Boletín RAMÓN

nº 17, primavera de Buenos Aires 2008

Boletín**RAMÓN**
nº17, primavera (de Buenos Aires) 2008
www.ramongomezdelaserna.net

SUMARIO

portada
LA MUÑECA DE CERA
foto, detalle (Archivo General de la Administración del Estado, España)

página 3
LA "TEORÍA DEL DISPARATE" DE RAMÓN Y LA EXPERIENCIA DEL ABSURDO
Nicolás Fernández Medina

página 10
EN EL ALBA EL MUNDO VUELVE A SER LA NEBULOSA PRIMITIVA
José Fernando Zapata Narváez

página 16
COMERCIO METAFÓRICO. LAS *NOVÍSIMAS GREGUERÍAS* Y SU CIRCUNSTANCIA
Juli Highfill
(aparecido ya en el *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 9, 2005)

página 33
GÓMEZ DE LA SERNA EVOCADO POR MARÍA TERESA LEÓN Y RAFAEL ALBERTI
Esther Lorenzo García

página 39
RAMÓN, POR NORAH LANGE
Juan V. Dazi

página 43
UNA ANÉCDOTA DE RAMÓN, POR SANTIAGO ONTAÑÓN
Juan V. Dazi

página 44
RAMÓN EN LA REDACCIÓN DE *LA GACETA LITERARIA* (1927)
Carlos García

página 45
ELALEPH DE RAMÓN: UNA TENTATIVA DE INVENTARIO DEL ESTAMPARIO DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Francisco Jesús Serrano Alba

página 62
RAMÓN Y JORGE CARRERA ANDRADE
Carlos García

página 65
LA VERDADERA HISTORIA DE LA FALSA MUERTE DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Laurie-Anne Laget

página 70
GREGUERÍAS APÓCRIFAS
Carlos Flores

página 79
RAMÓN EN LA REVISTA *NUEVA FORMA*
Juan Carlos Albert

AGRADECIMIENTOS

Agradecimiento de siempre a Gladys Dalmau de Ghioldi, por su apoyo.
Al Archivo General de la Administración del Estado (España). A todos los colaboradores. Y a todos los lectores.

COLABORADORES

Nicolás Fernández Medina, profesor en la Pennsylvania Sate University, es doctor por la Universidad de Stanford, autor de diversos estudios sobre las generaciones del 98 y del 27, el Modernismo, las vanguardias americana y española y el Concretismo.
José Fdo. Zapata Narváez, (Barranquilla, Colombia), corrector de textos, animador de la lectura, librero, autor de una tesina sobre *El Alba* de Ramón y capacitador de bibliotecarios municipales en Colombia.
Juli Highfill, profesora asociada en la Universidad de Michigan, estudiosa de la literatura española e hispanoamericana.
Esther Lorenzo García, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela; profesora del IES Miraflores de Oleiros (A Coruña)
Juan V. Dazi, (La Costa, 1953).
Carlos García, (Buenos Aires,1953), autor de diversos estudios sobre la vanguardia literaria latinoamericana y Borges; coordinador del BoletínRAMÓN.
Fco. Jesús Serrano Alba, (Córdoba, 1980) licenciado en Historia del Arte, adscrito al ámbito de la biblioteconomía, ha realizado labores de digitalización del fondo fotográfico del Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba. Mantiene en la red el blog ("maquinariadelanube") dedicado fundamentalmente al arte, al cine y a la literatura.
Laurie-Anne Laget, (1979), prepara su Tesis Doctoral en La Sorbona (París III), sobre la greguería. Autora de varios trabajos sobre la vanguardia y Ramón.
Carlos Flores, (Cuenca, 1928), arquitecto, investigador, autor de numerosos estudios sobre la arquitectura popular española y el modernismo; escritor.
Juan Carlos Albert, (Madrid, 1953), coordinador del *BoletínRAMÓN*.

BoletínRAMÓN

Es una publicación semestral coordinada por:
Juan Carlos Albert
juan.juancarlos@gmail.com
Carlos García
Carlos.Garcia-HH@t-online.de
y Martín Greco
gretin@yahoo.com

El Boletín**RAMÓN** se envía quien lo solicita:
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

NOTA:
El Boletín**RAMÓN** siempre sale en primavera, en la de Madrid o en la de Buenos Aires, pero en primavera.

LA "TEORÍA DEL DISPARATE" DE RAMÓN Y LA EXPERIENCIA DEL ABSURDO

NICOLÁS FERNÁNDEZ-MEDINA
nuf3@psu.edu

Muchas veces se comprende a lo largo del vivir que lo que se creyó disparate era lo que estaba en razón, y lo que se creyó razón era adecentamiento y algo peor que disparate.

- Ramón, *Goya*

Ramón publica *Disparates* en 1921, una colección de más de ciento treinta fragmentos narrativos de gran ironía y perspicacia en los que José Bergamín vislumbró "prodigiosas riquezas del pensamiento […] poesía enteramente verdadera."[1] En estos fragmentos Ramón propone revelar lo absurdo en lo cotidiano; otras veces nos representa una fina observación radiográfica de lo aparentemente banal; en otras ocasiones, nos provee una balumba de hechos y datos de algún tema recóndito. Aunque ya se apreciaban muestras critico-teóricas del disparate ramoniano en la temprana época de 1910, es en el prólogo de *Disparates* donde deja Ramón, de forma

Disparate Ridículo (Goya)

clara y concisa, su "Teoría del disparate." Y todavía hoy la posible trascendencia de esta teoría –casi olvidada por completo si no fuera por José Camón Aznar–[2] no queda muy clara en la obra de Ramón. El disparate, como propongo a continuación, nos provee no sólo algunos de los antecedentes históricos y culturales del quehacer vanguardista de Ramón en esta época (una vuelta, por ejemplo, a los descubrimientos de Goya), sino también otra faceta de su incisiva observación greguerística que enlaza con la vanguardia europea en explorar lo absurdo tras la máscara de la cotidianidad.

En las primeras frases que inauguran la "Teoría del disparate," Ramón muestra su gran espíritu de rechazo epistemológico al pragmatismo burgués y sus discursos utilitarios y filosóficos, y busca

1 En *L'importance du demón et autre choses sans importance*, Bergamín abre su tercer capítulo "Le disparate dans le littérature españole" dedicado al disparate señalando su estrecha relación con la razón y la lógica: "En *L'importance du demón et autre choses sans importance*, Bergamín abre su tercer capítulo "La disparate dans le littérature españole" dedicado al disparate diciendo: "Chose hors de propos, sortie du sujet et contraire à la raison, disent les dictionnaires académiques de la disparate. Hors de propos, sortie du sujet, cela se peut. Mais contraire à la raison? La balle a beau sortir de la carabine, elle ne lui est pas contraire pour autant; à l'inverse, parce qu'elle en sort, s'y met en dehors, la balle est la corroboration, la raison d'être et le sens, la finalité, la conséquence de la carabine. La disparate ne serait-elle pas aussi une disparate de la raison, et, par conséquent, son sens le plus vif?" (79).

2 La reseña de Camón Aznar de *Disparates* sintetiza algunos de los temas fundamentales del disparate de Ramón. Según Camón Aznar, "es imposible en estos libros de Ramón, hechos de fragmentos cortos y totales, con temas multiplicados que a veces no alcanzan a una página, el hacer una síntesis. Ni destacar un hilo argumental. Pero sí podemos decir que en este libro hay un encanto de verosimilitud mágica. Que sus disparates pueden ser realidades poéticas" (152).

descentrar toda labor epistemológica propiamente dicha. La Verdad, como era de esperar, está impregnada de un relativismo enriquecedor, y se traduce en una variada gama de formulaciones microscópicas de la realidad: "Si bien no se puede decir, sin ser un insensato, que el mundo es un disparate, el pensamiento del hombre y el alma humana son unos puros disparates. Realmente todas nuestras credulidades, nuestras deducciones y nuestras altiveces son disparates" (443).

De aquí Ramón entra a desmenuzar lo "disparatado": como Idea, como hemos visto, se configura en las consagradas e inmutables formas del saber –el pensamiento, la deducción, el alma.

Pero es una configuración que se enuncia como negativa a dichas formas del saber, y aparece como una Idea cuasi-ontológica que abre una brecha a otro tipo de episteme *dentro* del saber. Y discrepo con Vela que sugirió en su momento que "el disparate se agota en si mismo como el salto mortal del acróbata; una vez visto el salto […] no nos queda más que volver a casa […] Disparate es algo contrario a la realidad, a la razón, al sentido común" (1).

El disparate no se agota en cuanto a su método de revelación continua de la realidad, y es por ello que el disparate no es necesariamente "contrario a la realidad, a la razón," sino que emerge de las (obvias) deficiencias de la razón y de la aparente naturalidad de sus sistemas epistemológicos autoreferenciales. Es así que Ramón ubica el disparate en la tradición del logos cartesiano: una ulterior revelación del mundo y sus objetos que es lógica en apariencia (depende, sí, del pensamiento, la deducción, el alma), pero cuyo ímpetu, sin embargo, obedece a un principio de desocultamiento de aquellas múltiples prácticas diarias e íntimas que cobran forma en la absurdidad (una absurdidad que llega a ser un plus ultra irreconocible por el peso del hábito y la familiaridad). El auténtico disparate, señala Ramón, yace en estas manifestaciones vivenciales que son, en su esencia, puras y sinceras; es decir, no ideadas, y existen sin pretensiones de formular lo que él denomina una "estética del acierto." El querer formular el disparate es equivalente a aniquilar su raison d'etre:

> Esta especie de 'disparate' que he escogido para este libro procede de la persuasión de que hay cosas disparadas de un interés que se repite en la vida; cuadros de pesadilla que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos […] asuntos que realizaríamos y que nunca son realizados porque, como todo lo antedicho, son disparates […] la estética del acierto les es adversa. (5)

Así entendemos que en el fragmento "El fuelle de la vida," por ejemplo, esta ulterior epistemología disparatada se manifiesta en reparar que "los fuelles han caído en desuso, siendo tan importantes como son." Esta observación aparentemente circunstancial e irrelevante le lleva a Ramón al siguiente descubrimiento: "¿Cómo no haber comprendido el gran reanimador, en el que el alma tiene su aspiración y su respiración y su silencio e inmaterialidad, es ese aparato espiritista llamado fuelle?" (454). Es en estos momentos "lúcidos," como Ramón los denomina, dentro de la asimilada naturalidad de la lógica, donde hay que ir a escrutar el disparate, y por lo tanto, hace falta una incisiva observación artística del hombre concreto, del hombre de "carne y hueso," como diría Unamuno, enmarañado en su ambiente y microcosmo lógico del cual es inseparable. Ramón quiere así reinscribir el arte enteramente dentro de una praxis vital:

> Todos esos conatos de drama, de escena, de realidad abrupta y borrosa; todos esos

> proyectos que no pueden salir de su éxtasis de proyectos; todos esos momentos que se nos clavan en la frente cuando menos febriles estamos, merecen que alguien los recoja de la realidad. Yo lo haré con sinceridad y *sin corregir* nada en el "disparate" ni *disparatarlo más*. (443-444)

Hay en la teoría del disparate de Ramón obvias reminiscencias de la greguería: el disparate, como la greguería, hace hincapié en una honda pesquisa del saber en un procedimiento artístico de observación de lo cotidiano. Donde emergen las diferencias es en la *forma* que se da a la observación; el disparate no puede ser disparate en la concisión aforística de la greguería, puesto que precisa de una escenificación "lógica" que realce sus inherentes incoherencias dentro de la realidad que lo sustenta (un tipo de mise en abîme epistemológico). Esto obliga a Ramón a extraer fragmentos más detallados de la realidad que irradian el mismo espíritu irónico-anecdótico del micro-relato, un procedimiento que apreció anteriormente en otras de sus obras como *Muestrario* (1918), *Variaciones* (1920) y *Virguerías* (1920), y que se perfeccionará en *Caprichos* (1925) y *Gollerías* (1926). Sin embargo, el factor determinante del disparate que nos ayuda a mejor concebir su trascendencia en la obra de Ramón es su elemento del absurdo. Nos dice Ramón que el disparate emerge precisamente de "situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad." Es más, "el disparate tiene límites, leyes, aticismos y certezas tan ciertas como el acierto" (444).

Es aquí que la teoría de Ramón establece unos enlaces significativos con el concepto más distendido de lo absurdo, y lo asemeja a las incongruencias critico-teóricas de la vanguardia histórica como el dadaísmo y surrealismo. Aunque lo absurdo bajo estos rótulos implica toda una serie de particularidades socio-históricas determinadas, es posible, sin embargo, hallar un mismo punto de convergencia en cómo la absurdidad permite cierta elaboración estética (o dialógica) ante aquello definido como racional.

Para Tzara, el dadaísmo se erigía no sólo sobre la espontaneidad (el deseo de disolver lo racional –bien sea en el campo lingüístico, moral, filosófico, etc.– en la inmediatez irracional del pensar y del actuar, como en el performance improvisado del *happening*), sino también sobre la paradoja, donde lo absurdo se articula en la finalidad de toda posible negación ("el todo no significa nada") y en la desarmonía y arbitrariedad de la vida, como bien lo propone en su *Manifiesto Dadaísta* de 1918. Aboga Tzara más directamente por "la abolición de la lógica […] la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecidos," finalizando con la afirmación: "la lógica constreñida por los sentidos es una enfermedad orgánica." En la agresión contra la lógica, no existía páramo de la realidad que pudiera despojarse de su elemento absurdo; los objetos en sí –no sólo los famosos *readymades* de Duchamp, sino también la arbitraria acumulación de objetos en el mundo real, su ubicación espacial, su materialidad, su reproducibilidad– tenían gran valor de revelación en cuanto a lo absurdo: "todo objeto, todos los objetos […] son medios de lucha Dada."

Son las lecciones del dadaísmo, y su consciente y virulenta embestida contra los dogmas de la lógica, que van a infundir el movimiento surrealista en las figuras de Bretón, Soupault, Eluard, y otros. Los surrealistas van a sondear lo absurdo en los reversos antitéticos de significados que se revelan en el subconsciente Freudiano (la escritura automática, por ejemplo), pero más significativamente para el disparate de Ramón, van a indagar en esa siempre creciente racionalidad "consciente" y tecnológica del hombre, no para demolerla, como

querían los dadaístas, sino para absorberla. Como sugiere J. H. Matthews:

> "whereas the Dada dialogue of Tzara shocked by […] the anti-rational juxtaposition of words, the language of surrealism would aim at seducing reason, at persuading the imagination to surrender before the enticing images of the marvelous" (34).

Lo absurdo emerge precisamente al replantear cómo el arte podía acceder a esa suprarrealidad de lo cotidiano a través de la palabra, la imagen, o la forma, como en los rayógrafos del joven Man Ray, que dieron una nueva coherencia al espacio negativo (el espacio "invisible") para mostrar la ulterior realidad geométrica o dimensional del mundo.[3] De esta manera, el surrealismo dio a conocer (o mejor dicho, replanteó lo que ya Heráclito teorizó como "la teoría de los contrarios") la incompatibilidad e inseparabilidad de toda una serie de valores antitéticos: racionalismo/irracionalismo, realidad/sueño, conciencia/subconciencia, etc.

Aunque Ramón no proyecta el mismo espíritu iconoclasta en su "Teoría del disparate" que los dadaístas ni la sensibilidad *hazard* de los surrealistas (su teoría tampoco es manifiesto), sí hay una misma aspiración hacia una epistemología desocultadora en lo absurdo que se eleva hacia el rango de una producción artística de doble filo (como la poseía, sin duda, casi toda producción artística denominada "disparatada" o "absurda" desde Alfred Jarry). En términos generales, es una producción que por una parte se muestra fieramente disolvente (desarticula el discurso lógico), y por otra parte, se muestra recuperativa (reabsorbe –y manipula– aquellos restos supuestamente imperceptibles del discurso lógico). Esta dialéctica puede extenderse, por ejemplo, al planteamiento existencial del absurdo que comienza con el *Mito de Sísifo* de Camus en 1942,[4] y al teatro de lo absurdo de la década de los 50 y 60, donde la realidad, como señala Ionesco, no se había sanado (ni podría haberlo hecho) de los asaltos de la vanguardia histórica. La realidad seguía siendo algo sumamente precario y absurdo (atrás quedaba, por ejemplo, como un largo eclipse irracional, la experiencia de la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Corea, etc.). La verdadera *terra firma* de lo real, sin embargo, se planteaba no simplemente en términos de creación artística (el crear arte de lo absurdo *en* la fiera irracionalidad de lo racional), sino también como un profundo *sentir* de lo absurdo. Nos dice Ionesco: "to feel the absurdity or improbability of everyday life and language is already to have transcended it; in order to transcend it, you must saturate yourself in it" (Innes 217). Y es en este tipo de marco vivencial de lo absurdo –sin tomar en cuenta su lado más desesperado (por ejemplo, el *angst* de Sartre, que emerge del carácter irracional de una vida sin Dios)– donde

3 "So, whatever the object, whether it was a light bulb, glove or matchstick, because it was isolated from its usual context it becomes elevated as more important in the picture. 'Ordinary' commodities could be elevated into something quite exotic and larger in symbolic importance too, because there was no context, no scale to measure the object by, due to the close-up. Through these formal devices of the medium an object could be idealized, a standard rhetoric" (Bate 178).

4 En *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*, Avi y Abraham Sagi nos dicen que el absurdo representa la convergencia entre un sentido de la alienación y otro de unidad. "Paradoxically, the person who embraces the absurd is one who attains self-acceptance […] The individual who lives the absurd realizes the human existence to the full, and is therefore happy" (2). Este concepto de lo absurdo enlaza con el disparate de Ramón teóricamente en términos de las irreconocibles situaciones de la vida "que se resuelven sin resolverse;" es el hombre concreto que se despierta a esta absurdidad (sus contradicciones irreconciliables), según Camus, el que puede cuestionar el significado de la existencia.

mejor cuadra el disparate de Ramón. Como lo explica Ramón:

> Lo que es fácil aunque interese, aunque divierta, aunque resulte ingeniosa, es la otra literatura, la que posee cierta lógica […] Lo terrible, lo difícil, lo sangriento es encontrar el disparate con cierta hechura humana de disparate, con la lógica concentrada en los disparates, con su singularidad correspondiente […] La lucidez que necesita el disparate es rayana de la locura. (445)

La epistemología desocultadora de Ramón en el disparate sin duda contribuye a esta estética vanguardista, e incluso la presagia en algunos momentos claves. Aun así, hay algo en el disparate de Ramón que lo hace retener un distintivo carácter *ramoniano*. Mientras la vanguardia desafiaba la tradición y aspiraba a demoler el aparato cultural e institucional artístico burgués (negando, irónicamente, el legado de su propia base teórico-filosófica en figuras tan próximas como Nietzsche y Mallarmé), Ramón indaga plenamente en el pasado para ubicar las raíces de su disparate. Es así que vuelve al Goya tardío de *Los disparates*: esa célebre colección de veintidós grabados considerados algunos de los más oscuros, satíricos y lúdicos en la obra del maestro.

Para Ramón, fue Goya quien atisbó "el primer disparate factible y ostensible" (444). Donde más nítidamente vislumbra Ramón esta génesis del disparate es en el grabado titulado "Disparate ridículo," puesto que instaura, según su criterio, el peculiar diálogo entre lo racional e irracional que venimos subrayando. Ramón, sin embargo, se equivocó en el título del grabado de Goya, como veremos a continuación. El grabado al que hace referencia es, en efecto, el grabado titulado "Disparate ridículo" (lámina 3), y no el "Disparate claro" (lámina 15), como lo da a entender en este pasaje:

> […] pues esas señoras incongruentes que están sentadas en la rama de un árbol en el 'Disparate claro' están haciendo algo que admite la misma beatitud con que se sientan en los reclinatorios de las iglesias, alguna vestida y con manguito, todas muy serenas, oscilando sobre el abismo y como esperando que la rama se desgaje y pierda su cohesión. (444)

Es precisamente aquello que se contempla como factible dentro de lo aparentemente irracional –la proximidad de lo absurdo a la lógica (las mujeres en el árbol en "Disparate ridículo" bien pudieran estar sentadas en una iglesia, pero están, sin embargo, suspendidas sobre un abismo)– lo que convierte al grabado en fiel reflejo de lo disparatado para Ramón:

> ¡Qué gran espectáculo! ¡Qué gran voluptuosidad! ¡Qué atractivo presenciar esa locura hecha por gentes que, desde luego, tiene que no estar locas, porque el espectáculo de la locura ya no sirve al disparatador, que se inspira más que nada en lo que es obsesión de la normalidad, disparate del sensatez y del talento! (444)

Goya enfatizó el mundo que supuestamente se quedaba al margen de lo racional, el mundo que se podía reprimir, despedazar, e institucionalizar, pero como bien sabía, este mundo ulterior participaba de lleno en la realización del proyecto de la lógica iluminista y reformista de Carlos IV y sus confidentes Floridablanca y Godoy. No hay que ir más lejos que el afamado título de su Capricho 43 –*El sueño de la razón produce monstruos*– para darnos cuenta de ello.

