrama, 1974.

———. *Echantillons*. Trad. Valéry Larbaud. Paris: Les Cahiers Verts, 1923.

———. "El falso micrófono". *Ondas*, 10 de junio de 1928, p. 5.

———. *Gollerías*. Barcelona: Briguera, 1983.

———. *Muestrario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1918.

———. *El Rastro*. Valencia: Prometeo, 1915.

———. *Teatro muerto*. Ed. de Agustín Muñoz-Alonso López y Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Cátedra, 1995.

———. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ed. De Ana Martínez-Collado. Madrid: Tecnos, 1988:

———. "Primera proclama de Pombo" [1915], pp. 97-107.

———. "El concepto de la nueva literatura" [1909], pp. 55-78.

———. *Greguerías* (prólogo) [1918], pp. 124-159.

———. *Ismos* (prólogo) [1931], pp. 105-115.

———. *Muestrario* (prólogo) [1918], pp. 16-67.

———. "La torre de marfil" [1943], pp. 248-265.

———. "Gravedad e importancia del humorismo" [1930], pp. 203-226.

———. "Las palabras y lo indecible" [1936], pp. 184-200.

———. "Mis siete palabras" [1910], pp. 84-94.

———. "Las cosas y el 'ello'" [1934], pp. 173-183.

———. "Palabras en la rueca" [1911], pp. 119-123.

Gubern, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Herrero Vecino, Carmen. *La utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna.* Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1995.

Hoyle, Alan. “El problema de la greguería”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Sebastián Neumeister. Frankfurt am Main: Veuvert, 1989, pp. 283-292.

Muñoz-Alonso López, Agustín. *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna).* Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics. Eds. Alex Preminger y T.V.F. Brogan. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 1983.

Paco, Mariano de. “El teatro de vanguardia”. En *La vanguardia en España*. Ed. de Javier Pérez Bazo. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 291-304.

Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981. Eds. de Eugenio Bonet y Manuel Palacio. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

Richmond, Carolyn. “La debatida novelística de Gómez de la Serna”. *Revista de Occidente* 80 (1988), pp. 63-69.

Ruiz Salvador, Antonio. “Recuerdo y realidad: Gómez de la Serna y Ramón en el Ateneo”. En Dennis, *Studies*, pp. 71-88.

Salinas, Pedro. “Escorzo de Ramón”. *Ensayos completos*, vol. 1. Madrid: Taurus, 1983, pp. 139-143.

Sánchez Vidal, Agustín. Introducción a Luis Buñuel, *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982, pp. 11-79.

Soldevila, Ignacio. “El gato encerrado. (Contribución del estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)”. *Revista de Occidente* 80 (1988), pp. 31-62.

Ventín Perreira, J. Augusto. *Radiorramonismo. Antología de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987.

Ynduráin, Francisco. “Ramón en la *Revista de Occidente*”. *Revista de Occidente* 80 (1988), pp. 70-81.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y SALVADOR BARTOLOZZI: DEL CAFÉ *UNIVERSAL* A LA TERTULIA DE *POMBO* (y II) [1]

DAVID VELA CERVERA
davidvelacerve@terra.es

3 OTRAS ILUSTRACIONES Y PORTADAS (1918-1927): "EL SALTAMONTES ROJO", "LA GALLIPAVA", "LA PALOMA DEL REY"

Como queda dicho, a partir de 1918 Bartolozzi perdió la exclusividad en la confección de ilustraciones y portadas de las obras de Ramón; un hecho que no vino determinado por ningún tipo de ruptura personal —puesto que siguió firme su estrecha amistad—, sino más bien por la necesidad del escritor de ampliar los registros estéticos de su copiosa producción conforme a sus expectativas. A partir de entonces acude a dibujantes de muy variados estilos; sin embargo, el sello gráfico más característico que antes correspondía a Bartolozzi lo asume el propio escritor con sus dibujos:

> Dibujo a veces las ilustraciones de mis trabajos por ser tan difícil dar explicaciones a los dibujantes para que al fin accedan a representar lo que queríamos que representasen [2].

Desde principios de los años veinte los monos de Ramón aparecen de forma fija en sus colaboraciones en la revistas *Buen Humor* o *Blanco y Negro*, y son ingrediente fundamental de libros que incluyen algunas de estas colaboraciones, entre otros *Variaciones* (1922), *Ramonismo* (1923) o *Gollerías* (1926). En el prólogo de *Ramonismo* los define de forma muy clarificadora como dibujos surgidos de "la pluma del escritor", de un trazo común al que escribió las palabras, como elementos complementarios para "oponer su ismo a todos los ismos":

> Con la pluma del escritor están hechos esos dibujos, de los que me siento orgulloso por lo malos que son, pues sólo así no repugna a mi temperamento el amaneramiento del dibujo. Intentan hacer más expresivo y alegre lo que va escrito, y en ninguno está afondada la monotonía abrumadora de la insistencia. Todos salieron de una vez, recogiendo el grafito de cada cosa[3].

Benjamín Jarnés se refiere a ellos certeramente designándolos como "greguería gráfica" y cifrando su valor en su sugerente ingenuidad e infantilismo:

> El extrarradio humorístico de Ramón merece también un paseo, una última nota para la greguería gráfica de Ramón. Nadie mejor que un profano de los problemas pictóricos debe glosar estos dibujos entre ingeniosos e ingenuos, donde el espíritu lo es todo y la técnica —¡la terrible técnica! — es casi nada.
> Ahora es preciso más talento para ver un cuadro que para pintarlo. Era preciso que también la pintura tuviese sus vocaciones infantiles, que arrojase el fardo de sus cuadernos y problemas. Era preciso que la pintura volviese un poco al estado de

1 El presente artículo esta extraído de la tesis de doctorado presentada en 1996 en la Universidad de Zaragoza: David Vela, *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración Gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, Universidad de Zaragoza, 1996. Publicada en versión digital en 2004 en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Puede consultarse en la dirección:
www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13295.

2 *Automoribundia, op. cit.*, p. 610

3 *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1923, p. 5.

inocencia, que tuviere su cubismo al revés... Ramón lo ha conseguido[4].

Tomás Borras, que advierte su parecido sustantivo con los monos de Ortego —"Son Ortego, menos técnico, mil novecientos y tantos"— destaca igualmente su puerilidad, y los define como derivación última de la escritura:

> Así, en sus travesuras pombianas, en sus excursiones a los adentros del mundo, añadía, con cierta fisga de chicuelo, después de las descripciones y los desarrollos de su concepto de las cosas, el zigzag de un dibujito. Son diminutas caricaturas, de lo que ha agotado, estrujándolo, para sacar todos sus zumos, el ¿Ven ustedes? con que remacha su antología de las amadas innumerables cosas [5].

Frente a la uniformidad que los monos otorgan a las páginas más características de Ramón, entre 1918 y 1926 las portadas de sus libros y las ilustraciones de sus colaboraciones en algunos semanarios como *La Esfera* presentan una gran variedad, determinada por las diversas tendencias de los artistas que las realizan: desde el registro más ajustado de caricaturistas como Apa, Bon, Bagaría o la peculiar técnica de Barradas a la estilización más elegante y convencional de Penagos, Ochoa o Ribas; durante este periodo, Bartolozzi se incluye en esta nómina como uno más, y no entre los más asiduos [6].

En *Los Lunes de El Imparcial* Ramón participa en el suplemento infantil dirigido por Bartolozzi con un agridulce cuento titulado "El saltamontes rojo" (1923), que el dibujante ilustra con una sencilla y graciosa interpretación del insecto.

En el número siguiente el escritor publica su novela corta *La Gallipava*, un relato que desarrolla el caso de mimetismo sufrido por Josefina: esposa aburrida e inquieta, encuentra remedio a su tedio en la cría de gallinas; consagrada hasta la obsesión, su rostro toma aspecto gallináceo y causa el creciente malestar de su marido, el señor de Ribazo, quien le adjudica el remoquete público de "Gallipava". La

4 Citado en Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, *op. cit.*, pp. 777-778.

5 Tomás Borrás, *En Madrid, patria de todos*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna, 1964., pp. 55-56.

6 Entre las portadas de este periodo destacan las del genial Bagaría, realizadas para los textos publicados en la colección "Los humoristas" de la madrileña editorial Calpe: *Disparates*, *El incongruente* y *Ramonismo* (1923

narración desemboca en un final de cierto patetismo, al reconocer el esposo su crueldad gratuita cuando un médico le revela que la rigidez gallinácea del gesto de Josefina es producida por una enfermedad que la lleva a una parálisis progresiva e incurable. Bartolozzi ilustra acertadamente el texto con dos grandes dibujos de trazo muy simple y expresivo: muestra el primero con líneas esquemáticas el jardín desastrado de Josefina, donde los mustios restos de su frustrada afición por la jardinería dejan paso a las figuras del gallo, las gallinas y polluelos que van tomando posesión del lugar; el segundo capta con rara perfección el extraño aspecto gallináceo de la protagonista, retratada siguiendo fielmente la descripción de Ramón: "la traza de la barbilla remetida y los ojos soslayados y redondos, sobre todo el izquierdo [...] la cabeza aguda, pequeñita, engrifada sobre el cuerpo, pero a la que secunda un cuerpo anchete, nutrido, con postrerías plumosas y pesadas" [7].

Mucho más anodinos son los dos dibujos que ilustran "La paloma del rey", un cuento publicado por Ramón en el semanario *La Esfera* en 1925[8].

Bartolozzi retrata de forma convencional al pequeño protagonista, Luis, desaprovechando la sugestiva narración del delirio del niño, en la que el escritor desarrolla de forma paralela las visiones causadas por la febril fantasía del niño y el proceso fisiológico de su enfermedad. Al margen de este texto, resulta paradójica la escasa coincidencia de artista y literato en *La Esfera*, la revista que acoge la más copiosa producción de Bartolozzi y así como una amplia y regular colaboración de Ramón, caracterizada además por su cuidada presentación gráfica.

Justamente, las páginas de *La Esfera* muestran de forma explícita el nuevo cambio en el sello gráfico que Ramón Gómez de la Serna asume para el conjunto de sus publicaciones alrededor de 1927 y hasta el comienzo de la Guerra Civil: frente a la variedad del periodo anterior, singulariza sus páginas del semanario apostando por un tipo de ilustraciones resueltamente moderno y vanguardista, con la colaboración de Almada Negreiros, Climent o Beberide[9]. Un estilo que estos y otros

7 "El saltamontes rojo", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923); "La gallipava", *Los Lunes de El Imparcial* (18-II-1923) incluida después en el libro *La malicia de las acacias* (1927). Antonio del Rey Briones (*op. cit*., pp.135 y 139-140) define esta novela como "un curioso *divertimento* narrativo" y observa su parentesco con formas características del Ramonismo como los "caprichos" o las "fantasmagorías"; a propósito de la técnica narrativa apunta "la fuerte centralización de la trama —sin ramificaciones tangenciales, pero, eso sí, con abundantes digresiones sobre el motivo principal de la fábula— y la unidimensionalidad del personaje, definido mediante un solo rasgo físico o caracteriológico alrededor del cual se desarrolla el eje anecdótico".

8 "La paloma del rey", *La Esfera*, 581 (28-II-1925).

9 Ramón colaboró de forma regular en *La Esfera* entre 1923 y 1930. Entre 1923 y 1926 la presentación de sus textos no sobresale frente al resto de la revista: se publican ilustrados con fotografías, antiguos grabados o dibujos de habituales del

dibujantes de estilo neocubista, como Puyol, Rivero Gil o Roberto, llevaron también a las portadas de sus libros. Al respecto, cabe destacar la estrecha relación de Ramón y Almada Negreiros en los años en los que éste trabajó en Madrid; en cierta forma, los dibujos del portugués parecen recuperar desde la vanguardia esa mezcla de ingenuidad e infantilismo con una sensualidad voluptuosa, características del primer Bartolozzi [10].

4 SALVADOR BARTOLOZZI, INTÉRPRETE GRÁFICO DE LA TERTULIA DE POMBO: 1915-1936

La tertulia de Pombo respondía a la voluntad de Ramón Gómez de la Serna de intervenir públicamente en la vida cultural madrileña desde su absoluta independencia y radical individualismo, tras superar aquella etapa en la cual —según la retórica de Cansinos Assens— recorrió "bajo la máscara de "Tristán el decapitado [...] la pura y divina peregrinación por el desierto que debe anteceder a todo contacto con las muchedumbres" [11]; un periodo de hermetismo y soledad durante el que el escritor fue seleccionando personalidades afines, siempre con la presencia a su lado de Salvador Bartolozzi. En 1915 Ramón establece su tertulia en Pombo partiendo del pequeño grupo reunido en el cenáculo de Rafael Calleja, para posteriormente abrir sus puertas a una variopinta y heterogénea multitud de personajes; no obstante, a lo largo de las distintas etapas y pese a los distintos avatares del grupo, Bartolozzi permanece igualmente al lado del escritor hasta el decisivo trance de la Guerra Civil.

Paradójicamente, Ramón concibe la tertulia desde un sentimiento de soledad, expresado en su "Primera Proclama de Pombo", en la que establece la oposición frontal entre "nosotros" frente a los "viejos" y a "los anteriores a nosotros", situando al grupo en una actitud "solitaria y final" y a Pombo como única vía de proyección pública:

> Siendo así como somos y estando tan distantes y tan solitarios, no pudiendo hacer lo que queremos ni cuando de vez en cuando salimos a la publicidad, viendo que cada vez es más difícil el libro, lejos de la vana promiscuidad de los teatros donde todos creen repartirse el éxito y donde todos degeneran día tras día en la atmósfera más

semanario como Sancha, Penagos, Baldrich, Ribas, etc. Sin embargo, a partir de 1927 la página de Ramón se singulariza respecto al resto del semanario y adquiere un sello inconfundible de modernidad con los dibujos y encabezados de Almada Negreiros, que impone un estilo seguido con fidelidad por Climent y Beberide. El proceso es análogo en el caso de los libros publicados en esta época; véanse, por ejemplo: *La hiperestésica*, La Novela Mundial (1928), con portada de Almada; *El caballero del hongo gris*, París, Agencia Mundial de librería, 1928 y *La hiperestésica*, Madrid, Ulises, 1931, ambas con portada de Beberide; *Policéfalo y señora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, con portada de Rivero Gil.

10 Al respecto, es significativa la descripción de su estilo por parte de Antonio Espina: "Lo primero que cautiva en su obra es la sencillez infantil de la mirada. La vida se le presenta al pintor sin ninguna clase de afeites ni de retorcimientos civiles. Renace frescamente, a través de la grave pupila ingenua [...] Si vemos figuras saturadas de gracia interior y de animación, estas figuras no piensan nunca en Dios, ni en el Diablo. Pero las hay de rasgo perverso, de contorno, entre lírico y pecador; más, todo ello felizmente acuciado en algo tan humano y real, como es lo voluptuoso". Espina constata también el recibimiento caluroso de Ramón: "Cuando Almada Negreiros se presentó en Pombo, con su colección de dibujos, Gómez de la Serna, levantándose de su trono popular o de su taburete imperial, abrió los brazos y la voz, en una entusiasta y cordialísima bienvenida" ("Arte. Almada Negreiros", *La Gaceta Literaria*, 1-VIII-1927, p. 5); véase también: Ramón Gómez de la Serna, "Atlántico. El alma de Almada", *La Gaceta Literaria*, 3 (1-II-1927), p. 3, así como el monográfico dedicado al dibujante por la revista *Poesía* (núm. 41, Madrid, 1994).