Según Baudelaire, Goya era un maestro inigualable en este respecto. Su fina sensibilidad de *l'ábsurde possible* dejaba que lo disparatado, aparente en todos los cauces del conocimiento humano (más aun visto desde las insuficiencias epistemológicas de la Ilustración), aflorara "grotescamente" en su arte.[5] Para Ramón, Goya, en efecto, "no tuvo más remedio que dibujar alguna de las cosas absurdas que vio repetidamente y que le propusieron desafiadoramente su trasposición" (444).

El absurdo para Goya –especialmente explorado por la lente esperpéntica de sus disparates– es algo tanto natural como ineludible, que cobra vida en un principio de contraste:

> "Antes de Goya, lo picaresco, lo epigramático, lo cómico, lo satírico, hasta lo cáustico, alternan con lo dramático, pero aún estaba por hallar la primera lección de contraste, que ha de ser base del humorismo español" (*Goya* 4-5).

Y en este respecto, el humor juega un papel significativo en el disparate de Ramón, cualidad que lo distancia del disparate más trágico de Goya. El humor en el disparate de Ramón –un humor que no participa en la irreverencia del dadaísmo, ni en el *l'humour noir* de los surrealistas (apoyado en el principio de placer freudiano), ni tampoco en el humor bufo que aflora de vez en cuando en algunos de sus escritos– es un tipo de humor empotrado en contrastes. "Y este humorismo de mis disparates es el más español," nos dice Ramón, haciendo alusión a los aguafuertes de Goya y al *Buscón* de Quevedo, sin duda por su representación altamente carnavalesca y satírica del mundo que admite todo tipo de contradicciones. El humorismo del disparate, "ese humorismo central español […] saca partido decente y sistemático de la gracia sin descabellarla," punto éste que nos replantea la tesis central de la "Teoría del disparate" de Ramón: la naturalidad de lo absurdo en la experiencia, pero una naturalidad tan "natural" como aquello definido como lógico y racional.

Con todo lo dicho, la "Teoría del disparate" revela algunas de las similitudes y diferencias en el concepto de lo absurdo entre Ramón y la vanguardia histórica. Para Ramón, el absurdo no es un programa de lucha epistemológica, no es la irreverencia, el subconsciente o la arbitrariedad de la vida.

El disparate es tanto una observación del mundo, como lo es una *experiencia* del mundo y un tipo de saber. Es el hombre comprendido (y visto) en sus más amplias dimensiones vitales y en la absurdidad de su contexto lógico, lo que conlleva, insoslayablemente, un tipo de sensibilidad humorística que nos ubica dentro de la línea critico-conceptual de Goya y Quevedo (figuras centrales en la más distendida genealogía del absurdo que va desde Aristófanes y Plauto hasta Chaucer, Erasmus, y Cervantes, y sigue con Anatole France, Balzac, Kafka, etc. etc.). Y Ramón se había dado cuenta de lo difícil que era extraer disparates de la realidad, puesto que el sueño de la razón, como bien lo sabía Goya, seduce: "He pasado los límites de la vigilia, me he salido de mi cerebro por poder alcanzar algún disparate. El disparate es la cosa más difícil, más lenta, más desesperada." Pero la revelación que prometía el disparate era incuestionable: "nada más risueño, más convincente, más abrumador que el disparate franco, manifiesto, sobresaliente entre los disparates" (445).

5 Dice Baudelaire: "[…] no one was more daring than Goya in the sense of the possible absurd. All these contortions, these bestial visages, these damnable grimaces are penetrated with humanity" (Symons 66).

El disparate se convierte así en uno de los ejes centrales de la sensibilidad ramoniana (entendida siempre como desocultamiento y revelación), y otra faceta, sin duda, de su peculiar mirada que descubre algo visible en lo invisible.

OBRAS CITADAS

Camón Aznar, José. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1972.

Bergamín, José. *L'importance du demón et autre choses sans importance*. Paris: Editions de l'éclat, 1993.

Symons, Arthur. *From Toulouse Lautrec to Rodin with Some Personal Impressions*. London: John Lane, 1929.

Bate, David. *Photography and Surrealism*: *Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. I. B. Tauris, 2004.

Vela, F. G. "Disparates." *El Sol* (diciembre 1921): 1.

Matthew, J. H. *Theater in Dada and Surrealism*. Syracuse: Syracuse University Press, 1974

Innes, Christopher D. *Avant-Garde Theatre*. New York: Routledge, 1993.

Gómez de la Serna, Ramón. *Goya y la Ribera del Manzanares*. Zaragoza: Publicaciones de la Junta Organizadora del Centenario de Goya, 1928.

---. *Obras completas*. *Volumen 5*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Sagi, Abraham & Sagi, Avi. *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

EN EL ALBA EL MUNDO
VUELVE A SER LA NEBULOSA PRIMITIVA

JOSÉ FERNANDO ZAPATA NARVÁEZ
josefernandozapata@yahoo.es

1. PREÁMBULO

Antecedida por un infortunio, la primera edición de *El Alba y Otras cosas* se publica en el año de 1918. En el prólogo de *El Alba*, Ramón comenta cómo una equivocación lo conduce a la quema de los borradores de *El Alba*. Con ese humor tan suyo entiende lo sucedido como una amonestación divina, provocada por su espionaje al misterio de la muerte. A lo largo y ancho en la escritura de Ramón, la muerte es uno de los temas más recurrentes. Nada raro entonces que sea precisamente la muerte el motivo agazapado en *El Alba.*

Por el comentario explícito de Ramón, se presume que la interrogación poética en *El Alba* es la muerte (En este artículo sólo se estudiará *El Alba,* sin la compañía de las *Otras Cosas*). Sin embargo, la muerte se presenta en *El Alba* sin las habituales cualidades corpóreas; no encontramos mucha sangre y menos aún la voluptuosa corrupción de la carne. La muerte en *El Alba*, más bien, asume la pregunta por la muerte y por la vida junto a la inquietud por la naturaleza del tiempo.

Antes de comenzar a construir las relaciones interpretativas, me es necesario una confesión acerca de cómo fue orientada mi lectura. Con el título "El triunfo de la greguería" leo en el prólogo a la edición de *Ramonismo III,* una frase escrita por Rafael Conte que despierta mi interés: "Bien, pese a que su invento fuese anterior (se refiere a la greguería), es a partir de los libros incluidos en este volumen (se refiere a *Libro Nuevo, Disparates, Variaciones, El Alba y Otras Cosas*), y sobre todo de *El Alba*, cuando la greguería se adueña definitivamente de la obra de su autor, no tan solo inficionando su escritura sino apoderándose de ella por completo hasta constituirse en su columna vertebral" [1]. ¡La sorpresa! ¡Resultaba que *El Alba* era la consolidación de la greguería!

En ningún caso mi lectura intentaba rastrear el proceso constitutivo de la greguería. Tamaña empresa requiere un minucioso estudio y un amplio conocimiento de las greguerías, digno de Ramonólogos avezados. Yo sólo me considero un curioso y alegre lector de Ramón. Por ello, mi respuesta a la afirmación de Rafael Conte buscaba un motivo distinto. Cotejada la lectura de *El Alba* junto a la frase de Conte, mi lectura tomaba otra dirección: Si *El Alba* es la indagación poética de Ramón sobre la muerte a partir del tiempo y, además, la consolidación de la greguería ¿cómo se conjugaban estos tres elementos?

En realidad, después lo supe, aquello que me interesaba esclarecer en la indagación poética de *El Alba* era la relación de la muerte con el tiempo. Al ser la greguería un género que reúne elementos heterogéneos [2], sabía que en *El Alba* no habría caso para una lectura única [3]. En Ramón no había una sola reflexión poética a la inquietud por la muerte y por la vida desde el tiempo; la respuesta era más de una.

---

1 Conte, Rafael. Ramonismo III: Libro Nuevo; Disparates; Variaciones; El Alba. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1999: 36.

2 En la reunión de elementos heterogéneos ajenos a una concepción racional del mundo y en el humor, la greguería y el *Witz* de Friedrich Schlegel hermanan un ideal estético.

3 La edición usada en mi lectura de *El Alba*, fue la edición de Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores. Las citas de *El Alba* pertenecen a esa edición. Mencionar la edición es de suma importancia debido a que según la edición de *El Alba*, cambia la participación y el orden de algunas greguerías.

2. EL ALBA COMO OBRA INORGÁNICA

En la cuantiosa obra escrita por Ramón sortear una clasificación es un interesante ejercicio de catalogación. Gracias a la variedad de materiales, la labor de clasificación ofrece distintas posibilidades de trazar un orden. En las obras con una marcada presencia de las greguerías resultan orientadoras las propuestas de clasificación, como la de Luís López Molina [4]. *El Alba,* por ejemplo, lo clasifica López Molina entre los libros monotemáticos: Libros de greguerías en donde un mismo tema es abordado por Ramón desde distintos ángulos, presentando así diferentes versiones y perspectivas. *Senos, El Circo y Los Muertos y Las Muertas* son una muestra de esta clase de libros.

En *El Alba* esta visión multifacética es presentada en una composición desestructurada y fragmentaria que, responde a las características de obra inorgánica según la definición de Peter Bürger [5]. Las obras inorgánicas rompen con la idea de una cohesión natural inherente a la obra [6] de arte. Este cambio en la composición en las obras inorgánicas ofrece la posibilidad de realizar una lectura secuencial, organizada, y también una lectura no secuencial de las greguerías. Gracias a su modelo de composición, la participación de la lectora o el lector reclama mayor relevancia en las obras inorgánicas; el sentido del texto depende de las conexiones significativas resultado de su lectura [7].

3. COHERENCIA Y COHESIÓN

Junto a la crisis en la cohesión orgánica entre los fragmentos o greguerías reunidas en *El Alba*, también aparece el abandono de la coherencia entre las greguerías. Leída una greguería junto a otra encontramos sentidos distintos y contradictorios. Por ejemplo, en esta greguería donde rebosa la vitalidad: "El momento en que germina el grano es el alba" (818), junto a esta otra: "El alba nos pasa la hoja y nos corta el cupón" (833), donde el paso por la vida marca un gasto irrecuperable. Vitalidad y desgaste, dos sentidos contrarios de un mismo tópico ofrecen una apertura heterogénea a la indagación poética de Ramón. Vemos la luz de la paradoja que irradia la presencia de un universo más allá del sentido racional.

En *El Alba* la destrucción de la coherencia y la cohesión tanto en la composición (composición

4 Luís López Molina clasifica las aplicaciones de la greguería en la diversidad de escritos de Ramón. Las greguerías, los libros monotemáticos y los libros misceláneos son los tres grupos donde Molina intenta un poco de orden en esos libros híbridos escritos por Ramón. Los que hacen parte de la clasificación de greguería, son aquellos libros que llevan ese nombre por título. En ellos se leen greguerías de todas las clases. Los libros monotemáticos son aquellos donde un tema es visto en distintas posiciones. Por libros misceláneos clasifica Molina a aquellos textos breves a medio camino entre la greguería y el microrrelato, inclasificables en otra clase de géneros literarios canónicos de mayor extensión. *Ramonismo Hoy*. Revista Quimera. Número 235. Barcelona, octubre 2003. 24:28.

5 Bürger, Peter. Teoría de la Vanguardia. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

6 "La obra de arte inorgánica está constituida desde el modelo estructural sintagmático: Las partes y el todo forman una unidad dialéctica. El círculo hermenéutico describe la lectura adecuada: Las partes sólo están en el todo de la obra, y éste a su vez se entiende únicamente por las partes. La interpretación de las partes se rige por una interpretación anticipada del todo que de este modo es corregida a su vez. La suposición de una necesaria armonía entre el sentido de las partes y el sentido del todo es condición básica en este tipo de recepción". Bürger, Peter. Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Ediciones Península: 1987. 145

7 Umberto Eco estudia el mismo fenómeno con otro marco conceptual. Entiende por obra abierta aquello que Bürger llama obra inorgánica. Opté por el estudio de Bürger porque me permite relacionar la composición inorgánica de *El Alba* con el tema de la muerte: Lo inorgánico está presente tanto en la composición de la obra y como en el tratamiento del tema, la muerte.

inorgánica) como en los elementos que la conforman (las greguerías), enseña una visión diferente a la mirada arraigada en los principios de la razón argumental, como lo son la coherencia y la cohesión.

La coherencia es, básicamente, una petición de univocidad lógica entre el significado de las cosas; es decir, que denoten una solo cosa y nada más que una a partir de una legalidad: la lógica argumentativa. La cohesión puede entenderse como la necesidad de mantener la unidad de sentido en el discurso, a partir de un orden supuesto al propio discurso. Los dos, la coherencia y la cohesión, han sido impuestos como criterios de verosimilitud discursiva y, por extensión, de lo aceptado como veraz y real en una sociedad centrada en la lógica argumentativa.

La destrucción de la coherencia y de la cohesión, de los principios de la razón argumental, será notoria en la mirada acerca del tiempo. La noción de tiempo en *El Alba* no sólo será lineal, también será circular y en algunos casos un devenir creativo distinto a la geometría de la línea y del círculo.

Las escrituras del fragmento rediseñan la suposición de cohesión y coherencia tan cara a una escritura centrada en la razón argumental. En las escrituras de estilo fragmentario, escrituras de las que hace parte la greguería, se abandona el principio lógico de igualdad donde A siempre es A y en donde B no puede ser igual a A. Es decir, se rechaza la lógica binaria a cambio de una serie de relaciones abiertas y mutables.

En esas series de relaciones abiertas y mutables un elemento, un signo, puede tener más de un valor; más de un solo y único significado. En pocas palabras, el estilo fragmentario se abre a la polisemia en el sentido y al polimorfismo en la composición. La coherencia pierde sentido, al igual que la cohesión. Los fragmentos ya no forman un cuerpo determinado a un solo principio rector; en ellos el cuerpo de la escritura se multiplica. Ramón ofrece en su poética esta visión múltiple de la realidad con una metáfora: la mirada de la esponja.

4. LA MIRADA DE LA ESPONJA

La singular mirada de la esponja anunciada por Ramón[8] es una mirada heterogénea a los elementos que conforman el mundo. La imagen de la esponja, abierta al exterior por innumerables orificios, insinúa una amplitud en la percepción de los elementos del mundo: la experiencia vital conformada a partir de una lógica binaria pierde su fuerza representativa y sucumbe ante la abundancia plural del universo.

Esta mirada de la esponja es un sustrato creativo en la redacción de los ensayos estéticos y poéticos de Ramón. La encontramos, por ejemplo, en las múltiples definiciones de la greguería. Regularmente se define a la greguería bajo la sintética definición suministrada por Ramón; *Greguería: Metáfora + Humor*. Esta definición parece ser la favorita en los diccionarios que acogen la palabra Greguería, en el sentido de género literario inventado por Ramón. Seguramente la prefieren por su misma brevedad sintética que se ajusta al resumen de los diccionarios.

8 La metáfora de la esponja ilustra la concepción estética y cognitiva de Ramón: *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. (Una esponja llena de sangre es un crimen.)*
¿Qué es el punto de vista de la esponja?
El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Gómez de la Serna, Ramón. Ed. Martínez-Collado, Ana. Una Teoría Personal del Arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Madrid: Ed. Tecnos, 1988: 188.

Aunque la definición especifica las dos energías presentes en la fuerza atómica de la greguería, la metáfora y el humor, existen otras definiciones que son productivas a una lectura interesada en la actitud esponjaria de Ramón, cotejable al sentido de *multiplicidad* [9] suministrado por Deleuze y Guatari. Llámese esponja, rizoma o multiplicidad en un autor o en otro, podemos apreciar lo múltiple partiendo de las varias definiciones que Ramón ofrece de la greguería y de la idea misma de greguería. La mirada multiorbicular de la esponja desorbita el sentido racional, siendo la greguería la mejor muestra de ello.

Tomemos una definición, como la siguiente definición de greguería: *Greguería, algarabía, gritería confusa* [10]. Leemos esta definición en el Prólogo a *Greguerías* y es una de las tantas definiciones que Ramón toma del diccionario, apropiándosela, aplicando el docto ejercicio de resemantización que le era grato [11]. La greguería entendida como género literario fagocita a la greguería que era definida por el diccionario. Este proceso de mutación también se encuentra en los textos reunidos bajo el título de *Greguerías.*

El título de *Greguerías* acompaña a las continuas ediciones de una antología que siempre variaba de una edición a otra. En las continuas ediciones del libro llamado simplemente *Greguerías* o *Greguerías* de esto o aquello, las greguerías reunidas cambiaban en su cantidad y en su selección. Las variaciones [12] en las ediciones de un mismo título, son una muestra de cómo Ramón daba a su escritura una continua conexión y reconexión entre sus partes.

5. OTRA DEFINICIÓN DE GREGUERÍA

En otra definición de greguería, definición que tejerá las relaciones a seguir en este artículo, encontramos una asociada con el tiempo; la cuarta dimensión. *Hay que dar la breve periodicidad de la vida, su instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu, es la Greguería…* [13] En esta definición de greguería el tiempo es concebido a partir del instante, de una

9 "Sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes.

No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto.
No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para "reaparecer" en el sujeto.
Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad)" Tomado del blog "Deleuze" en la entrada Principio de Multiplicidad. Véase en: http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2008/07/principio-de-multiplicidad.html

10 Gómez de la Serna, Ramón. Ed. Martínez-Collado, Ana. Una Teoría Personal del Arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Madrid: Ed. Tecnos, 1988: 125.

11 "Por lo menos no puede caber duda de que he bautizado un género con una palabra que estaba perdida en el diccionario, que no era nombre de nada y que ahora, al ser pronunciada por alguien en un diario, o por un micrófono, hace que resulte aludido yo, que cambié su sentido, que la convertí en lo que no era". Gómez de la serna, 125.

12 (…) *Ramón se autocita, se "autoplagia" hasta llegar a convertir varios de sus libros en abigarrados collages, reanudaciones sucesivos de los mismos textos en contextos distintos, esto es, bajo títulos diferentes. El desalojo de un enunciado de un libro a otro reanima la fuerza expresiva de una misma secuencia, enriqueciéndola sucesivamente con nuevos sentidos marcados por el nuevo título.*
Zlotescu, Ioana. "Prólogo". Prometeo: Escritos de Juventud (1905-1913). Barcelona: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, 1996:12.

13 Gómez de la Serna, Ramón. Ed. Martínez-Collado, Ana. Una Teoría Personal del Arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Madrid: Ed. Tecnos, 1988: 124.

fracción evanescente, nebulosa, de tiempo. El interés de Ramón por el fenómeno del tiempo es uno de los elementos que componen la alquimia de la greguería; capturar en el instante la pletórica expansión cualitativa del tiempo y consignarla en la escritura de sus fragmentos, las greguerías.

Que la greguería reúne elementos heterogéneos, eso me quedaba claro. En la definición más recurrente de greguería, *Greguería: Metáfora + Humor*, quedaban demostrados dos principios estéticos que ratifican la combinación y la disolución del sentido: la metáfora y el humor. El mismo Ramón era plenamente consciente de esto. "Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo dos cosas remotas entre si" [14]. También expone una idea semejante en relación a la metáfora: "La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad" [15].

Si la greguería reúne lo heterogéneo, su propósito modificará la concepción moderna del tiempo: una línea cronológica que se dirige al progreso material y espiritual de la humanidad. En *El Alba*, es necesario resaltarlo, el sentimiento de lo sublime ocupa un lugar estratégico. En esto, recuerda el trabajo de Edmund Burke [16] acerca del sentimiento de lo sublime. Primero, se diferencia de la apreciación de una belleza armónica. "No hay venus para el alba" (Ramón, 1999: 817). Segundo, excede los límites de la razón argumentativa; inutilizando sus medidas: "Las esferas de los relojes se quedan ciegas y descifradas con la atrofia gris del alba…El alba no se compadece con los relojes, siempre de minutos chicos y aparentes" (Ramón, 1999: 769). Tercero, reincorpora e intensifica la experiencia vital del individuo que, en una sociedad moderna se encuentra mediada por sus normas sociales: "En el alba nos sentimos coparticipes de ese trabajo que comienza. Nos sentimos afines con la actividad del gran todo. Por de pronto, ya que estamos vivos, podemos tener esa conciencia" (Ramón, 1999: 788)

En *El Alba* de Ramón, el instante de la oscuridad a la luz transmuta las cualidades de las cosas: "Las calles de la ciudad en el alba se vuelven calles de aldea, y las de aldea en el alba, calles de gran ciudad" (Ramón, 1999: 789). Los valores de clasificación y categorización abandonan sus jerarquías: "El marqués se queda sin marquesado durante el alba" (Ramón, 1999: 821).

El tiempo también se transforma y modifica en *El Alba*. Y era el tiempo lo que me interesaba dilucidar, en parte por su importancia social en la representación del mundo y en parte porque me permitía notar otra percepción de la muerte en la obra de Ramón. Entre las greguerías de *El Alba* es posible reconocer tres percepciones del tiempo; tiempo lineal, tiempo circular y devenir. En esos grupos reuní una serie de greguerías que poseen esas características.

Cuando las greguerías aluden a una percepción lineal del tiempo, el resultado es una actitud entre nihilista y trágica motivada por concebir el tiempo como mera contingencia y fluidez, sin la justificación de una vida ultraterrena: el tiempo corre del pasado hacia ninguna parte y sólo deja ruinas, destrucción y muerte cuando pasa. Esta noción del tiempo es relevante en el estudio del barroco Alemán que

14 Gómez de la Serna, Ramón. Ed. Martínez-Collado, Ana Una Teoría Personal del Arte. Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte. Madrid: Tecnos, 1988: 204.

15 Ramón. Ramón. Ed. Martínez-Collado, Ana. Una Teoría Personal del Arte. Antología de textos de estética y teoría del arte. Madrid: Ed. Tecnos, 1988: 127

16 Burke, Edmund. Indagación Filosófica sobre el Origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello. Madrid: Alianza editorial, 2005.

acomete Walter Benjamin [17]. Benjamin nota en el barroco Alemán una crisis en la noción de tiempo: el tiempo metafísico pierde fuerza representativa ante el avance de un tiempo secular. La proliferación de una iconografía de ruina, destrucción y muerte corresponde a esta crisis.

Cuando la percepción del tiempo es cíclica se homogeniza el pasado con el presente, como en el tiempo mítico. Esta constante regresión sugiere el retorno a un tiempo anterior a la historia, donde aún el tiempo no es asignado a un orden cronológico. Por la restitución a un tiempo libre, donde la civilización aún no marca con su reloj, estas greguerías se impregnan de un sentimiento vital fuerte. Este sentimiento vital también es compartido por greguerías con otra noción del tiempo. En esas greguerías el tiempo sucede ahora, ahora es todos los tiempos. En ellas, el tiempo se hace plástico y generador como un devenir del mundo, siempre en continua mutación, sin asumir la naturaleza de una línea o un círculo. En estas greguerías del devenir, el individuo es copartícipe de esa fuerza creativa del universo. Ni la muerte amenaza a esta certeza.

Tiempo lineal:

"Todos son escombros" (Ramón, 1999: 771).
"Color de población después del extermino, después de una lluvia de cenizas precedida por un eclipse; luz de mundo muerto, luz de una tormenta inverosímil, luz asesinadora" (Ramón, 1999:781).
"Las flores, los insectos, todo lo que ha de tener una vida efímera está contenta…A lo que ha de tener una vida larga le pesa el alba atrozmente" (Ramón, 1999: 776).
"En el porvenir que se fantasea se rompe cada día en el alba, se remata en el alba, de hoy para siempre y de nuevo de mañana para siempre, en distintos hoy y distintos mañanas" (Ramón, 1999: 782).

Tiempo circular:

"En el alba más antigua está el alba más moderna. En Pompeya pensaba yo: 'En el alba, Pompeya es la Pompeya de su tiempo', y aquí pienso que esta es también el alba primitiva de Pompeya o de la desconocida capital de la Atlántida" (Ramón, 1999:768)
"Las horas prehistóricas y cavernarias vuelven con el alba" (Ramón, 1999: 813).
"Como las inundaciones del Nilo, lo borra todo, y de una íntima geometría sale después todo amirallado según el antiguo amillaramiento" (776).
"Esos trabajadores que pasan en la madrugada llevan direcciones lejanas…Van a trabajar a las pirámides" (780).

El devenir:

" '¿Pero ha habido ayer?', se pregunta el alba" (Ramón, 1999: 810).
"Siempre, todos los días, es el alba de los siglos" (Ramón, 1999: 786).
"En el momento en que germina el grano es el alba" (Ramón, 1999: 818).
"En el alba el mundo es la nebulosa primitiva…Por eso se siente un vértigo reblandecido, incompresible, con pérdida de conocimiento…Y después se recobra todo" (Ramón, 1999: 791).

17 Benjamin, Walter. El Origen del Drama Barroco Alemán. Madrid: Taurus, 1991.

COMERCIO METAFÓRICO:
LAS *NOVÍSIMAS GREGUERÍAS*
Y SU CIRCUNSTANCIA

(Aparecido en el Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, Volume 9, 2005)
Traducción de Juan V. Dazi

JULI HIGHFILL
Universidad de Michigan
highfill@umich.edu

…hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna (Octavio Paz 187)

I. INTERCAMBIANDO COSAS

Consistente en una sola frase u oración, una *greguería* es una pequeña epifanía, un breve instante durante el cual dos o más objetos dispares se perciben relacionados entre sí de una forma sorprendente y humorística; de ahí la sucinta definición que Ramón Gómez de la Serna da del género que inventó: "metáfora + humor = greguería" [1]. La práctica metafórica de Ramòn es radical, en tanto que consigue relacionar términos aparentemente inequívocos y muy distantes entre sí en una especie de *discordia concours*, o cómo hacer ver como similar lo distinto (Cardona 167) [2]. A través de miles de greguerías, el conjunto total de estas sorprendentes analogías alcanza una masa crítica que permite recomponer, o reinterpretar, el entramado de relaciones que existe entre las cosas. Gracias a esta capacidad multiasociativa, observa Luis López Molina, "seres, objetos, aspectos, actitudes, acciones, funciones y comportamiento se mezclan, encabalgan, interpretan y sustituyen, produciendo las consecuencias más insólitas" (113).

Consideremos una serie de ejemplos, desde las más simples a las más complejas estructuras metafóricas, todos tomados de *Novísimas greguerías* (1929) [3]:

> Los canguros son los bolsistas del Parque Zoológico. (107)
>
> El automóvil que se exhibe en pleno relucimiento de aluminio es como una coctelera de las velocidades, las distancias y los peligros. (62)
>
> El volante de automóvil es el atril en que va la novela de lo por ver. (56)
>
> Los relojes eléctricos ponen inyecciones eléctricas al tiempo, ya caduco, arterioesclerótico y dispépsico. (102)

En las tres primeras *greguerías* encontramos unas estructuras metafóricas simples y explícitas, en las que la cópula, el verbo *ser*, establece una equivalencia entre términos dispares. En el primer ejemplo, la

1 Esta fórmula aparece en la última versión de su repetido –pero siempre en continuo crecimiento- prólogo a las sucesivas ediciones de *Greguerías*, en *Total de greguerías* (1955), xxxiv. A través de sus prólogos, desde 1917 a 1955, Gómez de la Serna fue desarrollando y refinando su definición de *greguería*. La súbita aparición de esta fórmula está relacionada con un comentario sobre la centralidad de la metáfora en las *greguerías*.

2 Rodolfo Cardona considera el *discordia concours* la clave del genio de Ramón y el sello de su "ser barroco":
"La esencia de la obra [de Ramón] puede ser descrita con las palabras que Dr. Samuel Johnson utiliza en *Life of Cowley* para caracterizar la poesía de John Donne: 'una suerte de *discordia concours*'; una combinación de imágenes disímiles, o el descubrimiento de ocultos parecidos en cosas sin relación aparente.
Para conocer otros planteamientos sobre este tema, ver Alan Hoyle, "El problema de la greguería", y Richard L. Jackson, "The greguería of Ramón Gómez de la Serna".

3 Los ejemplos de este capítulo, salvo que se diga otra cosa, están tomados de *Novísimas greguerías* (1929).

fórmula para vincular al canguro con el jugador de bolsa se basa en la mera utilización del doble sentido del término "bolsista". La segunda *greguería* crea una metáfora basada en el parecido visual entre los cromados de un automóvil y una coctelera. Pero esta visual similitud sirve sólo de punto de partida para una más significativa equivalencia basada en funciones dinámicas, ya que el *auto-coctelera* mezcla un cóctel de velocidades, distancias y peligros. En el tercer ejemplo, una condensada pero igualmente dinámica *greguería*, el volante del automóvil se equipara a un atril, lo cual a su vez sugiere una segunda metáfora que vincula la siempre cambiante ruta con las imágenes en movimiento de la mente del lector. La última y más complicada *greguería* prescinde de la cópula y propone una serie de implícitas equivalencias: relojes eléctricos (como si fueran doctores) inyectan electricidad (medicina) a un viejo y enfermo Padre Tiempo.

A través de cientos de estas absurdas y lúdicas proposiciones, las greguerías van dibujando un mundo no convencional, desordenado, semejante al mundo "puramente paródico" visto por Bataille:

> Desde el mismo momento en que las frases empiezan *a circular* por las mentes dedicadas a la meditación, surge, se produce, una especie de múltiple y total proceso de identificación porque, con la ayuda de la *cópula,* cada frase ata una cosa a otra; todas las cosas aparecerían visiblemente interconectadas si uno pudiera descubrir a simple vista y en su totalidad la traza del hilo de Ariadna guiándonos en su propio laberinto.

De una forma irónica, por supuesto, Bataille está relacionando cópula con copulación y, de una manera análoga, las *greguerías* de Ramón muestran en su conjunto un evidente deseo de los emparejamientos donde los elementos se mezclan libres de toda atadura. A través de sus incontables y chocantes propuestas, las cosas entran en relación, se intercambian posiciones y propiedades, y comienzan a ser otras cosas. Ramón propone que el empleo de la metáfora en libertad es lo que conviene a los tiempos modernos:

> La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Contrapesa la importancia de lo magnífico o de lo pobre con otra cosa más grande o más desastrosa. [4]

La economía moderna, caracterizada por el intercambio de mercancías, ha relativizado el valor de las cosas, al colocar cada una de éstas "bajo la luz de otra". Por eso, propone Ramón, el hombre moderno es más "oscilante y metafórico", capaz no sólo de pensar en términos estéticos, sino también en las amplias posibilidades ontológicas creadas por esta generalizada intercambiabilidad de las cosas. La visión hiper-metafórica de Ramón tiene lugar en el contexto de la muy extendida moda y gusto por la metáfora de la vanguardia europea, que aparece indisolublemente unida al boom industrial y comercial de la posguerra. Esta expansión sin precedentes de la cultura del mercado, que en España comenzó durante la Primera Guerra Mundial, se manifiesta también en el hecho nuevo de la producción en masa de bienes de consumo ahora accesibles a la nueva clase media urbana.

Las aproximadamente 2.500 greguerías de *Novísimas greguerías* (1929) proporcionan un exhaustivo inventario de artefactos de la vida moderna: auto-

4 Esta idea ya aparece en el prólogo de 1935 de Ramón, "Explicaciones", en *Flor de greguerías* (12).

móviles, motocicletas, aeroplanos, luces eléctricas, cine, máquinas de escribir, gramófonos, cócteles, rayos-X, aspirina, radio y artículos de ortopedia. Las *greguerías* aparecen en sucesión aleatoria, y las entradas de su posible listado se nos presentan sin orden ni jerarquía. El único hilo que da unidad a este vasto inventario es el ojo del autor y el estilo "Ramón", que pasea por las calles y fija su mirada en el cambiante paisaje urbano de su alrededor, captando el tráfico, el asfalto, los surtidores de gasolina, las aceras, las farolas, los anuncios de neón, los escaparates, los maniquíes y los tranvías.[5] Con sus "ojos trotamundos", observa no sólo los artefactos de la modernidad, sino también su flora y su fauna, típica de la salvaje vida urbana: perros rascándose en los felpudos, gatos que saltan de coche en coche, golondrinas cuyos chillidos resuenan como chirriantes frenos y árboles transformados por los faros de los automóviles en pelucas del siglo XVIII[6]. Cuando se fija en el hombre habitante de la ciudad, se encuentra con neurasténicos peatones mareados en un océano de aceras, impacientes comensales que parecen xilofonistas que tamborilean sus dedos sobre la mesa, mujeres con permanente que salen de los salones de belleza aturdidas por las ondas. Algunas de las *greguerías*, especialmente las escritas en las últimas décadas, tratan sobre temas más alejados del entorno urbano inmediato: la playa, la comida, los instrumentos musicales y las letras del alfabeto. Sin embargo, la mayoría de las escritas en los años 20 ofrecen instantáneas de la vida de la ciudad, como muestra esta greguería: "En los cristales de los coches del 'Metro' nos hacemos las fotografías efímeras y tristes que no da tiempo a revelar ni a fijar". (61)

Como dice César Nicolás: "La greguería actúa entonces como una cámara que, al enfocar y ampliar un chispazo instantáneo, produce fotogramas o caricaturas estilizadas de los objetos que evoca" [7] (125). Esta técnica fotográfica encaja bien con la idea de Ramón tal como aparece en su prólogo a *Novísimas greguerías*: "Hay que dar una breve periodicidad a la vida, hay que darla en su instantaneidad" (3). Pero lejos de convertirse en un espejo realista de la vida moderna, el ojo fotográfico de Ramón trabaja más como un espejo distorsionante -deformando, alargando o encogiendo los objetos a través de extrañas y metafóricas asociaciones- con el que revuelve y recompone los elementos del escenario de la ciudad.[8]

Por eso, aunque las *greguerías* no son miméticas en un sentido estricto, sí que nos muestran lo que Walter Benjamin llamaba la "facultad mimética", porque reflejan claramente las técnicas y formas del moderno mundo comercial en el que habitan (*Reflections* 333). Siguen el ejemplo no sólo de las instantáneas fotográficas, sino también de los cortos y expresivos telegramas y anuncios. De hecho, la publicidad proporciona el más notable paralelismo con las *greguerías*, al coincidir ambas en estructuras y temáticas. Un examen del popular semanario *Blanco y Negro* desde 1910 hasta 1940, el mejor momento de las *greguerías*, nos muestra cómo la publicidad va poco a poco tomando su propio rumbo. En los números de los años diez, la publicidad conserva un cierto "aire ochocentista", con su

5 José Enrique Serrano cree que es el *flâneur* quien provee de unidad a las *greguerías*: "El personaje que da unidad al conjunto es básicamente un transeúnte cuyos orígenes en la obra de Ramón se remontan al menos a *Tapices*". (13)

6 Tomo prestada la imagen de "ojos trotamundos" de Adriano del Valle, contemporáneo de Ramón, que escribe sobre éste: "Todo está observado por él y recorrido por esos trotamundos incansables que son sus ojos. No quedará cosa alguna en el mundo que no haya sido catalogada o fichada por él en ese *bureau* de información universal que será su obra." (21)

7 César Nicolás, en *Ramón y la greguería*, realizó el más exhaustivo y útil estudio de las *greguerías* que aún hoy se puede encontrar.

8 Ver la argumentación de Enrique Serrano sobre la técnica fotográfica de Ramón (14-16).

exitoso art-nouveau pródigamente repetido. Sin embargo, en los veinte y en los treinta, los anuncios se hacen cada vez más estilizados y concisos, tanto en su diseño como en su texto; y es también durante estas mismas décadas, cuando las *greguerías* evolucionan igualmente hacia una mayor concreción. Nótese el paralelismo estructural que hay entre los mensajes publicitarios y las *greguerías*, unos y otras de los años veinte y treinta:

> Biombo: burladero discreto para la indiscreción. (*Flor de greguerías* 88)
>
> Nogat. Producto especial mata-ratas.[9] (anuncio)
>
> Termos: bala pacífica para los desayunos. (*Flor de greguerías* 136)
>
> Conklin: Dos compañeros leales de la persona inteligente y trabajadora. (anuncio de una pluma y un portaminas)[10]
>
> Sillas de tubo metálico: sillas para esqueletos. (*Greguerías* 113)
>
> Buen reloj y fiel amigo son términos sinónimos. Omega para toda la vida.[11] (anuncio)

Estas greguerías claramente reproducen el modelo de la publicidad impresa –el nombre de la marca, puntuación que subraya, y un eslogan que atrapa la atención- a la vez que parodian el lenguaje comercial.[12]

Blanco y Negro nº 1961

Además, en los anuncios que se refieren a la pluma y al portaminas como "leales compañeros", y al reloj

9 Blanco y Negro nº 1938, 8 de julio 1928.
10 Blanco y Negro nº 1751, 8 de diciembre 1924.
11 Blanco y Negro nº 1961, 16 de diciembre 1928.
12 Ramón reconoce muchos precursores –entre otros, Horacio, Santayana, Verlaine, Franklin, Wilde, Jacob y Apollinaire- pero nunca confiesa parentesco alguno. Sin embargo, en su prólogo de 1935, incluye una anécdota que revela el parentesco que los anunciantes veían en Ramón: "Tantas veces he escrito, sobre todo del jabón, que hubo una fábrica de jabones que me propuso pagarme si la añadía el nombre de su marca." (*Flor de greguerías* 30-31)

como “amigo para siempre”, encontramos el tropo (o truco) más comúnmente utilizado en la mercado-tecnia comercial, el dar vida a las cosas, y no por casualidad un tropo igualmente común en las *greguerías*. Walter Benjamin, contemporáneo de Ramón, observa cómo la mercadotecnia comercial –con su técnica de marketing, publicidad y forma de exhibir- busca dar vida a las cosas para mejor venderlas, dotándolas de un poder magnético que atrae el manipulado deseo del consumidor.[13] Como la mercadotecnia comercial es cada vez más sofisticada, el antiguo charlatán del mercado ha ido siendo reemplazado por el mudo reclamo de los objetos exhibidos para su venta. En anuncios, escaparates y mostradores de las tiendas, estos productos atraen y seducen, y de una manera silenciosa están diciendo “cómprame”.[14] Como Benjamin, Ramón reconoce que la mercadotecnia proporciona a los objetos un poder de seducción. Del mismo modo que Benjamin observa cómo el fetichismo del objeto “es portador de sex-appeal en el mundo de lo inorgánico”, Ramón, en su ensayo sobre “Lo cursi”, exclama “¡Qué sex-appeal el de todas esas cosas y esas bombas eléctricas!”(697).[15]

Su conocimiento de las técnicas del arte del comercio es evidente en la greguería:

> Es curioso que las etiquetas de cartón de las cuales pende el precio de los ‘bibelots’, siempre vuelven la espalda al que se asoma a los escaparates, como si tuviesen intención comercial, deseo de intrigar al que pasa, obligándole a entrar en la tienda. (24)

Muchas greguerías de Ramón dedicadas a los escaparates dan fe de la importancia de éstos en el mundo de objetos del *flâneur* en la ciudad. De la misma manera que estos objetos animados se autopromocionan en los escaparates, así el *flâneur* se promociona a sí mismo como si también fuese otro objeto en venta. Benjamin, hablando del nacimiento del *flâneur* con Baudelaire, subraya: “Aparentemente, el intelectual se da una vuelta por el mercado, como flâneur, para echar una ojeada, pero en realidad lo hace para encontrar un comprador” (Reflections 156). Ramón, consumado *flâneur*, es también hábil en el autobombo, y se anuncia y vende en el mercado como inventor y propagandista del “Ramonismo”, como protagonista de la famosa *tertulia* de Pombo y como “personaje público” celebrado tanto por los ultraístas como por la clase media lectora del *Blanco y Negro*. Sus trucos publicitarios incluyen dar conferencias con la cara pintada de negro, montado a lomos de un elefante o encaramado a un trapecio de circo. Durante las décadas de los veinte y de los treinta, Ramón se mantiene en el punto de atención del público con sus intervenciones radiofónicas, sus conferencias y su presencia en varias publicaciones literarias populares.

La producción literaria de Ramón durante estos años no deja de ser asombrosa. De 1910 a 1930 publica cuarenta libros. Y aunque su afirmación de haber escrito un total de 100.000 *greguerías* es sin duda

---

13 Que Benjamin estaba al tanto de la obra de Gómez de la Serna se evidencia por su reseña de *El circo*, publicada en *Internationale Revue* en 1927, reimpresa en el número 34 de *La Balsa de la Medusa* (1995). No hay evidencia, sin embargo, de que Ramón conociera el trabajo de Benjamin. Para el análisis de Benjamin sobre la sociedad de consumo, ver “Paris, Capital of the Nineteenth Century” en *Reflections* y en *The Arcades Project*. También, ver la reconstrucción de este proyecto, *The Dialectics of Seeing*, de Susan Buck-Morss.