11 Rafael Cansinos Assens, *Poetas y prosistas del Novecientos*, *op. cit*., p. 246.

> engañosa ¿Qué podíamos hacer que equivaliese a esas cosas y que satisficiese nuestro deseo muy humano de proyección cabal?
> A esta pregunta respondió la cavidad de Pombo. En Pombo hemos encontrado la compensación, como si habiéndose acabado el oxígeno en la atmósfera se fabricase sólo en un rincón[12].

Los testimonios de la época coinciden en matizar este "nosotros" habitualmente empleado por Ramón en sus referencias a la tertulia, constatando la singularidad y primacía absoluta de su personalidad sobre la del resto de asistentes; rectificación que el conocido comentario de Fernando Vela resume muy gráficamente:

> En Pombo daba Ramón el espectáculo de la mayor voracidad. Lo estrujaba y trituraba, lo digería todo con el mismo apetito, igual las cosas que las personas, sin saciarse nunca, sin hacer escrúpulos a nada. Se salía de allí hecho pulpa. Una vez ha dicho Ramón que él no es de ninguna generación, que él es el único de su generación. Creo más bien que se ha comido a sus compañeros y excusa su crimen diciendo que ha salido solo del puerto[13].

No obstante, esta omnipresencia de Ramón ha dejado en la sombra, quizá en demasía, a los más caracterizados pombianos que en segundo plano nutrían el espectáculo subversivo del pontífice de Pombo, imposible sin el complemento de valiosos actores secundarios. El propio Gómez de la Serna definía el carácter del peculiar grupo cuando, recordando el ofrecimiento de Cansinos Assens para salir de Pombo y encabezar la vanguardia literaria, exponía los argumentos de su negativa:

> [...] yo sólo me he propuesto consagrar la independencia de cada uno, y consagrar el sagrario del local, en vez de valerme de todos [...] Yo no había querido fundar más que mi propio *ismo*, no queriendo prevalecerme de la posibilidad de reunir gente con la falta de independencia de los que forman un grupo literario [...] yo quería sólo el talento solitario de cada cual y que prosperase por su cuenta[14].

Estos talentos solitarios, que forman en palabras de Mainer el "parnaso transicional entre la bohemia y el vanguardismo", representan los últimos ecos de la subversión romántica y, al tiempo, la apertura al internacionalismo artístico y literario; un perfil al que se ajusta perfectamente Salvador Bartolozzi, uno de los pombianos más señalados y característicos,

12 *Pombo, op. cit*., pp. 225-226.

13 Fernando Vela, "La tertulia de Pombo. Una subversión", *Indice de artes y letras*, 76 (I-1963), p. 3.

14 Ramón Gómez de la Sena, *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos, op cit.,* p.327-328. El mutuo desapego de Ramón y Cansinos en los años de madurez se refleja en las memorias de éste cuando describe el acto de la fundación de Pombo. Alude primero con cierta sorna a los "predilectos" de Ramón: "un joven poeta, que está empleado no sé donde y se llama Manuel Abril, el escultor Bartolozzi, Ricardo Baeza, Goy de Silva, dos hermanos pintores, Los Zubiaurre, sordomudos e invertidos, y un joven pequeñito, moreno y bien plantado como un Radamés, que se llama Tomás Borrás y hace crítica de teatros en La Tribuna". Aunque reconoce a Ramón como "genio de la propaganda", no deja de observar lo escasamente futurista del ambiente, refleja las ironías de los asistentes sobre la pesadez de sus discursos y la mala calidad de la comida; un cuadro desmitificador que remata con eficacia el final de su relato: "Los camareros recogen el servicio y nos miran. Debemos parecerles una partida de locos. Pero somos tontos nada más. Yo salgo bostezando, como Alcaide de Zafra" (*La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1985., T. II, pp. 65-67).

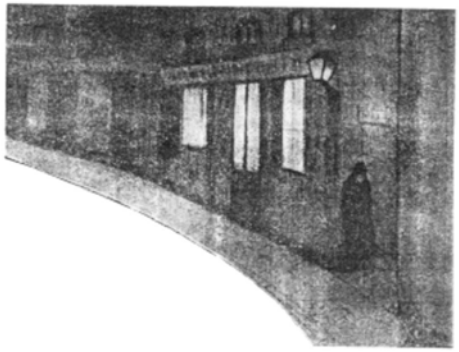
entre entusiasta y escéptico pero siempre fiel a la cita de los sábados, tal y como constataba Antonio Espina:

> Otras de las frecuentaciones más gratas para él era la tertulia sabática de Gómez de la Serna y sus amigos en el café de Pombo. El conjunto abigarrado de esta reunión y la fácil salida al disparate o al *sotto voce* con la persona interesante, inencontrable en cualquier otro lugar; la mezcla rara de *acentos psíquicos*, que hacían variar bruscamente el clima de la tertulia tres o cuatro veces cada noche; y hasta cierta emoción evocadora que a todos nos ganaba en aquella sala un tanto escondida, larga y estrecha, del viejo café —"y botillería"— contemporáneo de Moratín, de Meléndez Valdés, de Goya (y del *menage à trois*, Carlos IV-María Luisa-Godoy), empujaba con íntimo goce a salvador al cónclave pombiano[15].

Bartolozzi se convirtió además, con Gutiérrez Solana y Romero Calvet, en el principal notario gráfico de Pombo, dando fe de su nacimiento con sus dibujos de 1915 para "El café recóndito" y de las postreras reuniones en la víspera de su defunción en la serie "Siluetas de Pombo" publicada en *Estampa* entre 1935 y el fatídico verano de 1936.

"EL CAFÉ RECÓNDITO"

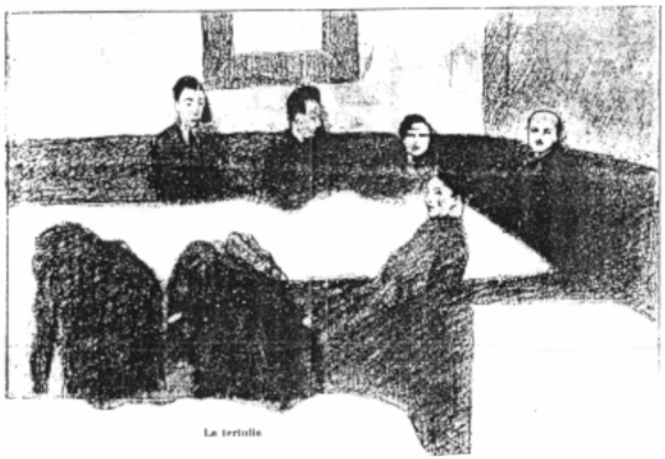
El primer texto de Ramón sobre la tertulia, "El café recóndito", apareció publicado en el número de febrero de 1915 de la revista *Por Esos Mundos* con excelentes ilustraciones de Bartolozzi; seis dibujos que dotan de una imagen ideal y fantasmagórica al tradicional "café y botillería". En la primera ilustración



llega a Pombo con el autor subiendo calle Carretas, apenas iluminada por la luz interior del café y por la de un mortecino farol; en un recodo se adivina, como única presencia humana, una figura embozada en actitud de espera. Frente a esta visión brumosa del exterior, capta la atmósfera cálida y acogedora del local que resume bien la melancólica pareja de enamorados que "se estrecha en el escueto espacio que ocuparía una persona solitaria" o la imagen de belleza de "la Venus de los divanes". Bartolozzi se suma también a la evocación romántica -leitmotiv del discurso de Ramón sobre Pombo- retratando a Goya como ilustre antepasado y advocación de los pombianos -"parroquiano asequible y real, aunque anacrónico"-, y dando su versión de la fantasmagórica imagen de