14 Ver la posición de Tag Grinberg sobre la evolución de la publicidad y de la imagen comercial en *Designs on Modernity*,

15 Benjamin está hablando aquí sobre la manera en que el “cuerpo con vida se relaciona con el mundo inorgánico” (*Reflections* 153). Ramón se refiere a los objetos “cursis” y “modernistas” producidos de manera industrial a finales del XIX y principios del XX, “muebles, candelabros, cuadros, jarrones ideales, fanales” (“Lo cursi” 697). En las últimas *greguerías* Ramón de nueve se refiere al sex-appeal de las cosas: “Los museos están llenos de ‘sex appeal’ ”. (*Greguerías* [1940], 45)

exagerada, puede que la suma real alcance una cantidad entre 15.000 y 20.000,[16] lo que lleva a Adriano del Valle a proclamarle el "Mr. Ford de la Greguería" (22). Esta expresiva imagen de Ramón, como si él mismo fuera la cadena de montaje que fabrica de forma industrial sus *greguerías*, aunque en otro sentido, sitúa su trabajo directamente en la cultura del mercado. No sorprende, por tanto, que la forma de escribir de Ramón, constante, diaria, casi oficinesca, tenga por consecuencia una devaluación de su obra literaria; su hiperproductividad, su ambicioso deseo de incorporarlo todo en sus obras, su incapacidad para podar y pulir su exuberante prosa, todos estos factores han impedido su canonización. Ha sido penalizado tanto por incorporarse a la cultura literaria de masas como por promocionarse a sí mismo en el mundillo del mercado literario. En ambos casos, le faltó dedicar la debida atención al cuidado de su "capital simbólico" basado en el prestigio y en la ilusión de autonomía artística.[17]

Nigel Dennis, por ejemplo, argumenta que este obsesivo y desde luego encomiable deseo "de recolectar y coleccionar todo lo que capturaran los ojos de la vigilante esponja, desde el alba más conmovedora y expresiva hasta la más prosaica dentadura postiza", inevitablemente desemboca en repetición y monotonía (16). Su "Incansable búsqueda y exaltación de lo nuevo" –en literatura, arte y tecnología- finalmente "le aboca a una parálisis literaria" (10). Su compromiso con la modernidad –fragmentación, provisionalidad, mito del progreso- le lleva a reforzar la paradoja de que lo nuevo es siempre lo mismo. En palabras de Benjamin, "precisamente lo que es más nuevo es lo que no cambia. […] En esto consiste la eternidad del Infierno" (citado en Buck-Morss 97).

Sin embargo, como hemos visto, el "Infierno de lo mismo" de Benjamin, es el paraíso de Ramón, porque lo que impulsa, lo que genera su pasión por la metáfora es su capacidad para proponer las más disparatadas asociaciones entre las cosas, igualando así los valores y reordenando los elementos del mundo. En las *greguerías*, Eugenio de Nora, señala que:

> no se idealiza ni se rebaja el objeto con la comparación (si la hay): todo se nivela, se iguala, todo da igual: la frase surge con la naturalidad de lo que se registra sin valorarlo; la imagen aparece con la indiferencia que crearía una máquina que 'recordara' objetos afines por 'memoria' electrónica. (101)

Así, y tal como se pasa del principio de equivalencia a la concreción del valor de cambio, las *greguerías* certifican también la "liquidación definitiva" del concepto (102). Así, de entre todas las características que sitúan la literatura de Ramón en la cultura de masas –imitación de las formas y técnicas del telégrafo, publicidad, despliegue comercial, autopromoción, y producción en serie- es su identificación con la idea de la equivalencia de todas las cosas lo que de manera más estrecha conecta su obra con el despegue consumista de la economía de los años 10 y 20 del siglo pasado.

Benjamin destaca el profundo cambio en la percepción que nace del "sentido de la universal equivalencia de las cosas", que en la modernidad ha se ha desarrollado a tal grado que incluso encuentra igualdad en un objeto único, gracias a su repetición" (*Illuminations* 222). Jonathan Crary, en su estudio de los modernos cambios en la percepción, razona que la modernidad obedece a una "lógica de lo igual", lo

16 Antonio Gómez Yebra trata la cuestión de la suma total de *greguerías* (22-23)

17 Utilizo la noción de "capital simbólico" tal como la elabora Pierre Bourdieu en *The Field of Cultural Production*.

que conduce a la permanente desestabilización de las formas tradicionales:

> La modernización es un proceso por el cual el capitalismo desarraiga y muda lo que estaba establecido, despeja los obstáculos que impiden la circulación y convierte en intercambiable lo que era antes singular. (10)

Para Crary, el dinero y la fotografía son grandes agentes niveladores, "mágicas formas que establecen un nuevo juego de relaciones abstractas entre personas y cosas y las imponen como realidad"; como resultado, "aparece una completa red social que se forma y representa exclusivamente a base de signos" (13). Trabajando en una línea similar, Rosalind Krauss conecta el modernismo de comienzos del siglo XX con el abandono del patrón oro (que, de hecho, en España abandonó antes, a mediados del diecinueve).[18] Krauss observa "una significativa convergencia en el tiempo entre la ascensión de la no convertible moneda fiduciaria de la economía de la posguerra y el nacimiento del signo estético no referencial" (6-7)

Estas descripciones de la modernidad y del modernismo han devenido lugares comunes pero, por más que se hayan exagerado sus proposiciones, mantienen una cierta validez.[19] De todo esto se sigue, pues, que la labor greguerística de Ramón también participa de esta moderna "crisis de equivalencia", que constituye una de las muchas respuestas a la pérdida del significado transcendental, ya se refiera a Dios o al Dinero.[20] De hecho, en su más temprana formulación de las *greguerías*, proclamaba: "Hay que equivalerlo todo y apelmazarlo, agitándolo en un líquido inmenso, ese líquido de agua fuerte, del espacio, del tiempo y del empíreo" ("Tristán" 917). Lo que César Nicolás llama la "fe del mundo greguerístico", fe en la interconectada unidad de un mundo atomizado y que admite la desenfrenada intercambiabilidad de sus componentes, muy bien puede seguir el ejemplo de una economía basada en la simple fe en la moneda, una economía caracterizada por una circulación de mercancías sin fin. Claramente, Ramón lleva la lógica de lo igual a su lógica conclusión y de este modo efectivamente la deja sin sentido. Interpreta literalmente los principios de equivalencia y conmensurabilidad que gobiernan el mundo simbólico –tanto económica como lingüisticamente- y logra que la igualdad actúe en contra de sí misma. Negándose a emplear el principio general de equivalencia para diferenciar valores, lo usa en cambio, como si de un cambio de cromos se tratara, para igualarlos a través de un libre intercambio de propiedades, lugares y funciones de las cosas. De este modo consigue equivocar las equivalencias al servicio de su proyecto nihilista.[21]

Es tentador, pues, alinear la radical postura ramoniana de "permanente liquidación" con la

18 Krauss se cita aquí específicamente por su trabajo sobre Picasso y Gide en los años diez y veinte del s.XX.

19 Estas descripciones de la modernidad son especialmente tratadas en el famoso pasaje de "The Communist Manifiesto":

> Las relaciones inconmovibles y mohosas del pasado, con toda su carga de viejos y venerables prejuicios y opiniones, se derrumban; y las nuevas envejecen antes de puedan echar raíces. Todo lo que se pensaba sólido se esfuma, todo lo que es sagrado es profanado. (Marx 111)

José Enrique Serrano relaciona precisamente la *greguería* con la percepción de que " 'todo lo sólido se desvanece en el aire'. Ante la circunstancia, el artista ha de recrear las transformaciones de la materia y la energía que la ciencia y tecnología nuevas han propiciado" (11). La única vía correcta para entender el éxito de la *greguería*, afirma, pasa por situarlas justamente "en el mapa de la modernidad occidental" (11).

20 Aquí sigo a Jean-Joseph Goux, en *Symbolic Economies* (4-7).

21 En "Tristán" (1912), en la primera teoría de las *greguerías*, caracteriza éstas en términos nihilistas.

posterior noción de Gianni Vattimo sobre el "nihilismo débil", entendido como el agotamiento del ser en una sociedad mediatizada. Un nihilismo tal aceptaría -de hecho la haría suya- la condición de la modernidad tardía, por la que "el ser se disuelve completamente en el discurso del valor, en las innumerables transformaciones de la equivalencia universal" (22). Vattimo ve esta capacidad de intercambio generalizado de valores –la extraña movilidad, la incertidumbre y los cambios en el sistema simbólico- como su única salida, si bien arriesgada; pues depende de "la manera en que cada uno de nosotros descubra cómo vivir individual y colectivamente" (26, 28). Tal renuncia no significa necesariamente una mayor alienación en "una sociedad ordenada y totalmente regulada", sino que puede servir para abrir nuevas posibilidades de libertad. La aparición de estas posibilidades en la última modernidad puede nacer del vertiginoso desarrollo de los medios de comunicación y de la tecnología, que ahora reclaman la atención de una forma exagerada para como hasta ahora habían hecho. Vattimo escribe:

> En el mundo del cambio generalizado de valores, todo se presenta –como siempre, pero ahora de una manera más evidente y exagerada- como una narración o *récit*. En esencia, esta narración la articulan los medios de comunicación, que están inextricablemente enlazados con la tradición de mensajes que este lenguaje nos trae desde el pasado y desde otras culturas: los medios de comunicación no representan, por tanto, una perversión ideológica, sino más bien una vertiginosa variante de esta misma tradición. (27)

Quizás para Ramón, como para otros escritores, artistas y pensadores de su vertiginoso tiempo, los rapidísimos cambios tecnológicos le llevaron a un primer plano esas cuestiones y posibilidades para avanzar; de ahí su interés por los objetos, por la autonomía del arte (o su falta de), y su política de libre mercado metafórico.

II. ARTICULANDO COSAS

Sin embargo, lo dicho hasta ahora no significa necesariamente que los objetos que pueblan las greguerías, libremente participantes de un imaginario comercio, se muevan alegremente en un abstracto y autorreferente campo de significado, hasta cierto punto independiente del mundo. Por más que se establezca una relación entre la "continua disgregación" ramoniana y el "nihilismo débil" de Vattimo, en sí mismo este acercamiento al concepto de *greguería* resulta insuficiente. La *greguería*, al mismo tiempo que maneja plenamente la "permutabilidad de lo simbólico", extiende ésta también al reino de lo material (Vattimo 26). Al mismo tiempo que con una radical libertad se dedica a igualar y a reordenar objetos, estos "objetos ya greguerizados" se quedan como rizomáticamente enredados entre sí a la vez que con los objetos del mundo real del que provienen. Más que toda la circunstancial evidencia que conecta la *greguería* con la sociedad de consumo de entreguerras, lo que seguramente más la liga a su tiempo es que apunta a la siempre actual e intemporal problemática de la articulación en toda su complejidad.

Podemos rastrear la etimología de *articulación* a partir de *ars*, y remontarnos a través del latín, del griego y del sánscrito hasta llegar hasta el indoeuropeo. Curiosamente, el término *arte*, que viene del acusativo en latín *artem*, y que significa habilidad, ingenio, tiene la misma etimología que *artículo*, que deriva del genitivo *artus*, con el sentido de pieza de conexión, para pasar más tarde a designar una cláusula, parte, porción o composición, así como una partícula gramatical. El verbo *articular*

deriva a su vez del latín *articulare*, dividir o descomponer en su piezas un objeto, para pasar gradualmente a adquirir otros significados adicionales, como "ensamblar las piezas", "hablar con buena dicción" o "expresarse mediante palabras".[22] En todos los supuestos, el término *articulación* se sitúa en el espacio del *mediador*, y como los artículos gramaticales, por sí mismo tiene escaso significado. Dentro de su campo semántico, *articulación* engloba las actividades de conexión, conceptualización y creación, relacionando de esta forma las oposiciones establecidas: sujeto/objeto, idea/materia o palabra/mundo.

Es este planteamiento de opuestos el que el filósofo de la ciencia, Bruno Latour, clara y burlonamente cuestiona: describe cómo el pensamiento occidental (al menos su corriente dominante), se basa en una mente artificiosamente aislada del cuerpo, tal como un "cerebro en un recipiente", que mira, como se mira el abismo, el distante mundo objetivo (4). La consecuencia de esto es que el pensamiento occidental tiene que depender de una teoría de la verdad gracias a la cual puedan las palabras reflejar exactamente el (a fin de cuentas inaccesible) mundo entrevisto al otro lado del abismo. En su planteamiento alternativo, Latour hace notar las múltiples, multiformes conexiones que entrelazan a las personas, las ideas y las cosas. Más que "una sola falla vertical" entre las palabras y el mundo, la idea de Latour sugiere "*muchas* diferencias entre éstas, sin que nadie sepa *de antemano* si estas diferencias son grandes o pequeñas, provisionales o definitivas, superables o permanentes" (141). Y para designar esta compleja y vascularizada zona de contacto entre sujeto y objeto, entre el lenguaje y el mundo, Latour propone el concepto de *articulación*.

Aunque su trabajo como filósofo de la ciencia parece muy alejado del agitado y lúdico mundo de las *greguerías*, Latour, como Ramón, pretende "redistribuir la capacidad del lenguaje entre lo humano y lo no-humano", pues también los objetos inanimados *se articulan* con el hombre y sin duda influyen en sus actos. Más aún, Latour llama la atención sobre el necesario carácter no lineal del proceso de articulación, que engloba "desplazamiento, giro, invención, meditación y la creación de un vínculo o relación que no existía antes" (179). Ramón -*flâneur* que como una esponja deambula por la ciudad, observando y absorbiendo- está, más que nada, *articulando* la experiencia de los sentidos, si bien a través de simultáneas *desarticulaciones*, con las que hace y deshace el dibujo de las relaciones entre las cosas. Dejándose llevar por su pasión por la metáfora en las *greguerías* y con su tortuoso rodeo a la hora de expresar la realidad de su aproximación a la vida de la ciudad, Ramón nos muestra el complejo y vascularizado espacio de contacto entre el lenguaje y el mundo. En otras palabras, desmonta el proceso de articulación y nos lo muestra de una manera enloquecida.

Por supuesto, el término metáfora (metafórico él mismo) significa precisamente "llevar más allá", pues *meta* significa al otro lado o más allá y *phora* pasar o llevar. La metáfora ha intentado siempre expresar lo inexpresable mediante una transferencia de significados desde un término a otro, a través de un rodeo del lenguaje.[23] En virtud de su poder de redescribir, la metáfora continuamente está rompiendo y rehaciendo nuestra visión del mundo, incrementando así "la capacidad de referencia y de transformación del lenguaje" (Tilley 14). Cuando nos

22 Tomo estas etimologías y definiciones del *Oxford English Dictionary*.

23 Para la cuestión de las implicaciones de esta etimología, ver la *Poetics*, de Aristóteles (67-68); "Semantics and Ontology", de Wheelwright (67); "White Mythology", de Derrida (231-35); y *Metaphor and Material Culture*, de Tilley (4-7).

faltan las palabras para expresar una experiencia sensorial, echamos mano de la metáfora para salvar ese vacío de la expresión y transferir el significado, *sustituyendo* una cosa por otra. Siempre que nuestra comprensión de la realidad, o de una parte de ella, se vuelve demasiado manida o familiar, la metáfora nos ofrece una vía para la innovación semántica: pues gracias a la desarticulación y rearticulación, es capaz de *mostrarnos* una cosa como si fuese otra. De esta forma, la metáfora actúa como un elemento indispensable en el proceso cognitivo, al proveernos de la "pieza que engrana", según el sentido original de articulación (también una metáfora), con la que ligar sujeto y objeto, observador y observado, palabra y gesto.[24] Con todo, esta "pieza que engrana" que es la metáfora, no proporciona una conexión directa e inmediata, sino más bien un sinuoso y trabado vínculo, que Derrida denomina "duplicidad metafórica, una elipsis de elipsis" (243). La sustitución metafórica que liga signo con signo, depende de una sustitución anterior que une éste con el referente.

La filosofía occidental normalmente ha concebido la metáfora como tal metáfora por el enredo lingüístico en que vivimos como seres dotados del lenguaje (y limitados por él), porque el laborioso rodeo que se realiza en la propuesta del significado parece que nos coloca siempre lejos del mundo.[25] De una forma paradójica y sutil, el pensamiento occidental intenta resolver este problema mediante la concepción de la metáfora en términos de mimesis. Como observa Derrida, "el objetivo de todo lenguaje, y en particular el de la metáfora, [es] llevar el conocimiento a la cosa en sí misma" (247); el aporte transformador del lenguaje será tanto mejor cuanto más nos acerque a la esencia de las cosas o a su propia verdad" (247). Podemos caer en la tentación de asociar el proyecto de Ramón con el viejo sueño de la filosofía, puesto que las *greguerías* parecen nacer de su intenso "deseo ontológico". Desde sus primeras greguerías y sus primeras teorías sobre ella en "Tristán" (1911), Ramón defiende de forma apasionada la comunión con las cosas materiales, ya sea comiéndolas enteras o abrazándose apretadamente a ellas:

> Hay que tragarlas abismándolas, no en el paladar ni en el estómago, sino en nuestro hueco, lleno de filtraciones subterráneas y practicado de sótanos corridos hasta no se sabe dónde […]. Hay que juntar nuestra cabeza y nuestra mejilla con la cabeza y la mejilla de cada una de ellas, porque todas las cosas nos cuestan la vida. ("Tristán" 915)

Ramón prosigue expresando a través de su obra este deseo de comunión con el mundo de los objetos. En su ensayo quizá más conciso y completo, "Las cosas y el 'ello' " (1935), reitera su "ternura por las cosas", se declara a sí mismo "el protector de las cosas", incluso considera que las cosas están dotadas de un cierto poder redentor e insiste, "Las cosas nos salvan" (191, 203).

Pero, aunque Ramón habla de encontrar la salvación en las cosas, en su "materialidad salvadora y redentora", su objetivo no es, como el de los muchos intentos de salvamento habidos en el siglo XX –entre ellos el marxismo humanista, la fenomenología y la filosofía analítica- que buscaban, como explica Vattimo, recuperar y preservar un espacio libre de la lógica de cambio que caracteriza los órdenes económico y simbólico ("Tristán" 916). Sin duda, Ramón otorga al mundo de las cosas la fluidez y la lógica del orden simbólico y, para fundamentarlo

24 Soy deudora aquí del seminal trabajo de Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, asi como de la visión global de Cristopher Tilley sobre la teoria de la metáfora, en *Metaphor and Material Culture*.

25 Éste es el objeto del trabajo de Derrida: "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy".

teóricamente, se ayuda de la nueva física atómica de su tiempo:[26]

> Universos de átomos, con sus electrones, protones y los otros *ones* que se van descubriendo, representan la noche espesa del vivir […]. La materia de las cosas nos vibraciona de su sentido. El fanal de cristal tiene un torbellino de vida atómica que no sólo nos ataca en los reflejos como de avenida con faroles en la niebla helada de la noche, sino con la onda extracorta del vibrar de sus átomos. ("Las cosas…" 190, 200)

Relacionada con este ensayo sobre cómo las cosas nos *alcanzan* y entran en nuestro subsconciente, está su insistencia en el poder de las cosas sobre las personas. Más aún, hace hincapié en que, por estar ellas y nosotros compuestos por las mismas partículas, somos sus parientes:

> ¿Qué no somos la cosa? Somos cosa, cosa blanda, con circulación asesinante, con digestión apurada para poder vivir como seres además de cómo conjunto de átomos. La heterogeneidad de nuestros átomos hace inestable nuestra vida, pues cuanto más heterogeneidad, más dispersión, más fácil desmorono. ("Las cosas…" 203)

Porque nosotros somos también cosas, "podemos hermanar con el objeto y su misterio" (190). La heterogeneidad de nuestros átomos hace nuestra vida inestable, heterogénea y dispersa como el mundo de las cosas. Ramón invoca la teoría del átomo para proponer una dinámica compenetración entre las cosas y las personas.

Aunque sus conocimientos de física eran sin duda rudimentarios, Ramón no usa la teoría del átomo como un recurso fácil para sustituir alegremente la antigua brecha entre el objeto y el sujeto por un "neo-animismo" actualizado a la época actual. Ramón no niega la distancia variable que existe entre observador y observado, entre las palabras y el mundo, sino que, al contrario, en sus ensayos teóricos y en las *greguerías*, trata sobre la tensión de opuestos entre las palabras y el mundo, sobre la problemática del continuo-discontinuo que hay entre el sentido y los sentidos. Al final del continuo sujeto/objeto, Ramón coloca lo que llama la "cosa-cosa" u "objeto", "por exclusión la cosa inerte, emergente, tosca y verdadera" ("Las cosas…" 192). Estos objetos distantes, apenas identificados y tampoco "conocidos", mantienen su misterio e independencia, como una "América indescubierta de las cosas" (201). De todas formas, además de ser registrados, estos objetos semi-autónomos *emergen* de forma gradual. Se aproximan al hombre y el hombre se aproxima a ellos; se asocian con otros objetos y con el hombre, y su manifestación constituye lo que Ramón llama "superposiciones":

> Pero las cosas y los objetos no son importantes por sí en último término, sino porque todo el universo es superposición de cosas. Lo que en realidad maravilla al hombre es ver las cosas superpuestas. La superposición que consigue en construcciones, en ideas, en fantasías, es lo que cree que le hace trascendente. No ve lo que tiene de superposición toda arquitectura, sino que se embriaga con olvido de eso en la obra acabada. (197)

La noción ramoniana de las "superposiciones" no está muy alejada del concepto de "imbroglio" de Latour, estos puntos de intersección y enmarañamiento contenidos en las conversaciones, institu-

26 Ver también la narración apocalíptica de Ramón, "El dueño del átomo" (1926), que prefigura el desarrollo de la bomba atómica.

ciones, tecnologías y economías. En la *greguería*, la capacidad hiper-metafórica de Ramón muestra este complejo y abigarrado espacio que conecta la palabra y el mundo, exponiendo el proceso de articulación como la aparición de un objeto por medio de sus múltiples relaciones con otros. Su obra, escrita utilizando una continua elipsis entre el sentido y los sentidos, demuestra que la supuesta correspondencia entre la palabra y el mundo es la consecuencia de proceso previo de establecimiento de las conexiones.