15 Antonio Espina, *op. cit.*, p. VIII.

"el otro camarero": el espectro cadavérico con patillas de borla que ayuda a buscar la manga perdida al que se pone el gabán o espera en soledad a la clientela. Finalmente, incluye la galería de retratos de los pombianos de primera hora: la figura de Ramón, solitario bajo el espejo —"Un rato fumo solo y concierto con el minutero los sorbos de café, ese café que en la ausencia de los amigos que se esperaban es más amargo y más atrabiliario que nunca"—; después, el grupo de los primeros asiduos ya reunidos —entre los que se distingue junto a Ramón, a Rafael Calleja y José Bergamín-,



La tertulia

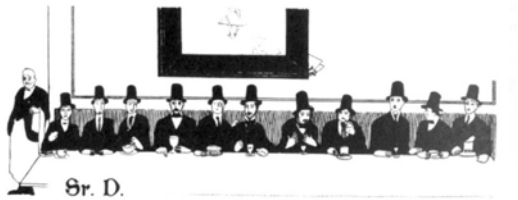
con cierto aire solemne y en un ambiente de soledad íntima del que son síntoma las sillas vacías cubiertas por los gabanes. Al respecto, el propio Ramón refleja en el texto la tranquilidad de estas reuniones iniciales, todavía sin la exaltada algarabía que había de caracterizar a Pombo:

> Solemos estar Salvador Bartolozzi, el genial apache del hocico de ratón; José Bergamín, el contemplativo, al que parece que le duelen siempre las muelas, y Rafael Calleja, el suave artista, sonriente y galante siempre, como si una musa florista le estuviese poniendo una flor en el ojal. A veces aparece Tomás Borrás, el joven doncel al que anima un ansia admirable y generosa de matar al dragón; Bagaría, grave cabeza de medusa; Abril, libélula vaga e inaprehensible; Bernabéu, el marino; Rafael Bergamín, el cirio lagrimón; Emiliano Ramírez Ángel, tan persuadido y tan persuasivo; Néstor, con su rostro feroz; y otros buenos espíritus que aparecen con una admirable discreción una sola noche[16].

POMBO. LA SAGRADA CRIPTA DE POMBO

Terminada la guerra europea, la tertulia se había consolidado ya como centro de atracción de la vida intelectual madrileña, convertida en el espacio de escenificación del ramonismo que su primer actor historia en las misceláneas e inclasificables crónicas *Pombo* (1918) y *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924). A propósito de la participación de Bartolozzi, las abundantes citas, dibujos y fotografías incluidas en ambos textos comunican la

16 "El café recóndito", *Por Esos Mundos*, 241 (II-1915), p. 150.



impresión de una presencia discreta pero al mismo tiempo relevante del artista, a quien Ramón cita en primer lugar entre los fundadores "aquellos que cuyo nombre está rayado sobre el mármol" y que aparece ocupando siempre lugar preferente, presidiendo junto a él las veladas sabáticas o la multitud de banquetes organizados por la tertulia[17].

En la serie de retratos de los contertulios de *Pombo*, Ramón caracteriza al dibujante en un texto en el que puede leerse un mohín de reproche, tal vez síntoma de cierto distanciamiento circunstancial, pero en un tono de franca familiaridad[18]:

Antes estaba más solo Salvador y su imaginación era más libre y lo encontraba todo más a mano. Ahora cada vez es más diplomático, no deja de estar diplomático en ningún momento, cuesta mucho trabajo llevarle a la alegría y a la sinceridad absolutamente faltas de diplomacia (¡Por Dios, Salvador!).

Se le ve a Salvador vencido por el diablo, ya casi el diablo, el más representante entre nosotros del diablo recortado y afilado. Últimamente viéndole de frac en una comida comprendí lo diablo que es.

A veces se olvida que es un poco Lucifer y entonces toma parte en lo trivial y como un chico roba los lápices de tal modo que lo le digo ya rebautizándole: Salvador Roba Lápices"

Salvador a veces tiene largas ausencias. Pombo echa de menos al pequeño Satanás que lo olfatea todo y se distrae de las ideas olfateando las cosas, sensual y disoluto. Es que Salvador tiene gripe siempre, su gripita pasajera, por lo que es ya también salvador Bartolozzi y Gripe.

Vuelve siempre, sin embargo. Esperemos que el amigo y el hombre superior vuelva siempre[19].

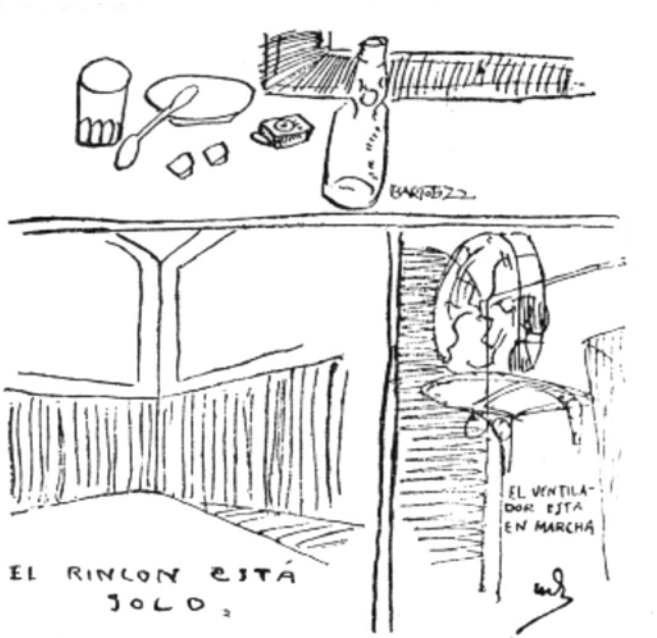
17 La cita corresponde a *Pombo*, p. 78. Resultan detalles significativos la presencia destacada de su firma en la primera página del "álbum de Pombo" junto a la barroca rúbrica de Ramón y bajo la de Manuel Abril (*La Sagrada Cripta*, p. 371) y de su imagen en la larga nómina fotográfica de "Los que han pasado por Pombo" en tercer lugar tras el retrato "a los cinco años" de Ramón y una instantánea de Borrás (*Ibídem*, p. 359). Por otra parte, en *La Sagrada Cripta de Pombo* queda constancia escrita y gráfica de su asistencia a varios actos públicos: el homenaje a José Gutiérrez Solana, celebrado el 5-I-1921 (fotografía en p. 305); Ortega y Gasset (fotografía en p. 405); Grandmontagne (p. 423 y fotografía en p. 429) y Díez Canedo, celebrado el 17-X-1922 (fotografía en p. 451); el Banquete "a don Nadie" con presencia de Unamuno el 6-V-1922 (fotografía en p. 440); el "Banquete a todos los pombianos por orden alfabético" (p. 702 y fotografía en p. 451); el "Banquete transpapelado" (p. 488) y el homenaje a Ramón en Llhardy el 13-III-1923 (fotografía en p. 632).

18 En el mismo *Pombo*, este matiz de familiaridad puede advertirse en diversas alusiones en las que Ramón evoca sus primeros años de amistad, la época de sus reuniones en el Café Universal: así, en su descripción de Montecarlo recuerda a una viejecita de aquel café: "(Querido Salvador, esa viejecita de noventa y tantos años que usted me ha enseñado sentada en el café Universal y que después hemos visto tantas tardes, abunda en estas mesas. La mantiene con el bastante aceite el juego. Son viejas Urracas que juegan)" (p. 294); también asocia al dibujante con un desaparecido personaje bohemio: "Salvador Bartolozzi es el que más le recuerda en esa época en que él era también muy amigo de Cornutti. A Salvador le hemos preguntado mucho por aquella alma salida y en pena, y, sobre todo, le preguntamos, sin que él sepa contestarnos: -Salvador, ¿Cornutti no tenía un perro grande de ojos sabios?" (p. 128).