Volviendo a la metáfora, Latour, para articular su proceso constitutivo, emplea la expresión *signature*: "nuestra definición de existencia y realidad se toma, no de la correspondencia biunívoca entre una expresión aislada y un conjunto de cosas, sino de la firma única que, aún en el espacio de las ideas, dibujan las asociaciones y las sustituciones" (161). Cada una de las greguerías de Ramón puede ser entendida como una de esas firmas singulares, como una cadena de asociaciones y sustituciones a través del espacio conceptual, a menudo ilustrando este proceso y llevándolo hasta el límite.[27] La siguiente *greguería* –un extravagante ejemplo de catarsis- es casi incomprensible, en la medida en que hace dificultoso el paso de la sensación al sentido:

> En las esquinas de las vías modernas vemos el encenderse y apagarse unos terrones de cristal blanco con que triunfa el adoquín luminoso y con los que muchas veces se suele hacer lo que con los terrones del café, impregnándolos de una especie de tornasol en licores de color, y se tiñen de rosa y de azul por extraña ósmosis de luces. Es dulce esta iluminación; pero ahora corremos otro peligro: el de volvernos diabéticos de luz. (28)

Aquí Ramón parte de una metáfora inicial que liga las luces de las farolas con los terrones de azúcar, jugando no sólo con las formas similares, sino también con la homónima similitud de *terrón* y *tierra*, añadiendo una extraña connotación de *globo terráqueo*. Esta convergencia de luz y tierra se refuerza con la "metamorfosis" de un adoquín antes gris que, tras absorber la luz, se vuelve luminoso y adquiere protagonismo. Más adelante, Ramón remarca que ocurre con estos "terrones de cristal" como con los azucarillos que se impregnan de licores de color, que se tiñen de rosa y azul por una "extraña ósmosis de luz". Podemos suponer que de este modo Ramón alarga la metáfora inicial y, ligándola a las bombillas de colores de las faroles, nos hace ver tintados los terrones de azúcar; sin embargo, el elíptico rodeo no se detiene aquí. Es significativo que describa el proceso de tintado como "impregnándolos de una especie de tornasol". Este término, *tornasol* –con su triple significado de girasol, iridiscencia y papel reactivo-, a su vez lleva a las asociaciones de las metáforas a expandirse en diferentes pero relacionadas direcciones: un girasol, girando para seguir al sol, absorbe su luz y proyecta su color; una iridiscencia sugiere el efecto de alguna sustancia fosforescente que desprenda luz; y el tornasol es el producto que, incorporado al papel, cambia de color según sea la sustancia que absorbe en los test químicos. Al proclamar en la frase final -"Es dulce esta iluminación"- Ramón junta las dos ideas dominantes en la metáfora, la dulzura y la luz. Además, en la última proposición, introduce de sopetón a la persona, usando la primera del plural para avisarnos del peligro de absorber en demasía esta dulce iluminación: corremos el peligro de volvernos diabéticos de luz. Este momento de experimentación de los sentidos, cuando percibimos

27 Ver César Nicolas, "Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna" (137-46) y *Ramón y la greguería* (19-20, 94-96), donde analiza con gran precisión las "desviaciones metafóricas y metonímicas" en las *greguerías*.

las farolas de colores, se articula por medio de alusiones que vienen y van de un campo semántico a otro para acabar convergiendo: La nocturna escena callejera, el saborear el café y la caída en la diabetes. La *greguería* actúa también de forma simultánea en diferentes registros –el poético y el cotidiano- pues el día a día absorbe la sublime poético gracias a una "extraña ósmosis de luz", de igual forma que el papel tornasol sumergido en la orina del diabético absorbe el exceso de azúcar y cambia su color. La multiplicidad de las asociaciones metafóricas de esta *greguería*, y su discurso tortuoso, quizá nos hagan ver más distanciados al observador y a lo observado. A pesar de esto, su temática sugiere cómo el proceso de articulación ata inseparablemente a observador y observado, sensación y sentido.

La vieja dicotomía observador y observado, idea y materia –afirmada y defendida por el pensamiento occidental- ha negado la dinámica y recíproca interacción entre personas y cosas, así como la existente entre las cosas mismas, que continuamente transforma unas en otras. La mayoría de las greguerías escritas entre 1920 y 1936, como ya hemos dicho, basan sus extravagantes saltos metafóricos en propiedades dinámicas más que estáticas: los relojes eléctricos ponen al tiempo enfermo inyecciones de electricidad; un ventilador eléctrico rasura la barba de un día caluroso; las firmas de los anuncios de neón firman las calles como si fuesen cheques (102, 18, 24). Al basar sus formulaciones en características ligadas al movimiento, Ramón es capaz de deslizarse por entre los distintos dominios semánticos y diferentes registros con una libertad sin parangón, consiguiendo a veces efectos realmente insólitos:

> Cuando en el circo el 'clown' traspasa de un salto el disco de papel de seda, la virginidad de la noche ha quedado rota. (44)

> Cuando al automóvil se le enchufa la manga del distribuidor de gasolina, parece que se cumple el mandato de un médico que le ha recomendado una irrigación. (48)

> Cuando el automóvil aplasta un gato se ven rodar a la cuneta dos ojos luminosos como los gemelos escapados de unos puños. (54)

Estas greguerías (cada una de ellas una broma ligera) manejan dos registros distintos –uno alto y uno bajo- y se sitúan en dos dominios diferentes -el físico y el tecnológico- al basar sus metáforas en *acciones* equivalentes: el clown traspasa el papel-himen de la noche; la manguera del surtidor de gasolina administra un enema al coche; los ojos brillantes de un gato atropellado y aplastado por el coche son como gemelos caídos de los puños.

Otras greguerías basan sus analogías en trasposiciones de acciones, funcionalidades o costumbres, todavía más inauditas:

> El automovilista muy viajero se alimenta sobre todo con los macarrones kilométricos de las distancias. (72)

> Abunda ahora el caso de que el automóvil que recomponen o asean en medio de la calle deje en ella una mancha de grasa, que macula para muchos días el traje de la ciudad, pues sólo la bencina del tiempo la podrá ir limpiando. (38)

> Acuden las nubes al ocaso para empapar su sangre, yendo a caer los algodones usados al cubo del otro hemisferio. (34)

En cada una de estas forzadas metáforas, una acción o práctica apropiada para una cosa, transmigra a otra distinta y situada en diferente

contexto: las manchas de grasa que dejan los automovilistas en "el traje" de la ciudad se limpian con la bencina del tiempo. E incluso cuando las *greguerías* parten de parecidos visuales estáticos, se convierten en metáforas dinámicas: las rayas blancas de las carreteras se convierten en macarrones "que se comen" los conductores de largas distancias; las nubes teñidas del rojo del ocaso se convierten en bolas de algodón usadas para empapar la sangre y después caen al cubo de basura del otro hemisferio.

En su manera de tratar dinámicamente la *greguería*, Ramón no busca su *fundamento* en ningún sentido estático de la palabra, sino más bien en la convergencia de personas y cosas, de cosas con más cosas y, en definitiva, de las palabras y el mundo a través de sus recíprocas interacciones. La materia del mundo, de las palabras, de esas estructuras conceptuales en apariencia inmateriales que pueden llegar a petrificar el pensamiento, todas se flexibilizan más o menos cuando se las trabaja y se permite que actúen sobre nosotros lectores, flexibilizándonos también. En cada paso del proceso de articulación, el discurso avanza merodeando con una sucesión de signos, sin alcanzar nunca su definitivo o último significado; pero la *escritura* por sí misma, el *intento* de establecer significados, ata y compromete a hablantes, palabras habladas y mundo que habla.[28] La relación, visual o fónica, entre significado, significante, signo y referente, puede ser arbitraria; pero, como hace notar Saussure, los vínculos entre signos no lo son. Se tejen redes asociativas por la actividad del hombre en el mundo; están siempre haciéndose y rehaciéndose en la memoria de la cultura. Por tanto Ramón, desde una perspectiva "fundamental" o radical, maneja sus salvajes asociaciones metafóricas en el espacio intermedio, aquel donde tienen lugar las múltiples interacciones entre las personas y las cosas y entre éstas entre sí. Y nos lleva la atención a este "espacio intermedio" con su personal intercambio de normas, acciones y funciones, desde el dominio "propio" de cada una de ellas a otros incongruentes y absurdos.

Este espacio intermedio de articulación es también el territorio del comercio social, del dialoguismo, de ahí el *gregarismo* de las *greguerías*. Como observa Alan Hoyle, el uso particular que Ramón hace del término *greguería* (antes significaba "vocerío" o "griterío confuso de la gente") señala que desde el principio:

> Él intentó salvar la brecha entre el silencio del ser mortal, subjetivo y solipsista, por un lado, y por el otro el clamor orquestado y altamente organizado de la moderna sociedad urbana, produciendo y articulando la *greguería* -su propio ruido, nuevo, mestizo, confuso y discordante-, que combina dos cosas antes incompatibles e incongruentes: las impresiones íntimas del artista –griego, incomprensible para la mayoría- y el lenguaje común y cotidiano y la realidad de la gente, para llevar lo particular a lo público y hacer arte hermético, pero *gregario* y comunicable. ("Ramón" 12)

En aparente contradicción, la muy especial *greguería*, ampliamente imitada en su día aunque hoy esté considerada un género personal e irrepetible, es, en su concepción y en su campo de interés, claramente una forma pública de expresión. Cada experiencia sensorial articulada en una *greguería* es, de forma consciente, gregaria. Aunque sea de una manera retorcida y particular, intenta ser compartida.

28 Ver Bernard Harrison, "On 'White Mithology' ", 531-34. Harrison presenta una crítica a Derrida basándose en el último pensamiento de Wittgenstein, y sugiere que se puede fundamentar nuestro ser hablante en prácticas dinámicas.

Desde luego, la anteriormente dicha contradicción es falsa, dado el parentesco de la greguería con esos géneros públicos ya establecidos de tiempo –la máxima, el proverbio, el aforismo- pepitas de sentido común y sabiduría tradicional. Pero las *greguerías* se diferencian de las máximas, adagios y aforismos no sólo por su frivolidad, sino también porque muestran cómo el conocimiento se desmonta, se reconstruye y se hace público. A través de miles de ejemplos de locas combinaciones, exponen la complejidad y el misterio de la articulación, el simultáneo distanciamiento y aproximación de personas y cosas en ese tortuoso camino desde lo sensorial al sentido.

Al principio, sugerí que las *greguerías* de Ramón le alineaban con un cierto "sentido de la igualdad universal de las cosas", principio que, según Benjamin, había alterado de forma radical la percepción en la modernidad. He argumentado que la actividad hipermetafórica de Ramón significa una claudicación ante la lógica del valor de cambio y que eso conecta claramente su obra con la cultura comercial en expansión en los años 20. Más aún, al basar muchas de sus metáforas en las propiedades dinámicas de las cosas, Ramón bien pudo tomar como referencia la velocidad y el dinamismo de la era de las máquinas, tal como parece que modela sus cortas y expresivas *greguerías* sobre la publicidad y el telégrafo. En cualquier caso, todas estas coincidencias formales y temáticas sólo pueden ser consideradas como evidencias meramente circunstanciales. Lo que de forma más cierta conecta la *greguería* de Ramón con su entorno es su preocupación por la eterna cuestión de la articulación entre mundo y palabra y, por eso, no puede sino articular su propio tiempo vivido. Sin duda, su época de rápidos cambios tecnológicos, aún no asumidos, puede haber abierto fisuras en las corrientes ideológicas del pensamiento occidental, permitiendo repensar "de una forma nueva" las cuestiones de siempre. Si, tal como yo pienso, la obra de los escritores de los años 20 tiene una particular resonancia en nuestro tiempo, es porque también nosotros luchamos con las consecuencias y las posibilidades de la rápida transformación comercial y tecnológica; nuestro tiempo, como el suyo, ofrece no sólo riesgos sino también oportunidades para dar nuevas respuestas a las preguntas de siempre.

OBRA CITADA

Aristóteles. *Poetics*. Traducción y edición de James Hutton. Nueva York: W. W. Norton, 1982.

Bataille, Georges. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Traducción y edición Allan Stoekl. Mienneapolis: U of Minessota P, 1985.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trad. de Howard Eiland y Kevin McLaughlin. Edición de Rolf Tiedemann. Cambridge: Harvard UP, 1999.

--- "El circo de Ramón". Traducción de Pablo Marinas, Miguel Marinas y Pepe Vázquez. *La balsa de la Medusa*, nº 34 (1995): 3-5.

--- *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Ed. Hanna Arendt. Nueva York: Schoken, 1968.

--- Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. Trad. Edmund Jephcott. Ed. Peter Demetz. Nueva York: Schoken, 1978.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Nueva York: Columbia UP, 1993.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT P, 1989.

Cardona, Rodolfo. *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and his Works*. Nueva York: Eliseo Torres, 1957.

Crary, *Jonathan. Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenh Century*. Cambridge : MIT P, 1992.

Dennis, Nigel. "Ramón at the Centenary: The Parts of the Whole." Introduction. *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ed. Nigel Dennis. Ottawa Hispanic Studies. 2. Ottawa: Dovehouse Editions, 1988. 7-22.

Derrida, Jacques. "White Mitology: Metaphor in the Text of Philosophy." *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982. 207-71.

Gómez de la Serna, Ramón. "Las cosas y 'el ello' ". *Revista de Occidente* 134 (1934): 190-208.

--- "El dueño del átomo". Revista de Occidente 34 (1926): 59-84.

--- *Flor de greguerías*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.

--- *Greguerías*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1940.

--- *Novísimas greguerías*. Madrid: Ernesto Giménez, 1929.

--- *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar, 1955.

--- "Tristán (propaganda al libro 'Tapices')". *Obras completas*. Ed. Ioana Zlotescu. Vol. 1. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 1996. 905-34.

Gómez Yebra, Antonio A. *Introducción. Greguerías*. Madrid: Castalia, 1994. 7-54.

Goux, Jean-Joseph. *Symbolic Economies: After Marx and Freud*. Trad. Jennifer Curtiss Gage. Ithaca: Cornell UP, 1990.

Gronberg, Tag. *Designs on Modernity: Exhibting the City in 1920s Paris*. Manchester: Manchester UO, 1998.

Harrison, Bernard. "'White Mythology' Revisited: Derrida and his Critics on Reason and Rhetoric". *Critical Inquiry 25* (1999): 505-34.

Hoyle, Alan. "El problema de la greguería". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlin, 18-23 agosto 1986*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989. 283-92.

--- "Ramón Gómez de la Serna and the Avant-Garde". *Changing Times un Hispanic Culture*. Ed. Derek Harris. Aberdeen: Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, 1996. 7-16.

Jackson, Richard L. "The Greguería of Ramón Gómez de la Serna". *Symposium* 21.4 (1967): 293-305.

Krauss, Rosalind E. *The Picasso Papers*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

Latour, Bruno. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard UP, 1999.

López Molina, Luis. "Nebulosa y sistema en las greguerías ramonianas". *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes* 1 (1981): 109-20.

Marx, Karl y Frederick Engels. "The manifiesto of the Communist Party". *Selected Works*. Vol. I. Moscú: Progress Publishers, 1973. 108-37.

Nicolás, César. *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*. Cáceres: U de Extremadura, 1988.

--- "Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna". *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ed. Nigel Dennis. Ottawa Hispanic Studies. 2. Ottawa: Dovehouse Editions, 1988. 129-51.

Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea (1917-1960)*. Vol.2. Madrid: Gredos, 1962.

Paz, Octavio. "Una de cal". Papeles de Son Armadans 47. 140 (1967): 175-97.

Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the Creation of Meaning in Language*. Trad. Robert Czerny. Toronto: U of Toronto P, 1977.

Serrano, José Enrique. Prólogo. Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna. Ed. Ioana Zlotescu. Vol.4. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 1997. 11-33.

Tilley, Christopher. *Metaphor and Material Culture*. Oxford: Blackwell, 1999.

Valle, Adriano del. "A modo de introducción". *Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna*. Vol.1. Barcelona: Editorial AHR, 1956. 21-22.

Vattimo, Gianni. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Trad. Jon R. Snyder. Baltimore: Johns Hopkims UP, 1988.

Wheelwright, Philip. "Semantics and Ontology". *Essays on Metaphor*. Ed. Warren A. Shibbles. Whiteater: The Language Press, 1972. 61-72.

GÓMEZ DE LA SERNA EVOCADO POR MARÍA TERESA LEÓN Y RAFAEL ALBERTI

ESTHER LORENZO GARCÍA
esterlorenzo@edu.xunta.es

INTRODUCCIÓN

En 1940 llegan Rafael Alberti y María Teresa León a Buenos Aires, ciudad en la que vivirán exiliados durante veintitrés años hasta que de nuevo las circunstancias políticas les empujan a marcharse, esta vez hacia Roma. En sus respectivas memorias (*La arboleda perdida* y *Memoria de la melancolía*) podemos localizar diversas escenas de la etapa bonaerense donde se evoca, entre las de otros escritores y artistas, la figura de Ramón.

En los textos que hemos seleccionado, las anécdotas transcritas por ambos escritores son básicamente las mismas y concuerdan en lo esencial. Redactadas (en el caso de Alberti bastantes años después) tras la muerte de Ramón, se hace gala en ellas de una contención piadosa que no logra disimular las reticencias hacia este, motivadas, como puede deducirse fácilmente, por las discrepancias ideológicas. La imagen que se nos transmite de Ramón es la de un hombre desnortado, atrabiliario y patéticamente solo, a pesar de esos eventuales encuentros con otros escritores españoles en los que la comunicación sincera se sustituye, si hemos de fiarnos de los testimonios citados, por *boutade* y espectáculo, en una decadente reminiscencia de los tiempos del Pombo.

A este respecto, las anécdotas transcritas son significativas y se centran en los siguientes hechos: la falta de trato de Ramón con los otros escritores del exilio bonaerense, el frustrado encuentro con Juan Ramón Jiménez debido a una salida de tono de Gómez de la Serna y, finalmente, la cena con Rafael y María Teresa, donde Ramón escenifica una cursi *performance* con la colaboración de su esposa.

Entre los textos de María Teresa León y Rafael Alberti existen algunas discordancias fáciles de explicar teniendo en cuenta el diferente tiempo transcurrido: el de ella se escribe con motivo de la muerte de Ramón, es decir, en torno a 1963, mientras que el de él pertenece al último tomo de sus memorias, redactado tras su regreso a España. Dejando a un lado las peculiaridades de tono y estilo, las principales diferencias se resumen en los siguientes puntos:

1. La escritora comienza achacando la soledad de Ramón en Buenos Aires a la actitud esquiva del autor de las greguerías: “Ramón fingía no vernos o habernos olvidado”, “Nosotros nos pasábamos la vida disculpándolo”, mientras que Alberti no indica en ningún momento que fuese Gómez de la Serna el que no quería tratos con ellos: el poeta gaditano reconoce sin ambages haberle negado el saludo “por su tonto e innecesario franquismo”. Pero tanto en el tono melancólico de María Teresa León como en el más zumbón de Alberti se aprecia cierta voluntad de autojustificación ante esos desencuentros que, en el fondo, ambos parecen lamentar.

2. En la anécdota donde aparece Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti se presenta a sí mismo como testigo del frustrado encuentro entre Gómez de la Serna y el autor de *Platero y yo*, mientras que ella cuenta la anécdota de oídas, con un vago “dicen”, pero sin atribuírsela a su compañero.

3. En lo que se refiere al encuentro de la pareja Alberti-León con Gómez de la Serna y Luisa Sofovich, donde tiene lugar la escena del “pajarito”, no quedan demasiado claras, si contrastamos las dos versiones, las circunstancias de ese encuentro.

Del testimonio de María Teresa León se deduce que fue una cena ("Por fin, una noche, después de muchos años, nos sentamos a la misma mesa"), que Ramón estaba exultante y que fue un encuentro excepcional, no repetido. No precisa que el encuentro se celebrase en el hogar de ninguna de las dos parejas ni indica si hubo, además, otros invitados, aunque señala que hubo una propuesta de otro nuevo encuentro por parte de los Alberti en la despedida, que Ramón trata de eludir.

De las memorias del poeta obtenemos otros datos que completan la escena: el marco donde se representa el número del "pajarito" es la casa de Gómez de la Serna, se trata de un encuentro privado a iniciativa de un hermano de Luisa Sofovich, "por cierto comunista", que intercede por su cuñado para que Alberti acuda a visitarlo y a paliar, en alguna medida, la soledad de este. No cita Alberti la presencia de más invitados, ni siquiera de María Teresa.