19 *Pombo*, pp. 98-99. En las páginas citadas se incluye una fotografía del dibujante en animada conversación bajo el

Respondiendo a la confianza de Ramón y pese a sus periódicas desapariciones, el dibujante nunca abandonó la fidelidad a la tertulia y a su creador, frente al desapego de no pocos. Según el testimonio de Antonio Espina, Bartolozzi supo calibrar la talla literaria y el genio creador de Gómez de la Serna, todavía muy cuestionado o trivializado en los primeros años veinte:

> Por aquellas alturas de la fecha que indico seguía discutiéndose mucho como escritor a Gómez de la Serna. Nunca fueron los que le negaban gente de auténtica calidad intelectual, aunque a veces circulasen por el mundo enmascarados de tales; pero lo cierto es que había fobias y filias encarnizadas acerca del gran literato.
> Bartolozzi ¿cómo iba a dudar? Supo ver desde el principio, con la puntualísima mirada de crítico que en tantas ocasiones advertí en él, lo que la obra de Gómez de la Serna significa, como caso único y genial en las letras españolas y su papel precursor respecto a todo el moderno movimiento literario europeo[20].



Tres improntus dibujados en las cartas, el primero de Salvador, el otro de no me acuerdo quién y el otro de Mariano Espinosa.

Pombo y *La Sagrada Cripta* reflejan también en varios textos y dibujos la presencia de Bartolozzi en la conversación o su participación en los habituales pasatiempos, juegos verbales o gráficos, como aquel de los dibujos absurdos y disparatados que "comienzan por un rasgo cualquiera que hace uno y los demás van arrojando todo lo que les sobra"[21].

---

espejo de Pombo. Respecto al aspecto luciferino de Bartolozzi, Ramón vuelve a observarlo en referencia a un tercer personaje, Crespo: "Si no hubiera dicho que el gran Salvador es Lucifer, diría que este hombre es Mefistófeles, aunque claro está que Salvador es eso de un modo muy serio con frac negro" (*Ibídem*, p. 147). También alude a su gripe crónica en uno de sus característicos apuntes humorísticos (*La Sagrada Cripta*, p. 243).

20 Antonio Espina, *op. cit.*, p. VIII. Líneas más adelante, el autor alude a su primer encuentro con el artista: "En la tertulia de Pombo conocí yo a Salvador Bartolozzi una invernal noche de sábado de 1919, de la que recuerdo perfectamente dos detalles: a Solana de cara a la pared, cantando estentóreamente "La Maledizione" de *Rigoletto*, y a Gómez de la Serna sacando de un baúl ejemplares de su último libro, que nos iba lanzando a la cabeza a los contertulios, previamente dedicados (los libros) con tinta roja". En *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Ramón cita estos y otros párrafos del libro de Espina sobre Bartolozzi y confiesa "que me ha conmovido como pocas cosas", mostrando cierta sorpresa por la evocación emocionada de Pombo de aquel antiguo contertulio luego alejado por la guerra: "Sabe mi posición, que no compartimos las ideas políticas [...] yo ya me creía un poco alejado de él" (*op. cit.*, pp. 728-729).

21 El perfil de Bartolozzi aparece en dos caricaturas del grupo realizadas por César Abín (*Pombo*, pp. 74-75). Con otros pombianos firma el "Apéndice íntimo de Pombo" (*ibídem*, p. 283). Ramón deja constancia de su participación en diversos divertimentos: "Dibujos juegos y conversaciones (*ibídem*, pp.

Ambos libros contienen además ilustraciones del dibujante de diversa procedencia. Junto a las ya publicadas en "El café recóndito" se incluye otra que, por su técnica y asunto, parece de la misma época y tal vez estaba destinada igualmente a aquellas páginas de *Por Esos Mundos* y luego desechada: se trata de una perspectiva del rincón de la cripta, con tres personajes sentados bajo el espejo[22].

En otro de los dibujos inéditos incluidos en *Pombo* Bartolozzi insiste en la evocación de las reminiscencia románticas, retratando al grupo de pombianos con atuendo de época, como nuevos personajes de una página de Ortego; también caracteriza de forma análoga al humorista portugués Leal da Camara y a Tomás Borras, en re-

tratos individuales. Al respecto, resulta notoria la presencia del dibujante en el reportaje fotográfico del "Banquete de época"; una mascarada carnavalesca celebrada el 13 de febrero de 1922, a la que los asistentes acudieron ataviados a la moda de los tiempos románticos: junto a un Ramón algo improbable en su papel, destaca la más convincente actitud histriónica de Bartolozzi, demostrando sus dotes de actor aficionado[23].

Alfonso Reyes, en un texto de 1918, aludiendo a algunas de sus ilustraciones constata el relieve del Bartolozzi en la tertulia, junto a Romero Calvet, autor de la sugestiva portada de *Pombo*:

177-179), el "concurso de palabras expresivas" o en el juego "a los prohibidos" con Bagaría (*La Sagrada Cripta*, pp. 259 y 541).

22 *La Sagrada Cripta*, p. 387 y 138 (los dibujos ya publicados en "El café recóndito" aparecen en *Pombo*, pp. 72 y 198 y *La Sagrada Cripta* , pp. 158, 166 y 233). Reproduce también Ramón un "improntu" de Bartolozzi, un sencillo apunte de las botellas, vasos y cucharas sobre el mármol (*Pombo*, p. 198) y su retrato, ya publicado en *El doctor inverosímil* (*La Sagrada Cripta*, p. 588). También entre las fotografías de los objetos de su torreón, incluye la curiosa mascarilla de su rostro que vaciaron en yeso los hermanos Bartolozzi (*ibídem*, p. 595).

23 El grupo de románticos pombianos aparece a doble página en *Pombo* (pp. 82 y 83); el retrato del humorista luso incluye la siguiente explicación "hecho por Bartolozzi para que en el libro sobre España que publicó Leal da Camara en Portugal lo pudiese intercalar en la larga mesa de caballeros Pombianos con sombrero de copa "afurrilado", como le llamó en su libro Leal, y que el principio de Pombo dibujó Bartolozzi y se reproduce en páginas anteriores" (p. 136). La imagen de Borrás, en: *La Sagrada Cripta*, p. 554. En el mismo volumen puede verse el comentario sobre el "Banquete de época", junto a un amplio reportaje fotográfico y la caricatura de Fresno (pp. 476-473).

> Tres hombres dan carácter a esta tertulia: uno, el gran Ramón; otro, Bartolozzi; otro, Romero Calvet. Estos dos, a fuerza de representar la tertulia en sus dibujos, le han comunicado cierto perfil, ayudándonos, con su genio gráfico, a percibir su verdadero sentido. Bartolozzi pone a los contertulios con altos cubiletes de seda de los tiempos románticos. Romero Calvet dibuja la máscara nocturna de la cuidad, y abajo, muy abajo, en la sexta o séptima capa subterránea, la Cripta de Pombo, abriendo su gran boca de luz sobre una avenida de charcos[24].

En efecto, Bartolozzi se convirtió en presencia característica de Pombo y en uno de los lugartenientes de Ramón, asistiendo en la década de los veinte al relevo de contertulios más o menos habituales y a la entrada de nuevas generaciones de artistas y escritores, los Neville, Jardiel Poncela, Botín Polanco, Valentín de Andrés o Almada. Algunos de los citados actuaron como jefes de fila, a las órdenes de Bartolozzi y del poeta Paco Vighi —considerado por Ramón su "mano derecha" en Pombo— en la curiosa organización de los "alabarderos" pombianos con ocasión del estreno de *Los medios seres* en diciembre de 1929 en el teatro Alkázar[25].