Ninguno de los dos escritores menciona que se hubiesen producido, además de ese, otros encuentros con Ramón. ¿Es esto posible?

La cronología de Gómez de la Serna que debemos a Juan Manuel Bonet [1] aporta el dato de una cena de homenaje que le tributan en 1955 (el año de sus bodas de oro con la literatura, el mismo en que se publica su *Total de greguerías*) varios escritores del exilio, entre ellos Rafael Alberti, María Teresa León, Lorenzo Varela, Rafael Dieste y Luis Seoane. Parece extraño que ni Alberti ni María Teresa León se hagan eco de este homenaje, considerando los elementos de excepcionalidad que contiene: un grupo de escritores fieles a la República confraternizando con "el incongruente" Ramón, un Gómez de la Serna con motivos para sentirse (¡por una vez!) feliz y acompañado en medio de su pertinaz aislamiento... Esta omisión plantea las siguientes incógnitas: ¿Hubo más de un encuentro con Ramón? ¿O acaso la memoria de María Teresa y Rafael puede haber usurpado inconscientemente, en la cena que describen, este acto colectivo de reconocimiento al autor de las greguerías ?

4. El poeta gaditano incluye (cosa que María Teresa León elude elegantemente) alguna anécdota que, de ser cierta, nos revelaría la ignorancia de Gómez de la Serna en lo que se refiere al panorama político español: su confusión entre Ramón Franco y Francisco Franco. Y además, el soneto "Por qué franquista tú torpe Ramón..." en el que Alberti plasma su ambigua visión del autor de las greguerías, escindida entre la admiración por el genio y la sátira despiadada hacia el "franquista".

5. Por su parte, María Teresa nos deja una crónica de la despedida a Ramón, a modo de desagravio póstumo, que funciona además como cierre del texto (en el de Alberti, las desconexión entre los diferentes episodios es más acusada y el fragmento termina abruptamente, con la anécdota de Juan Ramón).

Tanto o más importante que lo que se nos cuenta en los diarios es lo que se sugiere entre líneas. Entre otras cosas, la profunda soledad de Ramón en sus últimos años y el aislamiento de la comunidad de expatriados no sólo con respecto a España, sino entre sí, debido a las heridas que la guerra y sus consecuencias habían causado. Esos silencios y esas palabras a destiempo que los Alberti glosan desde las brumas de la nostalgia simbolizan el absurdo de uno de los períodos más ominosos de nuestra reciente historia, además de ofrecer las claves acerca del olvido en que la crítica sumió a los escritores difíciles de adscribir al bando de los derrotados de la guerra civil.

Para una valoración más completa, ofrecemos a continuación los textos en que se basa nuestro artículo.

1 En el catálogo de la exposición *Un paseo por la vanguardia española. Instantánea de Ramón Gómez de la Serna*, Museo Histórico Provincia Doctor Julio Marc, Rosario, Argentina, 17 de noviembre de 2004 al 20 de febrero de 2005.

TEXTO 1

María Teresa León: *Memoria de la melancolía*
Bruguera-Libro Amigo, Barcelona, 1982, p 365-369.

Días soleados, calientes al horno del estío, pero ya Ramón Gómez de la Serna no tiene que refugiarse en los cafés de Buenos Aires, busca los del cielo. ¿Un desterrado más que muere? ¡No...!, pero sí.

Dos espumas frente a frente,
una verde y otra negra.
Lo que la verde pujaba,
lo remitía la negra.
La verde reverdecía.
Rompe, furiosa, la negra.
Dos Españas frente a frente.
Al tiempo de guerrear,
se perdió la verdadera.
Aquí yace media España.
Murió de la otra media.

¿A cuál de estas dos unamunescas Españas pertenecía, Ramón? Es casi imposible contestar que a ninguna. Por esta incógnita, a pesar de sus viajes, elogios e insensateces políticas, Ramón fue despedido en su última hora por un grupo de la España verde desterrada.

No es poco decir que se ha muerto un genio de la literatura española, no sé si muy leído hoy por la juventud, pero también los clásicos son de lectura difícil para su apresuramiento. Sufrió Ramón una larga agonía a la que quiso burlar un poco poniendo sobre su cabecera un cartel avisador, de reto muy español: "peligro de muerte". Como español, también, en las postrimerías, pidió un cura y dejó caer su última mirada sobre Luisa Sofovich.

Durante años, nos hemos cruzado con esa pareja, furtivamente, en esos cafés donde encendía Ramón su llama creadora y una vieja pipa cebada con un tabaco de olor horrendo que respondía al nombre de "La hija del toro de América". Ramón fingía no vernos o habernos olvidado. Nosotros nos pasábamos la vida disculpándole. Debilidad de admiradores tal vez o equilibrio. La verdad era que no nos resignábamos a verlo vivir entre el encono y la indiferencia de la gente. El español genial de las letras, esa especie de Picasso de la prosa española, nos conmovía y desesperaba a la vez con su posición ante el drama de España. Cuando llegó Juan Ramón Jiménez, el universal español entristecido de sentirse bloqueado por el idioma inglés en Norteamérica, fue a ver a Ramón. Ramón –dicen- se asomó a la puerta de su departamento, deteniendo al poeta que subía. "Párate, Juan Ramón. Antes de que subas, dime: ¿por qué escribes siempre Dios con minúscula en tus últimos poemas? Si hasta eso le quitan, ¿qué le va a quedar?" Y Juan Ramón, ante la desesperada sorpresa de Zenobia –otra mujer impar- retrocedió y no subió.

Pasaron años. Losada, el editor común, nos habla de vez en cuando de Ramón. Sabíamos cosas de él, a veces no muy agradables, como cuando viajó hacia el Generalísimo. ¿Quién le aconsejaba? Nadie. Fabricaba mitos él solo y solo los deshacía. Puede que le asustase la existencia. Por fin, una noche, después de muchos años, nos sentamos a la misma mesa. ¡Qué maravillosos fuegos artificiales! Lució, desplegó todos sus encantos. Habló juvenil y ocurrente. De vez en cuando alargaba su mano derecha hacia Luisita: "Pajarito, súbase aquí". Y ella apoyaba dulcemente su mano. Eran como escenas minúsculas. Teatro para amigos. La suave expresión

de Luisa se rizaba de alegría al verle alegre. ¿Cuántos años junto a él? La escritora argentina, tan inteligente, hace un gesto vago de eternidad. Era una noche con la magia de la inteligencia presidiendo. No se habló de España. Nosotros los españoles, sabemos callar cuando nos deslumbramos. De pronto, Ramón sacó un cuchillo que llevaba, jugó con él. No pararé hasta que me paguen mil pesos por una greguería. ¿Y esa arma? Levantó como un prestidigitador su brillo hacia la luz: "Esta la llevo para después del tres mil. Las calles de Buenos Aires son tan largas..." Y miraba a Luisa como diciéndole que él era siempre su celoso caballero.

Al separarnos, le pedimos que fuera a nuestra casa. Nos atajó: Dentro de seis meses. Yo a los amigos no puedo verles más que de tarde en tarde.

¡Tarde! Siempre es todo tarde en la vida de los hombres como Ramón. Tan tarde, que hasta en la muerte sus amigos y admiradores iban llegando tarde al entierro, al traslado... Parece que la Argentina también se ha dado cuenta tarde de que vivía en Buenos aires uno de los más grandes inventores de la literatura en lengua española. Poca gente, pocos escritores argentinos y cuatro inteligentes republicanos españoles asistieron junto a la familia. Ningún lector... Cuando lo llevaron en el furgón al aeropuerto de Eceiza, se quedó solo bajo el sol del verano durante varias horas. ¡Ramón en esa soledad tan brillante cuando a él le gustaba la penumbra del café y el humo de la pipa cargada con un tabaco de olor horrendo que respondía al nombre de "La hija del toro de América!".

Un avión lo ha llevado a España.

Dos espumas frente a frente,
una verde y otra negra...

Lo va a recibir el Ayuntamiento de Madrid como a uno de sus hijos más ilustres. Vi que aquel ómnibus se llevaba todas las colas. En su tablilla ponía. "Al Cementerio". Y le seguía el "doctor inverosímil", quien por ausencia no le pudo curar.

Otra vez las dos Españas juntas en el camino de la muerte. No porque Ramón supiera bien a cuál de ellas pertenecía sino por esa expatriación suya que tuvo mucho de desconcierto, de inadecuación, como si al ser derribado el café Pombo, mito madre de los cafés ramonianos, el escritor se hubiese desorientado, sucediéndole lo que a los pájaros después de la tormenta pulverizadora de sueños.

Hoy nos hace el efecto de que en España han escrito pensando en nosotros todos un cartel: "Al Cementerio", para que lleguen a él los cadáveres de ultramar. Así van llegando muchos de los que vivos pasaron la mar hacia aquí, hacia América, "Refugio y amparo de los desesperados de España" (Cervantes). Así llegaron don Manuel de Falla, Juan Ramón, Ramón... ¿No dijo usted que quería volver a España para morir?, le preguntó el jefe de policía a José Bergamín, el peregrino en su patria. No, para vivir, le contestó el agudísimo español.

Ramón, en España, no se sintió vivir. Le habían barrido junto al otoño las hojas de sus libros geniales. Madrid se lo habían cambiado, aunque él no lo confesara... Por eso dejó Madrid por Buenos Aires, donde la gente nos decía: Ahí va Ramón, o los que no lo decíamos y admirábamos tanto no lo saludábamos, aunque nuestro amanecer a la literatura hubiera estado presidido por este prestidigitador de las alegres palomas inmortales. Éramos la España que camina por la otra acera. Pero hoy esa España ha acudido a despedirlo al avión que se lo lleva a reposar definitivamente bajo el suelo de la patria donde ya no hay litigio.

TEXTO 2 i

Rafael Alberti: *La arboleda perdida*, segunda parte Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, p. 167-169.

el dedo índice

cariñosamente:
Luisa,

humo

Ramón aislado

La hija del toro de América".

fumarola

tonto e innecesario franquismo,

soneto impuntuado,

triste
lejos de Madrid,

Por qué

Cuando por fin fui

la ancha cara

ramón.

Juan Ramón Jiménez
en otro tiempo

La escalera

sin mayúscula

la barba.
Y me fui
suavemente.

---

i Aparecen sólo palabras sueltas, a modo de texto inconectado; la explicación primera es que por transcribirlo nos pedían más dinero del que podemos pagar. (Nota del editor)

RAMÓN, POR NORAH LANGE

JUAN V. DAZI
juanvdazi@gmail.com

Norah Lange, de ascendencia noruega su familia, nació en Buenos Aires en 1905 (o 1906, hay discrepancia sobre la fecha) y falleció, en la misma ciudad, en 1972. Su primer libro de poemas es de 1925 (*La calle de la tarde*) y su primera novela, *Voz de la vida*, de 1927. Muy próxima a Borges en los años 20, estuvo ligada a los grupos de vanguardia.
Se casó en 1943 con Oliverio Girondo.
En su libro *Estimados congéneres*, reúne los discursos que pronunciara con ocasión de diversos banquetes en homenaje a escritores y figuras relevantes del mundo cultural argentino próximo a ella. Entre otros, Evar Méndez, Oliverio Girondo (tres discursos), Rodolfo Luzuriaga, Rafael Alberti (él solo y otro con María Teresa León), Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Juan Antonio Zuccarini, además de Ramón.
El primer discurso es de 1934 (a Amado Villar, por su *Marimorena*) y el último de 1964 (a Aldo Pellegrini, por su estudio y traducción de *Los Cantos de Maldoror*)

El discurso a Ramón que transcribimos lo pronunció Norah en 1941, con motivo de la publicación de *Retratos contemporáneos* en Sudamericana.
Retratos contemporáneos es el primer libro *nuevo* que edita Ramón en Argentina, pues antes sólo había salido *El cólera azul* (1937, Sur) recopilación de novelas cortas ya publicadas antes de la guerra en Madrid. Quizá por eso el homenaje es heredero de los años pasados y –en su discreción al no mencionar ni de pasada ningún aspecto social o político- quizá también una formulación de un deseo: mantener a Ramón en el grupo.

En la foto –seguramente tomada en alguna de las fiestas nocturnas en casa de Oliverio y Norah, en los

foto de grupo en Suipacha 1444, casa de Oliverio Girondo

años cuarenta- se ve a los anfitriones en el centro del grupo y, al fondo, juntos, a Luisa y a Ramón.
Según cuenta Susana Lange Kildal[1], sobrina de Norah:

> "Las fiestas empezaban a eso de las 9 y seguían hasta cualquier hora. A veces Norah se disfrazaba y bajaba la escalera tocando el acordeón. Otras veces, Olga Orozco se ponía a cantar tangos. Borges 'atrapaba' a alguien y se lo llevaba a conversar a un rincón."

Ramón lleva cinco años en Buenos Aires, tiempo –y circunstancias- que quizá le haya llevado ya a ver las cosas de diferente manera, con la distancia de sí mismo, viéndose ya un poco como dejado atrás:

> "…gracias a unos y otros se llegará a la persuasión de cuál es la manera de vivir y de comportarse con arreglo a las realidades consecutivas, trabajando no la idea sino la adaptación al mundo, su comprensión, su deber de sumisión. ¡Eso! La sumisión, la suprema idea del complejizador de realidades, del poeta fatal." [2]

1 Citada por Patricia Kolesnikov, diario *Clarín*, 5-jul-2000.
2 Del "Prólogo", *Retratos…*

TEXTO

Norah Lange: “A Ramón Gómez de la Serna”, en *Estimados congéneres*, editorial Losada, Buenos Aires 1968, p. 138-143.

En la comida que le ofreció Oliverio Girondo, para festejar la aparición de su libro Retratos contemporáneos*. Le obsequié una retorta conteniendo un misterioso elixir preparado por Juan A. Zucccarini.*

Agosto 31 de 1941

Selecta y enaltecida minoría:

Cometer elucubraciones admirativo-fonéticas en torno a Ramón Gómez de la Serna, implica precipitarse en dos inexpertas realidades. La primera os corresponde: atestiguar su silencio recién nacido. La segunda, menos dichosa para vosotros, pero obstinada ambición en la suscrita, consiste en ubicarme en ese silencio suyo en inminente trance de extenuación y que debo aprovechar con apremio para describiros algunas porciones de su cotidiana efervescencia.

Según asevera Hipócrates en rezongados aciertos fisiológicos, para que el genio sea continuo y pasible de posteridad segura debe arrimarse a gestos, no de premeditada originalidad, sino de auténtica y espontánea contextura, de modo que ningún consanguíneo, ni vecino de pieza, consiga atisbar en ellos una marcada confabulación exhibicionista, o una diferencia notoria entre su decaída mímica de entre casa y la que pasea por recibos y otras meriendas no menos emigratorias. Tampoco resulta onerosa –agregan psicopáticos de más discutida consagración- una recia dosis de caprichos, entre los cuales puedo recomendar algunos de razonada calistenia, como el que practica Oliverio Girondo cuando entretiene su barba enciclopédica en meritorias canchas de bochas; la temeraria y persistente afinidad de Amado Villar con terrenos decididamente botánicos, o la sabática incursión del doctor Zuccarini en polémicas plásticas de aguerrida filiación alcoholizada.

Escasos seres han surgido al mundo tan umbilicalmente adiestrados para incluirse en esta ardua clasificación, como Ramón Gómez de la Serna. Si el ser genial implica, además, una copiosa discrepancia respecto a diseminados cuerpos humanos, y contemplar la vida a reconfortante distancia de la visión que fomentan dichos obstáculos invertebrados, Ramón Gómez de la Serna constituye la versión autorizada y fidedigna.

Habituada a secundar toda certidumbre mediante irrebatibles minucias de cepa familiar, os reseñaré diversas filigranas de su existencia, a fin de que comprobéis cómo Ramón se halla habilitado para constituir domicilio legal en el genio, desde el comienzo de su historia literaria.

Irrumpiré con la más estruendosa:

Nadie más enemigo que Ramón de esa plañidera moraleja expuesta en el siguiente, implacable, deletreo: *“El que calla, otorga”*.

- Está bien –vocifera- que la futura cónyuge en inéditas nupcias recalque, con un silencio, su aquiescencia al tálamo, pero no se otorga, callando, en una polémica literaria, ni en una controversia pro recrudescencia de la metáfora.

Ramón sabe que quienes otorgan callando representan los más funestos engaña-pichangas de toda sobremesa; los que retornan a la vera de su consorte para repartir, entre hipocondríacos parientes, los retazos malsanos de su deteriorada vocalización mental. Claro que a Ramón le conviene una soslayada epidemia de incapacidad fonética; le entregaría un auditorio exclusivo para su voz inocente del más circunspecto cortocircuito.

Nadie más equivocado que Montesquieu cuando trepida, por escrito –ya que no cree en la gimnasia oral-. Que el silencio es más elocuente que todos los discursos. Montesquieu no previó, por cierto, el advenimiento a tambor batiente de Ramón Gómez de la Serna, ni la aparición paulatina e innecesaria de diversos escritores –algunos también no académicos- propensos a probarse estatuas, soñando, al menos, con el vaciado; repartidos mutismos que pretenden convencernos de que el silencio es la expresión más alta de un estado interior y que rememoran inútiles resabios de fracasados lingüistas al repetir –homeopáticamente- que una garganta en reiterada afonía representa la parte trascendental de toda repartida disquisición. Más alevoso aún, Sócrates proclama que el que calla escucha armoniosos susurros interiores, signo precursor de la pésima educación vigente en nuestras tertulias, donde acontece que un orador escrupuloso se encuentra circuncidado por individuos que acuden con la tartamudez bajo el brazo y que sólo permanecen atentos a reminiscencias del casero, del jurado municipal, del prestamista, de la parsimoniosa cónyuge circunscrita a afiebrada auscultación de bolsillos, tras inconfesa epístola.

Ramón anula tales irreflexivas contumacias. Mientras Ramón habla, es imposible alejarse de su voz, del contenido de su voz, de esa voz que hace caducar confesionarios, de esa voz de catarata, de esa voz en ebullición, sin reumatismos ni otros perjuicios guturales. Cuando ramón habla, su voz nos sigue por la calle, detiene el tranvía que nos lleva a otra parte, hace sonar en conciliábulo longevo desorbitados teléfonos, nos espera a la puerta de la calle, se entretiene en sorprendernos desde el recoveco más tierno de un mueble venido a menos. Para quien insinúe la más remota predilección por los puntos suspensivos, por esa desprevenida pausa que deambula entre un tema y otro, sólo puede achacársele que no ha escuchado a Ramón. Ocurren, desde luego, diversas zozobras mientras Ramón fonetiza. Ramón exige, merece tal fidelidad auditiva, sin sobresaltos ni ulteriores cuchicheos, que si dos invitados dialogan al final de la mesa, Ramón los increpa sin requerimientos protocolares:

- Es necesario escucharse mutuamente –ruge, desde su sillón y su pipa—. La voz baja es signo de usura, de pagaré, de entrada independiente. Hable en voz alta cuando le llegue el turno, señor…

Por supuesto que el antedicho aguarda, dipépsicamente, un horario oportuno, pero la madrugada lo sorprende atareado en un mutismo que no quiso profesar. Ramón no cesa de hablar, una vez decidido –lo cual ocurre siempre-, por temor a deslizarse en el psitacismo. Las frases roídas por el uso serán pesadilla de pseudo ensayistas y otros engendros empeñados en eludir acalafasias y demás parafrasias al alcance de todos ellos. Ramón, en todas las estaciones del año. En todos los hogares sean o no desavenidos, desenvuelve su voz liberada de sordinas convencionales, para contradecir, en luminoso tropel de imágenes, la cacareada e inútil prosodia de aquel misántropo que una tarde proclamó: “La palabra es el don de que se vale el hombre –no la mujer- para ocultar la verdad”.

No necesito recurrir a analgésicos para dedicar otro minuto a diversas reacciones de Ramón; tal su

apego por agresiones terapéuticas que arriben adosadas a nutritivos prospectos, prurito del que es exclusiva víctima Luisita Sofovich, cuya superlativa fe en todo lo que Ramón prohija, la lleva a ingerir, con su unción surrealista y perdurable, cuantos materiales inocuos prepara Ramón en menos-cabadas retortas. La terapéutica no reside en Ramón como manía rectada. Con estruendosa seguridad abomina de la emulsión de Scott para deslizarse a la hemoglobina, y al menor apremio del termómetro usufructúa del benzoato de sosa, por no citar otras argucias de ardua y tartamudeante locución. Debo denunciar, sin embargo, que esta autoestimulada propensión a la receta suele adquirir ribetes alarmantes. Una noche, Ramón descubre una reciente extorsión laboratoria. Con gesto prudente ingiere medio comprimido. No ocurre nada. Entonces descuelga el auricular, irrumpe a media-noche sobre la mesa de Oliverio Girondo y le recomienda el uso inmediato de catorce grageas, que lo habrían condenado, impostergablemente, a la silla de ruedas, de ser menos arisca la credulidad del suprascrito.