"SILUETAS DE POMBO"

En los años de la República, Bartolozzi —dedicado por entonces a sus empresas teatrales para niños[26]— seguía siendo, de entre los pombianos de primera hora, uno de los pocos fieles a la tertulia. El dibujante, el autor más popular de la literatura y el teatro infantil de la España republicana, participó

con sus amigos Ramón y Antonio Robles el 6 de enero de 1935 en la cabalgata de Reyes Magos organizada por la Agrupación de Editores Españoles, encarnando un singularísimo trío de magos de oriente[27].

---

24 Alfonso Reyes, "Ramón Gómez de la Serna"(1918)" en Ramón Gómez de la Serna (Tristán), *Libro Nuevo*, *op. cit*., p. 12. También aluden a la presencia del dibujante: Antonio de Hoyos —"Bartolozzi, pueril, arbitrario"— en "Pombo" (1918) y José Gutiérrez Solana, "Después de este largo viaje" (1923), ambos recogidos en *Ramón en cuatro entregas*, *op. cit.*, T. II, p. 82 y p. 73, respectivamente

25 Véanse al respecto: Rafael Flórez, "Crónica de una batalla anunciada (el estreno de *Los medios seres*)", *Cuadernos de El Público,* núm. 33, Madrid, Ministerio de Cultura, (V-1988), p. 20 y Agustín Muñoz-Alonso López, *op. cit.*, pp. 204-207. Flórez relata la preparación en Pombo el sábado anterior al estreno: "Ramón flanqueado señeramente por sus lugartenientes Salvador Bartolozzi y Paco Vighi, fue distribuyendo las localidades de invitados de manera táctica para contrarrestar la reacción esperada de los estrenistas habituales y demás espectadores [...] Estratega de la provocación vanguardista desde la adolescencia, responsabilizaba así a sus jefes de filas: Salvador Bartolozzi y Paco Vighi quedando designados coordinadores generales desde sus respectivas y distanciadas butacas de patio con un juego de señales a base de nardos [...]". Detalla después la disposición de los distintos grupos distribuidos en el Alkázar y encabezados por Edgar Neville, Antonio Botín Polanco, Serafín Adame, Enrique Jardiel Poncela y Angel Lázaro junto a cuatro mujeres: Josefina Ranero, Carmen de Burgos, Magda Donato y su hermana Margarita Nelken. Véase también el recuerdo de Neville a propósito de Pombo: "allí estaban con Ramón, nuestros mayores: los Solanas, Vighi, Tomás Borrás, Bartolozzi y muchos más" ("Ramón. El buque nodriza", *Indice de Artes y Letras*, núm. 76, I-1955, p. 5).

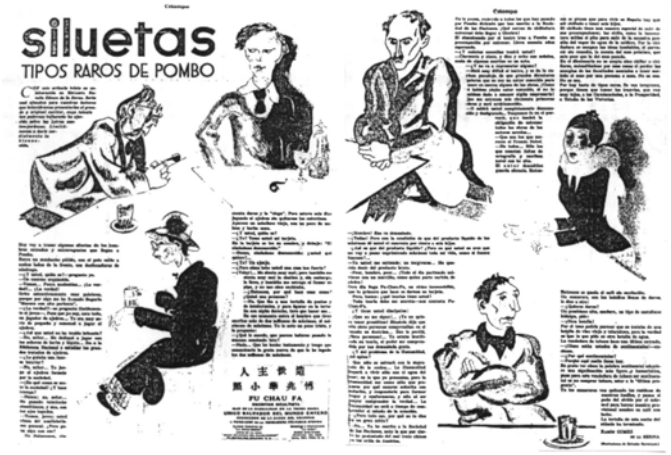
26 En una de las primeras entrevistas acerca del "Teatro Pinocho", Bartolozzi destaca el ofrecimiento de una obra de Gómez de la Serna para su guiñol; sin embargo, esta colaboración no se llegó a concretar (*Colorín de la Isla*, "Guiñol en la Comedia", *Crónica*, 15-XII-1929).

27 Fue fotografía de portada del diario *Ahora* (6-I-1935).

Pero mientras la amistad de Ramón y Salvador se mantiene intacta, la tertulia de Pombo vive un periodo de cierta decadencia. Una realidad que refleja con acierto un breve artículo de Eduardo de Ontañón en *Heraldo de Madrid*: el articulista describe "el bullicio de Pombo" y la "algarada seudoestudiantil" en que se ha convertido, constatando que "Pombo no es lo que era y menos lo que los jovencitos alucinados se figuran"; el propio Ramón, pese al optimismo algo forzado de sus respuestas al periodista, reconoce añorar de tiempos mejores. Como apunta Ontañón, el retrato de Solana era por entonces el testimonio de un momento espléndido ya pasado:

> Con todo este grupo vociferante a veces asoma alguno de los auténticos "pombianos" de 1915; Bartolozzi con bastante asiduidad; Viladrich, Solana... Otras, escritores de hoy: Guillermo de Torre, Vighi... Pero en general, el cuadro que preside la tertulia, con la gente —regocijada, sí, pero comentadora— del principio, es ya un cuadro de museo. Ramón, que fue su ideador, se da cuenta de ello y me lo dice al final:
> — Ahora quisiera que Viladrich hiciese ya otro con los que venimos actualmente...[28]

Pero no sería Viladrich, sino Bartolozzi quien volviera a dar su interpretación plástica de la tertulia, en las ilustraciones de una breve serie publicada por Gómez de la Serna en el semanario *Estampa* entre 1935 y 1936. Son dibujos a gran formato que



recrean con trazo caricaturesco o naïf la variopinta galería de personajes que pasan por Pombo, recuerdan a los ausentes o reflejan el animado ambiente de las reuniones[29].

En "Tipos raros de Pombo" Bartolozzi retrata con rasgos caricaturescos a los pintorescos individuos descritos por el escritor: el joven a quien la sociedad forzó a ser jugador de ajedrez, "un muchacho pálido, con el pelo caído a ambos lados de la frente, con desflecaduras de náufrago"; el anciano caballero cuya tarjeta presenta como "El ciudadano desconocido"; el "chino inconcebible", Fu Chau Fa, escritor ocultista y salvador del mundo; el obseso autor de comedias que nunca se estrenaron; el pombiano que pide otra botella de agua o la cotidiana vendedora de tabaco. A tono con la atropellada sucesión de diálogos, anécdotas y entradas y salidas de los personajes en el texto,

28 Eduardo de Ontañón, "El mundillo literario. ¿Qué pasa con las tertulias?", *Heraldo de Madrid* (12-XII-1935), p. 6. En *Automoribundia*, con un tono más sincero recuerda Ramón estos últimos años de Pombo con cierta amargura por el enrarecimiento del ambiente y el imposible aislamiento frente la tensión de la calle (*op. cit.*, p. 566).

29 En total se publicaron cinco entregas: "Siluetas de Pombo. Tipos raros de Pombo", *Estampa* 370 (16-II-1935); "Siluetas. Café y aquelarre", *Estampa* 375 (23-III-1935); "Siluetas. Noche movida", *Estampa* 390 (6-VII-1935); "Siluetas Algunos desaparecidos", *Estampa* 398 (31-VIII-1935); "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", *Estampa* 439 (13-VI-1936).

Bartolozzi dispone apretadamente las figuras entre las columnas de la tipografía, dando al diseño de página un aspecto de calculado desorden.

"Café y aquelarre" incluye un excelente dibujo a toda plana en el que capta la atmósfera expectante de la concurrencia, vueltas sus miradas hacia la mesa de presidencia. Toma el punto de vista de un espectador que acodado en el mármol observa el rincón donde Ramón, el propio dibujante y Gutiérrez Solana son atendidos por un viejo camarero. Resulta curioso el juego especular que Bartolozzi insinúa al reproducir al fondo el fragmento del lienzo de Solana en el que precisamente se adivina su retrato; el dibujante se autorretrata por partida doble, en peculiar *mise en abyme*, como personaje actual, asistente a la tertulia y como figura del pasado, en la reproducción del lienzo. El texto refleja las conversaciones paradójicas y disparatadas del cenáculo, los pasatiempos y las intervenciones de tipos anónimos y de contertulios de la época como Vighi o Jardiel Poncela "alegre, inteligente y chiquitín".

El trajín continúa en "Noche movida", con la entrada de Bagaría, Solana y la joven Ruth Velázquez, o de más figuras extravagantes que Bartolozzi representa con trazo expresivo: los tres bohemios desarrapados "que han cenado juntos y parece que traen las cabezas cambiadas", o la venerable "señora del perrito" que propone al autor un negocio de manguitos al por mayor. En "Algunos desaparecidos" Ramón evoca a antiguos contertulios ya fallecidos o largamente ausentes, entre otros, Mauricio Bacarisse, Martínez Corbalán, el poeta Villalón, aquel "miserable insubstituible" Pirandello, "clasificador de recién llegados", "verdugo" e "insultador oficial". En las ilustraciones de Bartolozzi pueden identificarse el retrato infantilizado de la Jacometti "esbelto microbio femenino", y la imagen del poeta bohemio Boluda en actitud declamatoria[30].

En la última entrega de la serie, "Cosas de Pombo. Nuevos lunáticos", Bartolozzi representa en el primer dibujo a uno de los orates que frecuentan la Cripta, Ignacio María de San Pedro: muestra al personaje, de mirada perdida y aires de nazareno, señalando ante los tertulianos el mapa del continente americano para el que propugna el

30 Este último retrato parece directamente inspirado en una fotografías del poeta incluida en *La Sagrada Cripta de Pombo*, p. 505.

nuevo nombre de "Cristobalia". La segunda ilustración es quizá la más atractiva de toda la serie por su factura absolutamente naïf y su primitivismo expresivo, que remite en cierta forma a algunas pinturas de Marc Chagall. Se trata de otra versión del grupo reunido en torno a Ramón, ahora en actitud regocijada alrededor de la mesa situada bajo el espejo de Pombo. Junto a estos dibujos se incluye una fotografía de la tertulia, en la que pueden verse a Ramón, Ruiz Contreras, Vighi y Salvador Bartolozzi rodeados por nutrido grupo de jóvenes; tal vez una de las últimas instantáneas de Pombo antes de la guerra.

Son las vísperas de la disolución de Pombo y de la separación definitiva de Ramón y Salvador. De aquel tiempo el escritor recupera en *Nuevos retratos contemporáneos* una significativa anécdota a propósito del bohemio Pedro Luis de Gálvez, que bien pudiera haberse incluido en la serie de *Estampa*:

> Estaba más cetrino que nunca, y le pregunté a Bartolozzi: —¿Es aquél Pedro Luis? —Sí, él es. Salvador se levantó de mi lado y fue a charlar con él. Siempre ha sido un valiente. Al cabo de un rato volvió y me dijo: —Ahora dice que ya no da sablazos de a duro... Ahora tiene nueve hijos y da sablazos de a veinte duros.. Nos reímos porque comprendimos que no estábamos en la tarifa nueva y, por lo tanto, nos despreciaba[31].

Sin embargo, a las pocas semanas la sonrisa daría paso al terror cuando Ramón contemplara al poetastro convertido en "señor de horca y cuchillo" del Madrid sitiado; una impresión que le impulsó a una rápida huida del país. En las páginas de *Automoribundia* el literato refleja su pánico ante "la revolución" y su llamada a Bartolozzi en busca de información:

> Cada uno se metió en su casa y comenzaron los cañonazos y los tiros. Yo velé hasta las diez de la mañana, después puse unos colchones en la ventana de mi alcoba —recordando a mi abuela que hacía eso en las asonadas que brotaban en el Madrid de sus tiempos—. Cuando desperté pregunté a Bartolozzi lo que había pasado.
> La cosa iba mal [32].

El escritor confió al dibujante parte de sus posesiones antes de salir de España; pero éste había de perder bienes propios y ajenos en su huida de España, incluido el retrato cubista que Rivera al que alude en *Nuevas Páginas de mi vida* :

> En la hora de la revolución se lo dejé a Salvador Bartolozzi para que me lo guardase, y cuando ya Madrid estuvo pacificado, quise saber de su paradero, pero nadie me pudo dar una pista. Mi querido y admirado Salvador, residente en Méjico, siempre tenía la ilusión de que cuando él volviese a España lo recobraría; pero ahora que él ha muerto, ya he perdido las esperanzas [33].

En efecto, recuperado el contacto tras la guerra, Ramón y Salvador compartían desde Buenos Aires y Méjico la esperanza de reencontrarse en Madrid. Instalado en la capital de Méjico, Bartolozzi había recibido una acogida muy favorable debido al éxito extraordinario de sus cuentos de Pinocho en toda

31 *Nuevos Retratos contemporáneos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1945, p. 186.

32 *Automoribundia, op. cit.*, p. 610

33 *Nuevas Páginas de mi vida (lo que no dije en Automoribundia)*, Alcoy, Marfil, 1957, p. 101.

Salvador Bartolozzi y Ramón

América y vivió un periodo de prosperidad transitoria, con un contrato en la radio y el puesto de director del Teatro Infantil en el Teatro de Bellas Artes.

No obstante, el drama vivido durante la guerra repercutió en su salud y en 1942 sufre un cáncer en la mucosa bucal que logra superar. En 1949 celebra su última exposición titulada "Madrid en el recuerdo" donde reúne dibujos realizados a lo largo de sus diez años de exilio. Por mediación de otro pombiano, Tomás Borrás, proyectaba el traslado de la exposición a Madrid[34] y el regreso a su ciudad natal, frustrado fatalmente al reproducirse el cáncer que le llevará a la muerte el 9 de julio de 1950. Como constataba otro exiliado, Antonio Espina, la luz de Pombo se había extinguido definitivamente:

> ¡Admirable Pombo! Hoy podemos comprender bien lo que allí sucedía. Era que el farol de Ramón, su famoso farol de calle de Madrid, supo mantener en su llama la luz de lo compatible. El resplandor de la tolerancia. Una luz después apagada y que no ha vuelto a encenderse...
>
> Ya en el cuadro de Solana (el Esquivel, a su manera, del momento), lienzo que durante tantos años presidió la tertulia, se advierte que la llama de la compatibilidad amistosa iluminaba a los muy distintos personajes retratados, entre ellos Bartolozzi. De estos personajes, cuando llegó la "hora H", como dicen los estrategas, unos se fueron con un bando, otros con otro y a todos, en realidad, se los llevó el diablo[35].

34 Relata Borrás: Fue en Méjico, cuando hacía el atadijo de sus carpetas de dibujos para exponerlos en Madrid [...] "Iré en octubre", me escribía. Yo estaba ya buscándole un salón digno de su tarea de diez años, el Círculo de Bellas Artes o ese Museo de Arte Moderno donde le mira a usted en el lienzo de Solana con su fijeza de observador-reproductor de rasgos. Iba a ser la reentrada de un madrileño en Madrid, la consagración del consagrado, la segunda permanencia, definitiva, del perviviente en el amor a estos madriles. De repente, un tachón, y Bartolozzi no vendrá nunca. (*En Madrid, patria de todos, op.cit.,* p. 245).