Quiero señalar también su aversión casi mística por todo lo que se asemeje a un producto envasado, aunque evidencia la más reciente fecha de clausura en la consabida hojalata; los kilómetros de papel amarillo que cruza con tinta roja; sus largas vigilias hasta las catorce de todos los días siguientes; sus trajes a rayas y a cuadros, única claudicación alegre frente a distraído sastre; sus corbatas de primera comunión, si la primera comunión se vistiera de rosa; el monóculo de la impaciencia que extrae a veces, sobre manteles caducos, para evidenciar sus buenos propósitos junto a comensales -orden de las trepadoras- que el destino instala a su vera; su fidelidad sin moratoria hacia el cognac y la pipa; su desenvoltura y regocijo sobre elefantes y amigos del arte; su decidida y encomiable afinidad con el asfalto y, por sobre todo, la generosidad de su buen humor, enemigo del ahorro, del sábado inglés y del libro de quejas; su silencio exclusivo y perfecto frente a menudencias cotidianas que no son menudencias; y una última bondad de su pluma vigilante: la de ser la única que, desde España, acusaba recibo de nuestros libros, después de leerlos.

Para señalar con regocijado asterisco esta velada en que celebramos la aparición de sus *Retratos contemporáneos* –magnífico y perdurable libro en el cual su mirada radioscópica rememora, de una manera inédita y para siempre, la porción de posteridad que reside en cada uno de sus biografiados-, le extiendo este elixir de cristalino y de nocturno medio luto, enclaustrado en vertiginosa pipeta de longevo cuello, del cual sólo merecen usufructuar los grandes biógrafos, y que he obtenido con la colaboración austera del minucioso Zuccarini, tras extenuadora compulsa alquímica en la biblioteca paterna del antedicho bacteriólogo.

¡Ramón! ¡Inconmensurable Ramón de varios centenares de libros! Lamento finalizar este asedio de sobremesa. Hablar de sus rumbos, de sus condiciones climatológicas, es tarea demasiado grata y ambicionada para renunciar a ella fácilmente. Pero presiento su silencio acalambrado, como si se le hubiera dormido esa pierna que suele adormecérsenos en conferencias que no sean las suyas, y me marcho, pero no sin antes jurar que una noche, en esta casa, mi cariño y mi admiración hacia usted procuraron trazar, con voz indeleble, los originales y vitalicios perfiles de su inmortal contextura.

UNA ANÉCDOTA DE RAMÓN,
POR SANTIAGO ONTAÑÓN

JUAN V. DAZI
juanvdazi@gmail.com

TEXTO

Santiago Ontañón y José Mª Moreiro: *Unos pocos amigos verdaderos*, Fundación Banco Exterior, Madrid 1988, p. 111.

Santiago Ontañón nació en Santander en 1903 y falleció en Madrid en 1989. Amigo de los integrantes de la Generación del 27, él mismo pertenece a ella como partícipe de su espíritu y como escenógrafo de muchos de los montajes teatrales de la época, *Bodas de Sangre*, de Lorca, entre otros. También de los años 30 es su entrada en el cine como actor en *La traviesa molinera* (1934), de Harry d'Abbadie d'Arrast. Al acabar la guerra civil se asila en la Embajada de Chile de Madrid (en la relación dada por ésta al gobierno español el 20 de abril de 1939 figura junto con otros 16 refugiados). La estancia en la Embajada se prolongó hasta octubre de 1940, fecha en que salieron rumbo a Brasil los cinco últimos –Santiago Ontañón entre ellos- (ya antes, en octubre de 1939 y en septiembre de 1940 habían salido dos grupos). Durante ese tiempo, cuenta Ontañón en su libro de recuerdos[1] que "publicaron" un diario: *El Cometa* y una revista: *Luna*.[2]

El exilio fue chileno, argentino y peruano. En Chile trabajó con Margarita Xirgu, para quien en Buenos Aires hizo la escenografía de *El Adefesio*, de Alberti y de gran parte de su repertorio. En Perú, llamado por el gobierno, lleva la dirección artística de la Compañía del Teatro Nacional, desempeña la Cátedra de Escenografía de la Universidad de San Marcos, y vive 10 años, hasta que a mediados de los 50 regresa a España "por la puerta de atrás" [3]

En España participa en la tertulia del café Lion y trabaja como actor en el cine (*La vida por delante*, *El día de los enamorados*, *La gran familia*, *El verdugo*..)

En cierta ocasión, se daba en casa de los Morla una cena de despedida a Ramón Gómez de la Serna, a propósito de un viaje a Chile. Federico conocía a Ramón, el Ramón que parecía llevar en sí constantemente la mesa del café de Pombo, donde era sumo pontífice; el Ramón que, como Lorca, no toleraba segundos planos. Como es lógico, en aquella cena debía llevar la batuta el autor de las *greguerías*, pero Federico se empeñó en lo contrario y lo consiguió. Y la cosa fue tan premeditada que no hay excusa. Momentos antes de que Ramón llegase, me dijo Federico: "Oye, Ontañón, vamos a no dejar hablar a Ramón, si ves que aflojo, hablas tu; pero que no meta baza él".

Afortunadamente no tuve que intervenir, pues competir con dos parlanchines tan extraordinarios como Federico y Ramón no era tarea para este modesto hablador. El hecho es que Federico se salió con la suya. Ramón casi no dijo palabra. Debo confesar, en honor del pombiano número uno, que ha sido la única vez que le he visto a la zaga de alguien. Y aquí viene lo verdaderamente encantador de Federico, lo que hacía que todo se le perdonase. Cuando el grupo de siete u ocho salíamos a la calle, me dice: "Pobrecito, me da pena verle irse sin hablar. Vamos a dejarle que diga algo". Y efectivamente, cinco minutos después, en la calle de Velázquez esquina a la de Alcalá, Gómez de la Serna nos habló feliz y dichoso y, haciéndole justicia, con el ingenio maravilloso que le adorna.

1 Ver referencia en el texto seleccionado.
2 *Luna*, Edaf, Madrid: abril 2000, ed.facsímil, 642 págs.
3 Ver referencia en el texto seleccionado, p.221.

RAMÓN EN LA REDACCIÓN DE *LA GACETA LITERARIA* (1927)

CARLOS GARCÍA
carlos.garcia-hh@t-online.de
otoño 2008, Hamburg

En marzo de 1927, Emilio Fornet publicó el relato de un día de redacción en la poco antes aparecida *Gaceta*. Recojo aquí los fragmentos relacionados con Ramón:

LA CORTE DE LAS LITERATURAS
LOS SÁBADOS DE *LA GACETA LITERARIA*
[*La Correspondencia de España*,
Madrid, jueves 17-III-27]

[...]

El último en llegar es siempre el director de *La Gaceta Literaria*, Enrique [léase Ernesto] Giménez Caballero. Cuando entráis ya están en el saloncillo Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Antonio Espina, Edgard Neville, Melchor Fernández Almagro, y ese dibujante modernísimo que se llama Gabriel García Maroto.

El día que trato de describiros fue el que Ramón Gómez de la Serna llevó su artículo "Las tijeras" [*La Gaceta Literaria* 4, 15-II-27]. Ramón, con su cabello peinado en forma de cortina romántica, de salón, por la que se diría que va a aparecer una greguería a hacer su mueca, como en un guiñol; con sus patillas ceñidas, su boca torcida en mueca picaresca, y sus luminosas pupilas que parecen tener imán para el alma de las cosas, blandía, entre los pliegos de su capa española, sendos dibujos de Bon representando el dolor del escritor que trabaja en vano porque las tijeras le asesinan su labor, recortando sus trabajos y no pagándolos. Guillermo de Torre, pulcramente ataviado de negro, pero con una corbata de colores, como una trompetita larga, carnavalesca, sonreía con esa abierta nobleza suya

La Gaceta Literaria
LETRAS—ARTE—CIENCIA
1927 MAYO 1927
CENTENARIO DE GÓNGORA

portada de La Gaceta… nº11 (1-VI-27)

de *enfant* alegre que ha corrido la tierra.

Le pregunto: –¿Cuándo ese viaje a París? –Pronto, dijo Ramón, allá he de comer en medio de ruido de granate del circo... Un banquete, aunque sea de ancas de leones.

[...]

Ya la hora avanzada, se despidió Ramón Gómez de la Serna. Era sábado. Tenía que asistir a la Cripta de Pombo. Viejo café cuyas mesas son las fosas del romanticismo. Pero cuya alma es tan moderna, que ha alcanzado el novísimo honor de ser difundida por la T.S.H. [Telefonía sin hilos].

La palabra de Ramón Gómez de la Serna se difundió en mil rayos por el cielo lunado de uno de los románticos sábados españoles... Aquella noche sus greguerías fueron verdaderas brujas de don Francisco de Goya y Lucientes.

Emilio Fornet

En cuanto al autor de la glosa, Emilio Fornet de Asensi (1898-1985), fue un escritor, periodista y dramaturgo español, autor de *El Duque de Gandía* (1956); *La imprenta en España* (1956; ambos en la colección Temas españoles, n° 226 y 268); *El correo* (1957); *La Albufera* (1958), etc.

Se inició ya mayor en el cine como actor secundario en películas españolas de los años 60 a los 80, por ejemplo en *Los que no fuimos a la guerra* (estrenada en 1965) de Julio Diamante, basada en la novela homónima de Wenceslao Fernández Florez, de 1932.

EL ALEPH DE RAMÓN: UNA TENTATIVA DE INVENTARIO DEL ESTAMPARIO DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

FRANCISCO JESÚS SERRANO ALBA
fjsa13@hotmail.com

Este artículo pretende dar a conocer la tentativa de realizar un inventario cuyo radio de acción es el estampario de Ramón Gómez de la Serna, ese enorme conjunto de imágenes que revistieron las paredes de su despacho. Como fruto inevitable de la gran cantidad de horas que pasé –y aún paso de vez en cuando- inmerso en esa especie de tegumento caleidoscópico que es el estampario, me ha resultado imprescindible ordenar y dar forma contrastable a una serie de ideas e intuiciones. Así pues, quisiera exponer las condiciones de este hipotético inventario, el germen de su realización, su desarrollo, límites, metodología, etc., y por otro lado, desglosar una serie de consideraciones algo más generales que fueron tomando forma a medida que el inventario iba creciendo. Espero que este trabajo contribuya en alguna medida a dar nueva proyección a uno de los aspectos más singulares de la personalidad de Ramón Gómez de la Serna.

ORIGEN Y JUSTIFICACIÓN

En el origen de esta empresa se encuentra en primer lugar la lectura de *Ramón en su Torreón*, el libro de Juan Manuel Bonet magníficamente editado por la Fundación Wellington [1]. Lo leí por primera vez poco después de su aparición, y había observado con fruición el extenso reportaje fotográfico que conforma más de la mitad de la publicación, prestando atención no tanto al mobiliario o a los objetos, sino principalmente a la acumulación de imágenes en las paredes del despacho. Durante el verano de 2007 hice una segunda lectura del libro, pero esta vez decidí escanear algunas de las láminas para poder observarlas con detenimiento y discernir detalles que solo permite el uso de una buena lupa (ah, el amor de Ramón por las lupas!) o casi cualquier visor de imágenes digitales.

A menudo tomaba alguno de esos fragmentos de pared del despacho e intentaba identificar cualquier imagen contenida en la amalgama. Lo hacía únicamente para matar el tiempo, para poner a prueba mi capacidad para discernir obras concretas, autores y estilos, aún cuando esos paneles de Ramón no fueran el lugar más idóneo para ejercitarse debido al nefasto estado de conservación de la mayor parte de esas láminas y fotografías: amarillentas por el efecto ácido del pegamento, ennegrecidas por el polvo y la suciedad, rotas, rajadas, desprendidas, incompletas a veces por la necesidad del fotógrafo de imponer un encuadre concreto al caos, dejando sin continuación unas piernas, un paisaje o una cabeza. No tardaría en reparar en lo evidente: cada una de esas imágenes me hablaba de Ramón, de una parcela de su obra, y me pareció que si conseguía desentrañar fragmentos de aquel caos en una proporción lo suficientemente grande, el resultado de todo aquello podría resultar indicativo de su obra, de su biografía o de su personalidad, si es que estas tres cosas no son una sola.

Ya había leído, con enorme atención, el artículo de Ana Ávila y John McCulloch publicado en *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense* [2], y de hecho aquella lectura fue el modo de

1 BONET, Juan Manuel. *Ramón en su Torreón*. Fundación Wellington: Madrid, 2002.

2 ÁVILA, Ana. y McCULLOCH, John. "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna". En *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*.

preparar mi visita al despacho de Ramón instalado en el MNCARS -experiencia fascinante donde las haya (a pesar de esa mampara de cristal que se encarga de despertarnos cuando nuestra nariz choca con ella, dejando allí la huella grasa de nuestro embeleso). Muchos son los autores que se han encargado de analizar el despacho de Ramón, y en cada uno de ellos he encontrado aportaciones interesantes, pero de todas ellas, el artículo de Ávila y McCulloch me parecía especialmente exhaustivo, y por encima de todo, lo encontraba sumamente estimulante. Sin embargo, cuando la idea de realizar un inventario del estampario tomaba forma, volvía a mí, insistentemente, un aserto contenido en aquel artículo:

> Tal como vemos en las mamparas de los biombos se recrea la realidad desde múltiples fragmentos de diferentes épocas, que comparten un espacio por azar, sin ningún ordenamiento lógico sino por los antojos del autor. Desglosar cada una de las imágenes que se registran en ellas es un trabajo que se extendería por muchos volúmenes e incluso entraría en lo absurdo. Sería como intentar interpretar cada línea de un dibujo automático [3].

Pero si Ana Ávila y John McCulloch renunciaron o sencillamente desestimaron la posibilidad de un inventario, es porque no era ese el propósito de su estudio, y así lo reconocieron. Su artículo es un excelente trabajo de síntesis, cuyas conclusiones me parecen extremadamente acertadas. Ahora bien, fijadas las claves fundamentales del proceder de Ramón, de la génesis de su espacio doméstico o creativo, me parecía que era mucho lo que quedaba por hacer, y es más, aquello que restaba me parecía precisamente lo más divertido y esclarecedor. Incluso aquellos dos autores, que dejaban clara su intención de no dejarse llevar por el detalle, caían en la tentación de realizar varias enumeraciones de gran interés. Nadie escapa al placer de la búsqueda, la identificación, el *rastreo* [4].

De hecho, no era yo el primero en acometer un inventario del contenido del despacho de Ramón. El mismo Ramón, sin llegar a inventariar, conocía y practicaba con maestría el arte de la enumeración, y su despacho fue objeto de descripción en numerosas ocasiones: lo hace ya entre la miscelánea de *La Sagrada Cripta de Pombo* (1924) así como en los capítulos LXVIII y LXXXV de su *Automoribundia* (1948). Pero curiosamente, la única persona que hasta el momento se había adentrado de un modo verdaderamente exhaustivo en una tarea similar había sido la esposa del escritor: Luisa Sofovich elaboró, tras la muerte de su marido, un inventario[5] muy completo de los objetos que componían el mítico despacho de la calle Hipólito Irigoyen en Buenos Aires. Este inventario de Luisa, publicado en el diario *Arriba* el 27 de noviembre de 1966 tenía una función muy clara: documentar públicamente y con detalle la donación del despacho de Ramón al Ayuntamiento de Madrid con vistas a la creación de

Madrid: SEACEX, 2002. pp. 355-387. En las citas siguientes aparecerá abreviado como *VHI*.

3 Op. cit. p. 364.

4 También Juan Manuel Bonet realiza una muy extensa y exhaustiva enumeración de obras y personajes contenidos en el estampario (BONET, Juan Manuel. *Ramón en su Torreón*. Madrid: Fundación Wellington, 2002. pp. 53-57). Tanto la enumeración de Bonet como la de Ávila y McCulloch me fueron de gran ayuda, y se convirtieron en punto de partida, si bien yo no dispuse de la documentación fotográfica que ellos tuvieron a mano, de modo que una parte del trabajo que ellos ya habían desbrozado con precisión hubo de ser acometido de nuevo conforme a los fragmentos de estampario de los que yo disponía.

5 "Inventario del despacho de Ramón Gómez de la Serna (nota publicada en el diario Arriba el 27-nov-1966)", en *Boletín Ramón nº 6, primavera 2003*. Madrid. pp. 55-57

un entonces hipotético Museo Ramón Gómez de la Serna, proyecto nunca realizado. No sé qué sensación produce en el lector común la lectura de aquel inventario de Luisita, pero yo lo encontraba particularmente poético y extraordinariamente emotivo, a pesar de las circunstancias de su elaboración, o quizás a causa de ellas. No encontraba absurdo -y mucho menos aburrido- aquel primer inventario realizado por la viuda, y para mí sentaba un precedente muy valorable.

LÍMITES MATERIALES

Soy consciente de las diferencias existentes entre un inventario destinado a relacionar objetos domésticos (que aún siendo dispares y numerosos, dan lugar a un proceso de identificación y relación extenso, pero no imposible) y la labor emprendida con las imágenes del estampario, acumuladas en una cantidad muy difícilmente mensurable. Llegados a este punto es preciso delimitar con absoluta precisión el objeto y finalidad de mi inventario, que no es al fin y al cabo sino una mera tentativa.

Ya antes de la publicación de la primera entrega del inventario, sabía qué titulo iba a poner a la empresa: *El Aleph de Ramón*[6]. Solo el famoso relato de Borges, y su particular interpretación de un elemento de la cábala judía, daba la medida hipotética y alucinatoria de un *Todo* a domicilio, muy similar al estampario enciclopédico y disparatado de Ramón, conjunto heterogéneo y caótico en el que es posible decir "tal cosa está aquí", pero en el que afirmar "tal otra no está" termina resultando, a poco que uno escarbe en el estampario, una afirmación dudosa. Así pues, tomé como punto de partida la noción de que era imposible completar ni este ni ningún otro inventario del estampario de Ramón, pero lejos de desanimarme, esta certeza ha sido el mayor acicate en la realización de la tarea, ya que, no estando seguro de la necesidad de emprender un estudio cuyos límites conocemos de antemano, me parecía claro el interés de acometer algo que por definición parece imposible, y cuyos límites o contornos son –así se han revelado- irregulares e impredecibles.

Por lo demás, la realización de esta Tentativa está supeditada a unos límites perfectamente claros. En primer lugar, no se trata de un inventario que abarque el contenido completo del despacho de Ramón, sino únicamente el estampario. Por otro lado, no he partido de la observación directa de los paramentos que aún se conservan (algo imposible para muchos de nosotros), sino que me he servido de las fotografías realizadas por Joaquín Cortés para ilustrar el texto de Juan Manuel Bonet en *Ramón en su Torreón*. Estas fotografías ya suponen una selección del total de imágenes del estampario, no solo porque no se pretendía con ellas documentar el área total de los paramentos, o porque el encuadre fotográfico impone inevitablemente unos límites, sino porque los paramentos fotografiados (correspondientes a los biombos y contraventanas de la última *versión* del despacho: el ubicado en un inmueble de la calle Hipólito Irigoyen de Buenos Aires), no suponen sino una pequeña parte de lo que pudo llegar a ser la extensión total del estampario bonaerense, el cual llegó a cubrir, como un tapiz continuo, las paredes, el techo, y alguna vez incluso el suelo del despacho del escritor ("El estampario llegó a crecer tanto que decoré con estampas el suelo porque encontré unos cristales belgas que se no se rayaban y coloqué bajo ellos las nuevas estampas" [7]). A su vez, en cada uno de estos fragmentos

6 Solo posteriormente reparé en que la expresión ya había sido utilizada por Fernando Rodríguez Lafuente ("La obra de Ramón es un inmenso *Aleph* de un inventario mundanal") en su artículo "Los trazos de Ramón" incluido en *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: SEACEX, 2002. p. 55.

7 *Automoribundia: 1888-1948. Vol. II*. Ediciones Guadarrama: Madrid, 1974. p. 499.

de paramento no se ha logrado identificar sino una porción de las imágenes que contienen.

Estas condiciones parecen limitar enormemente el radio de acción del inventario, pero creo que el resultado sigue siendo muy significativo, entre otras cosas por la naturaleza misma del estampario: perfectamente caótico y sin ejes que lo articulen (a excepción de algunos "remolinos" temáticos [8]), cualquiera de sus partes es representativa del azar que rige la totalidad, así como de ciertas reiteraciones que enlazan con las obsesiones del escritor.

No tengo demasiada confianza en las cifras y estadísticas, porque considero que su valor es relativo -y lo es aún más en el terreno que nos ocupa- pero creo que solo a través de algunos números será posible comprender la extensión real del inventario. En el momento en que remito este artículo al *Boletín* RAMÓN, el montante de imágenes inventariadas asciende a un total de 163, de las que un porcentaje difícil de determinar -pero muy alto- se corresponde con identificaciones exactas y sin margen de error. Debo aclarar que el número total de imágenes que aparecen a lo largo del conjunto de entregas es algo mayor, y esto se debe a que a menudo se ha recurrido a imágenes que, sin estar presentes -o al menos no identificada aún su presencia- en el estampario, tienen un valor explicativo al que no he querido renunciar. Dejo estas imágenes *complementarias* fuera de la tarea contable.