35 Antonio Espina, *op. cit.*, p. VIII. Resulta revelador el último de los dibujos que Bartolozzi, ya en el exilio mejicano, dedicó al café de Carretas, titulado "Pombo"; original conservado en el Museo Municipal de Madrid, y que describe María del Mar Lozano: “un dibujo hecho a grafito y carbón donde se retrata a un viejo sentado en el café, con el espejo al fondo y los detalles del paraguas, el gabán y el sombrero sobre la pared. El personaje de silueteado tembloroso y emotivo, es compuesto tras las sillas y mesas, como hiciera Degas en *sus Bebedores de ajenjo*" ("La colección de dibujos de Salvador Bartolozzi en el Museo Municipal de Madrid", en *Madrid en el contexto de lo Hispánico en la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 525).

RAMÓN EN HUESCA

JESÚS LOU ROYO
lou43@wanadoo.es

El 7 de mayo de 1927, Ramón Gómez de la Serna imparte una conferencia en el teatro Odeón de Huesca bajo el título "Goya y el Manzanares", la cual formaba parte de los actos preparatorios del centenario de Goya a celebrar el año siguiente.
Ramón ya había dado esa misma conferencia e otras ciudades, en Zaragoza unos días antes, pero en Huesca será más original por la presencia del artista y humorista Ramón Acín.
Ramón Acín Aquilué (1888-1936), además de asumir la presentación del orador, había diseñado para la ocasión un cartel anunciador que produjo una gran inquietud en los ciudadanos oscenses, hasta el punto de que la prensa local tuvo que publicar días antes que el cartel sería explicado, por el propio autor, al inicio del acto.
Llegó el día señalado y, a pesar de una copiosa lluvia, el salón del teatro estaba repleto de público. Comenzó Ramón Acín analizando la significación del cartel y haciendo la presentación de Gómez de la Serna.
Los periódicos oscenses no dejaron de recoger el acto y podemos leer en el diario *Montearagón* del 8 de mayo:

> A la hora anunciada, el teatro Odeón rebosaba de público selecto.
> Don Ramón Acín, haciendo uso de la palabra, interpreta el programa cubista anunciador de la conferencia.
> Hace notar que los trazos sobre la O, del epígrafe "Ramón" significan un aeroplano.
> Las letras oblicuas que penden del título semejan al hilo de un cometa.
> Los dos trazos encarnados de la derecha representan dos péndulos de reloj.
> Y el cuadro rojo de la izquierda comprendido entre las cuatro rayas significan el lugar donde se celebra la conferencia y las personas que forman parte en ella.
> Acto seguido, hace unas consideraciones sobre el humorismo, y termina leyendo una cuartilla, a modo de salutación, que el (río) Isuela manda al Manzanares.
> Don Ramón Gómez de la Serna, saluda a Huesca.
> Comienza evocando el torreón de la calle de Velázquez y las señales de radio usadas por un humorista, por cierto originales.
> Dice que no quiere parecer el loro que pintó Goya, para ridiculizar ciertas elocuencias con esta inscripción: "Qué pico de oro".
> Hace unas consideraciones sobre el mapa de España, que considera lleno de estilo cubista.
> Pinta la situación en que Goya encontró la pintura española en el siglo XVIII, salpicada y espolvoreada de polvos de arroz.
> Hace alusión al Colegio de Goya.
> Relata con detalles primorosos la traslación de los restos mortales del pintor y comenta el hecho de que no se halló el cráneo.
> Pasa a descubrir a Goya como contertulio de la Fonda de San Sebastián.
> Se extiende en consideraciones atinadísimas sobre la influencia de Aragón en Castilla.
> Explica el orador cómo Goya iba por la calle de Hortaleza a la fábrica de Santa Bárbara, a pintar tapices, produciendo una revolución en la pintura.
> Entra de lleno en el tema, glosando las aguafuertes del maestro.
> En la imposibilidad, por falta de espacio, de seguir al orador en sus altos vuelos, nos limitamos a decir que rayó en lo sublime.
> El numeroso público ovacionó larga y ruidosamente al célebre conferenciante como premio a su meritísima labor.

También *El Diario de Huesca* hace esta reseña el día 11:

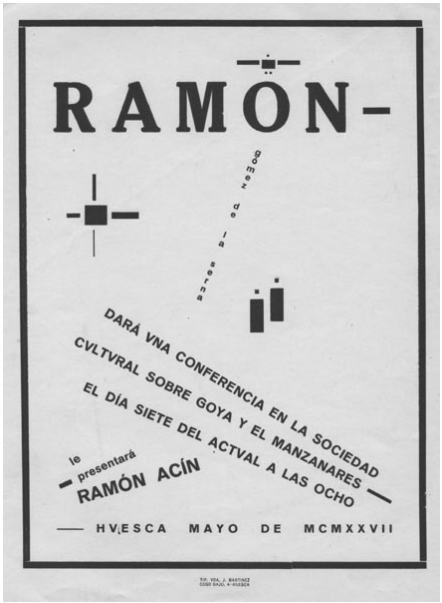
Aunque llovía copiosamente a la hora de empezar la anunciada conferencia sobre "Goya y el Manzanares" el sábado último, el teatro Odeón, no obstante, se llenó de público selecto y distinguido.

El pintor cubista, nuestro conciudadano Ramón Acín, hizo la presentación del conferenciante en charla amena y humorística, y explicó en los mismos términos y valiéndose de una pizarra donde fue copiando el anuncio de la conferencia, el alcance y significación que en las modernas corrientes del acto tiene la figura preeminente de Gómez de la Serna.

Fue una presentación original, escuchada con interés y premiada al final con muchos y merecidos aplausos.

¿Reseñar una conferencia? Nada más fácil al parecer. Unos adjetivos que suelen quedarse largos o cortos y las menos veces en su justo largor; transcribir unos párrafos, no siempre los de más interés y generalmente incompletos, desfigurando la intención de su autor; y al igual que en las rondas, si el conferenciante es forastero, una despedida. Pero reseñar una conferencia con las notas que pueden tomarse al vuelo, sin las cuartillas de la conferencia o la ayuda de su autor, es cosa más ardua de lo que parece.

No intentaremos, pues, reseñar tan interesante conferencia donde estudió con tanto acierto el momento pictórico y social español cuando Goya llegó a la corte y su influencia en ellos y en su arte pictórico y literario y la influencia del Manzanares en el pintor. Río éste, que con toda su modestia de "arroyo aprendiz de río" va necesariamente ligado a la vida y a la obra de Goya y oportunísimo en nuestra ciudad, no solamente por ser par en modestia de nuestro Isuela, sino porque a pesar de la gran distancia



Cartel de la conferencia (Ramón Acín)

que nos separa, digámoslo con algo de dolor, es más conocido de los oscenses que el Ésera y el Alcandre y el Veral y puede que hasta el Gállego y el Aragón.

Fue interesantísima para la historia goyesca la afirmación de que Goya, en vida de la duquesa de Alba, no era viejo, sino que se hallaba en la flor de su edad y fue asimismo de gran interés para los alto aragoneses la noticia de que el padre de Ramón de la Cruz, como Goya canto de Madrid, era de nuestra villa de Canfranc.

Ramón Gómez de la Serna ha traído ahora a nuestro pueblo su erudición de la obra de Goya y su devoción por el pintor, a pesar de aragoneses tan necesitados de una y de otra. Ahora queda en deuda tan notable escritor de traer nuestra ciudad el delicado matiz de sus *greguerías* y la sal de su humorismo.

Y ésta es la pequeña historia que ocurrió en Huesca, en un día de lluvia, y que reunió a dos grandes Ramones.