WEB 2.0

Si no era posible poner límite al inventario, sí era necesario fijar unos puntos de partida concretos, a partir de los cuales se desarrollaría todo lo demás. Tal y como se encuentra actualmente accesible en el blog *Maquinaria de la Nube* [9], el *Aleph de Ramón* es por el momento un conjunto de 12 entregas hipervinculadas, precedido de un texto introductorio general[10]. Cada entrega del *Aleph*, publicada a modo de artículo o post, propone al comienzo un fragmento del estampario, seguido de las imágenes que han sido identificadas en ese fragmento. Este conjunto de artículos se comenzó a publicar en diciembre de 2007, y por el momento aún no ha concluido. La necesidad de parcelar el trabajo hizo que, a pesar del objetivo final de elaborar un único inventario, cada una de estas entregas funcionara de forma independiente, de modo que cada una de ellas recibió una denominación numérica que hacía alusión al proyecto general en que se encuadran: "El Aleph de Ramón: Inventario nº 1", "El Aleph de Ramón: Inventario nº 2", etc.…

Tal y como he dicho, no me ha interesado en ningún momento la elaboración de meras enumeraciones de obras, motivos o personajes. *El Aleph de Ramón* se propone, por principio, como herramienta visual, como individualización de cada una de las piezas que componen un puzzle, como itinerario creado para el disfrute estético. Debo aclarar, por tanto, que muy a menudo se identifican en el estampario imágenes que luego resultan ilocalizables en la red o en publicaciones impresas, o que se encuentran en formatos inadecuados o con características que impiden su publicación web, debido a lo cual no pasan a formar parte del inventario. Con estos obstáculos no me refiero sino a aspectos como el tamaño (en caso de ser demasiado pequeñas) o la resolución (caso de ser extremadamente baja). Las imágenes provienen normalmente de sitios web muy diversos, pero abundan los hallazgos en páginas

8 Op. cit. p. 495.

9 (Maquinaria de la nube) [en línea] <http://www.espacioblog.com/rrose> [Consulta: 22 sept. 2008].

10 "El Aleph de Ramón" [en línea].*(Maquinaria de la nube)*. 23-dic-07. http://www.espacioblog.com/rrose/post/2007/12/23/el-aleph-ramain [Consulta: 22 sept. 2008].

web de museos de todo el mundo, exposiciones virtuales, y páginas web de bibliotecas y colecciones digitales, algunas de ellas de gran importancia como la que ofrece la Biblioteca del Congreso de Washington.

Por tanto, *El Aleph de Ramón* se presenta al público en forma de documento web y es accesible gratuitamente. Por qué se ofrece de este modo y no como publicación impresa es algo fácil de intuir: en primer lugar por la gratuidad del medio, y en segundo lugar por la posibilidad de actualizar constantemente la información. En este sentido, existía para mí un precedente de capital importancia: la denominada *Tentative de recensement d´une iconographie perecquienne* [11], elaborada por el ilustrador y conferenciante francés Alain Korkos y difundida en formato web en un primer momento a través de un blog -actualmente inactivo- denominado *La Boîte à images*[12]. Esta primera *Tentative* consistía en un minucioso rastreo del universo visual contenido en *La Vie: mode d´emploi* (1978)[13], la maravillosa novela de Georges Perec. Cada entrega de la *Tentative* de Korkos abordaba un capítulo de la novela, aportando imágenes que ilustraban la infinidad de objetos y obras que aparecían en la singular narración perecquiana. Curiosamente, mi labor en la *Maquinaria de la Nube* ha sido, a grandes rasgos, inversa: si Korkos tomó una obra literaria para entresacar imágenes de ella, yo he partido de una miríada de imágenes para –intentar al menos- enfrentar esas imágenes con los textos que desencadenaron, como veremos más adelante.

La gratuidad y la posibilidad de incrementar constantemente los contenidos no resultaron ser, sin embargo, las únicas ventajas de la creación de un inventario on-line. Ya desde el primer momento se hacía patente la idea de que mis conocimientos o experiencia previa como historiador del arte podía aportar un papel importante en la identificación y localización de obras, pero estaba muy lejos de permitirme desentrañar todo el contenido del estampario. El resultado del inventario sería tanto más amplio e interesante si lograba implicar en la tarea al mayor número posible de personas, de modo que cada una de ellas aportara habilidades específicas para la identificación de las imágenes. Y así ha sido: una parte no precisamente pequeña del inventario ha sido aportado por desinteresados amigos e internautas[14] que tomaron la tarea del mejor modo posible y como lo que realmente era: un juego.

ARTE Y LITERATURA

Existe la posibilidad de realizar un balance del inventario que determine la preeminencia en el estampario de unos u otros pintores, de tal o cual escuela, o de determinadas temáticas. Ésta sería –al menos en teoría- la labor de un historiador del arte, pero estas cuestiones han sido ya muy bien roturadas por otros investigadores, y al fin y al cabo

11 KORKOS, Alain. *Tentative de recensement d´une iconographie perecquienne* [en línea] <http://iconoperec.fr/> [Consulta: 2 sept. 2008].

12 KORKOS, Alain. *La Boîte à images* [en línea] <http://laboiteaimages.hautetfort.com/> [Consulta: 2 sept. 2008]. Actualmente Korkos ofrece sus contenidos a través de un blog denominado *Arrêt sur images, décryptage de l´actualité des médias*, <http://www.arretsurimages.net/>, que requiere un abono para su lectura.

13 Edición española: *La vida instrucciones de uso*. Traducción de Josep Escué. Madrid: Anagrama, 1988.

14 Debo dar públicamente las gracias a todos ellos: Arati, Pablo, Tellotéllez, Bashevis, Estupor… internautas a los que no tengo el gusto de conocer en persona y a los que, aún así, no sé si debo ser yo el que agradezca sus aportaciones, ya que sus hallazgos no repercutían en ningún aspecto personal (a no ser mi satisfacción al ampliar conocimientos y descubrir imágenes nuevas), sino que de un modo general enriquecieron los contenidos del inventario. Lectores e investigadores *amateurs* quedaron fundidos en un solo grupo. Yo solo he sido el propiciador de un encuentro.

son datos que pueden conocerse acudiendo a las sucesivas entregas del Inventario, donde la cuestión, si bien no se ha agotado, se ha tenido en cuenta.

Por el contrario, y dada la abrumadora presencia de obras de arte en el estampario, me ha interesado en mayor medida la proposición de éste como un terreno privilegiado de análisis en lo que respecta a las usualmente resbaladizas relaciones entre el arte y la literatura. De modo que, hasta donde ha sido posible, el inventario se ofrece como un corpus razonado, es decir, que no ha bastado con reunir las imágenes y darles una autoría o una fecha, sino que me ha parecido mucho más enriquecedor localizar en qué punto tal o cual imagen incardina con la obra de Ramón, citando aquel fragmento de texto en el que el escritor hace referencia a un determinado estilo pictórico, un determinado óleo, o una fotografía concreta, de manera que las relaciones entre el arte y las obras de Ramón asalten al lector el mayor número posible de veces a lo largo de las sucesivas entregas. Solo ocasionalmente era esto posible, pero se ha intentado siempre. Ni qué decir tiene que, si bien el rastreo de imágenes despierta el interés y el deseo de participación entre los lectores, esta otra tarea, que implica algo así como el reverso del inventario, requiere un conocimiento profundo de los textos del escritor, una poderosa memoria, o en su defecto (como es mi caso) un ingente trabajo de repaso a la producción ramoniana, tarea que ha sido realizada únicamente por mí, lo que explica la existencia de muchas lagunas y de una gran cantidad de trabajo por hacer.

Por lo demás, la utilidad de este aspecto del inventario no reside en la posibilidad de esclarecer o ejemplificar principios generales en la relaciones entre el arte y la literatura -tarea de por sí discutible que ya emprendió con discutible resultado Mario Praz en su *Mnemosyne* (1967)- sino que, como el mismo Praz señala

> Todo juicio crítico supone un encuentro de dos sensibilidades: la del autor de la obra de arte y la del crítico o intérprete. Dicho de otro modo: lo que llamamos interpretación es el resultado de un proceso en virtud del cual nuestra propia personalidad actúa como filtro para la expresión de otra persona (…) La traducción de una pintura o de alguna otra obra de arte figurativo a una composición literaria supone registrar las emociones que siente el escritor ante esa obra de arte. Fue Diderot quien introdujo este enfoque y Oscar Wilde lo llevó a su apogeo en *The Critic as Artist*.[15]

De igual modo, cuando Ramón aborda una obra de arte en alguno de sus textos, nunca elabora una mera descripción de esa obra, sino una elucidación completa, un desentrañamiento. Es decir, cuando una figura de la literatura universal interroga una imagen, la rodea, la interpela, dialoga con ella, y finalmente nos ofrece el resultado de ese proceso (e incluso el proceso mismo), se produce un episodio brillante que no atañe únicamente a la historia de la literatura, sino al enriquecimiento de la imagen en cuestión, ya que ese producto literario nos devuelve -si es el caso de un producto literario de primer orden, como son las elucidaciones ramonianas- una *visión inédita*. Es posible incluso que Ramón nos muestre algo que ya sabemos, pero lo hará bajo una luz distinta. No tengo reparos en tildar de adictivo el efecto que estos puntos de rozamiento entre el arte y lo literario produce en el aficionado, de modo que, ya sea para establecer nuevas conclusiones o

15 PRAZ, Mario. *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus: Madrid, 2007. p. 36-41. Sobre el papel fundamental que la postura estética de Oscar Wilde juega en la conformación de la poética ramoniana, véase, por ejemplo, CONSTÁN, Sergio. "La importancia de llamarse Ramón. Notas sobre la presencia de Wilde en Gómez de la Serna", en *Boletín Ramón* nº 11, otoño 2005, pp. 32-39.

matizaciones acerca de la poética ramoniana, ya sea por mero disfrute, el inventario ofrece algo nuevo: una confrontación masiva de obras y textos, diferente de las enumeraciones con vocación de parcialidad que aquí y allá se han lanzado en la literatura científica. Y puesto que este inventario atiende por principio a lo particular, en cada una de las descripciones realizadas por Ramón reconoceremos, inconfundiblemente, su verbo singular, su particularísima visión, la instantánea elaboración de un punto de fuga sorprendente, muchas veces cargado de humor y siempre dotado de transparencia.

Ocurre, además, que aquí se contienen algunas de las motivaciones principales de esta Tentativa: por un lado, la potencialidad del inventario para revelar aspectos de la figura de Ramón (y no digo de su vida, ni su biografía a secas, sino de sus cimientos poéticos); por otro, su utilidad para revelar bajo un nuevo prisma las imágenes en sí mismas, puesto que las imágenes tienen su propia trayectoria histórica, y en ese devenir propio de cada una de ellas la visión de Ramón no fue –ni creo que pretendiera nunca serlo- una visión definitiva.

EL ESTAMPARIO COMO NUEVO RASTRO

Si algo deseo recalcar es la certeza personal de que en el estampario nos encontramos ante una fastuosa *colección* de imágenes que vale –y mucho- la pena desgranar. El estampario me parece un verdadero tesoro, y desde muy pronto me pareció que, perdidas en el laberinto, había innumerables imágenes que requerían algo más que su mero desbroce superficial. Mirando detenidamente el frangollo de estampas y fotografías, me parecía como si estuviera revolviendo un cajón de fotografías antiguas, y al hacerlo, no es difícil sentirse cerca del arrobo del escritor madrileño en aquel capítulo de *El Rastro* (1914) en el que se encara con los *Cuadros y Fotografías*. Creo que las palabras con que Ramón describe esta parcela *bidimensional* del Rastro (fotografías, estampas, óleos), puede aplicarse con pertinencia a la paradójica experiencia de enfrentarse al estampario:

> Las fotografías son aquí como miradas descoloridas, como miradas en pie, miradas auténticas de ojos como los nuestros, miradas normales, miradas de otro tiempo, pero miradas al cabo, miradas indudables, miradas con ese anhelo, con esa impotencia, con esa dramática extrañeza de las miradas que no pueden sino enfrentar las cosas, sin retenerlas, sin salvarlas. Estas fotografías del Rastro no son ni como las que guardan nuestros padres de parientes y amigos desconocidos, ni siquiera como las que de gentes desconocidas se ven con cierta asiduidad en los portales de los fotógrafos; son más desconocidas, de muertos completamente perdidos en toda memoria humana. ¡Desahucio infinito por el que se agarran a nosotros y nos exigen una profunda atención, ya que su desamparo es tan tremendo! Como últimos amantes, como últimos íntimos amigos o como últimos parientes, sentimos que estamos interesados por estas fotografías, sin celos de nadie, envueltos en una pura fidelidad más fuerte y más entrañable que ninguna otra[16].

Ramón acude al Rastro al encuentro de un *Todo* totalmente desmantelado, frágil y paciente, en espera de una mirada. Solo así se siente el escritor capaz de enhebrar una poética nueva, aligerada y pura. Y es ese mismo principio el que fundamenta la

16 *El Rastro*. En: Obras Completas, vol. III, Ramonismo I. Edición de Ioana Zlotescu. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores: Barcelona, 1996. pp. 202.

elaboración el estampario, expresión del caos y de la totalidad, pero convertido en herramienta a domicilio.

> En esta historia de doce años de pegatos-copia unida a la historia de otros veinte años de huellas perdidas en mis hogares perdidos, voy presumiendo que se puede tener una prueba de cada especie de cosas y completar el todo que se debe salvar al olvido como si estampillase el Arca de Noé con una referencia total del mundo.[17]

Así pues, no diré nada nuevo si asevero que existe un paralelismo directo entre esa parcela bidimensional del Rastro y el estampario ramoniano, pero quisiera destacar que, al abordar el estampario –para elaborar un hipotético inventario, o por cualquier otro motivo más oficioso- nos investimos –ahora en un tercer tiempo- de ese espíritu de búsqueda del escritor, y no hacemos más que reproducir ese placer.

Los hallazgos variarán de un observador a otro atendiendo a su experiencia previa, pero se producirán invariablemente. Esto es lo que, personalmente, debo en mi papel de propiciador del inventario: el hallazgo –o desescombro- de rostros y personajes de los que difícilmente habría oído hablar de no ser por la necesidad de confrontar sus retratos y fotografías para delimitar sus nombres y sus biografías. Una sorpresa continua y altamente gratificante. ¿De qué otro modo habría dado finalmente con los encantadores rostros de los Hermanos Fratellini? ¿Cómo iba yo a saber de la rocambolesca biografía de la soprano Lina Cavalieri (1874-1944), de las peripecias de un oscuro y singular grabador francés llamado Rodolphe Bresdin (1822-1885), de las fotografías de hombres estornudando que realizó un tal R.P. Kingston en los años cuarenta, de las curiosas circunstancias que rodearon al último daguerrotipo que se conserva de Edgar Allan Poe, del icono de un hermosísimo Arcángel San Gabriel realizado por un pintor anónimo de la Escuela de Novgorod en el siglo XII, de las impactantes fotografías que documentaron el maltrato a las imágenes sacras durante la Guerra Civil Española, de los bocetos que Salvador Dalí realizó para una colaboración cinematográfica con Harpo Marx que nunca llegó a término, de las patéticas circunstancias de la muerte de escritores como Stefan Zweig y John Keats, o de la –hasta entonces desconocida para mí- mítica y azarosa fotografía del *Genessee Hotel Suicide* tomada en 1942 por un reportero de la ciudad de Buffalo?

EL ESTAMPARIO COMO HERRAMIENTA RAMONIANA

> *Vivo de imágenes son mi propia sangre*
> *la sangre es mi idioma ciego en la luz del planeta*
> Pere Gimferrer. *Extraña Fruta*, 1969

Se ha repetido hasta la saciedad el sentido totalizador del estampario, como "expresión del subconsciente del escritor" o como "visión cubista y multifacética de la realidad"[18]. Son afirmaciones muy certeras, pero cuya generalidad deja de lado cuestiones algo más prácticas y que encuentro más evidentes. Ávila y McCulloch dan cuenta en su artículo, aunque solo sea de pasada, del sentido *funcional* del estampario:

> También en el último despacho madrileño dispuso de algún biombo, al menos mientras estuvo realizando la monografía sobre El Greco: su carácter era funcional pues pegaba reproducciones de obras del pintor que le

17 *Automoribundia: 1888-1948. Vol. II*. Ediciones Guadarrama: Madrid, 1974. p. 647.

18 *VHI* p. 356

> ayudaban en la redacción. Al estar profusamente ilustrados aparentan libros entreabiertos cuyas hojas se pueden leer a través de imágenes que parecen captar la historia universal por su variedad temática y apabullante información. Ramón le da un giro al uso habitual del biombo: si tradicionalmente sirve para ocultar, lo convierte en algo que revela.[19]

El artículo recoge también una interesante cita extraída de *Rebeca* (1936) que viene en apoyo de la idea anterior:

> Nadie da valor a las paredes, y las paredes son el sostén del pensamiento (…) Las paredes y los techos crean la inspiración [20].

Sabemos que Ramón atesoraba una cultura visual de quiméricas dimensiones, pero ese capital se apoyaba en una herramienta bien palpable y real: el estampario. Y es que una porción enorme de la obra del escritor madrileño tiene como objeto la cultura en sí misma. Ahí están sus monografías sobre pintores (Velázquez, El Greco, Solana, Goya), y sus biografías de escritores, poetas y filósofos (Barbey D´Aurevilly, Edgar Allan Poe, Kafka, Valle-Inclán), o de personajes de cualquier ámbito social (Chaplin, Marinetti). La dinámica investigadora a través de la cual hallaron término todas esas obras no es la del erudito que se empapa de publicaciones y las contrasta (actividades que parcialmente también llevó a cabo), sino la misma dinámica que rige el conjunto de su obra, es decir, la supremacía concedida a lo visual, la noción de que una observación atenta y desprejuiciada de una imagen llevaría, según cierta poética específicamente ramoniana, a la revelación. Este es el principio que rige centralmente la escritura de *El Rastro*, la creación de las greguerías, y la mayor parte de sus novelas [21], de modo que debió ser un aspecto de vital importancia para el particular análisis que Gómez de la Serna realizó sobre aspectos específicamente *visuales* de la realidad como lo es el arte, y fundamentalmente la pintura. De nuevo puede aplicarse al estampario las palabras con las que Ramón glosa la aparición de cuadros en el Rastro

> Ese arte convencional de la pintura aquí consigue lo que quiere porque nada lo discute, ni lo clasifica, ni lo hace hermético, ni lo critica con parcialidad, ni lo llena de presunciones estéticas y abstractas. Aquí sin espectáculo, sin obcecación, sin contraproducentes admiraciones y glosas obligadas, consigue impresionar sutilmente, profundamente, en el azar, en la libertad. Aquí ese arte fementido, lleno de *planitud* y que tanto aplana en los museos bajo el hipócrita placer que da su belleza, aquí, vuelto a la ingenuidad, simplificado, elemental, sugiere una mirada directa, directísima, sobre las cosas o los hombres que les sirvieron de modelo. Crudas realidades de tiempo, de espacio y crudas realidades terrenas y humanas agravan estos cuadros y estas fotografías [22].

Ramón escribió incansablemente, casi a destajo podría decirse, pero le acompañó siempre la

19 Op. cit. p. 367.
20 Op. cit. p. 365.

21 Valga como ejemplo el planteamiento de *El Secreto del Acueducto* (1922) en la que el "protagonista, don Pablo, pasa la mayor parte de su tiempo observando el monumento segoviano y transformándolo a través de imágenes poéticas y metáforas, buscando el secreto que se oculta en sus piedras". *VHI* p. 356.
22 *El Rastro*. En: Obras Completas, vol. III, Ramonismo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores: 1996. pp. 199-200.

inspiración genial, el pellizco poético, y en esta labor constante el estampario juega una función primordial. Si una de las premisas fundamentales de la escritura ramoniana -y por extensión de cierto espíritu vanguardista que pretende, unas veces con acierto y otras con encantadora ingenuidad, dar de lado vicios y tópicos adquiridos en la inercia histórica- es la necesidad de enfrentarse directamente y sin intermediarios críticos al objeto de análisis, ya se trate de la obra de un pintor, o la aportación de un escritor a la literatura universal, se hace patente que Ramón trasladó sus dudas y sus consultas de los libros a las paredes, de la crítica establecida a la intuición que surge de la observación directa:

> Para Ramón, la vanguardia ha aportado una profundidad en la mirada del artista que supera la postura plana del realismo naturalista, que pretendía reflejar la realidad según la certeza que aportaban las ciencias. El novelista desestima la ciencia como medio de acercamiento a su realidad. En cambio, la biografía literaria puede ser un espacio propicio, pues tanto el biógrafo como el lector viven en la actualidad de la obra.[23]

Es por eso que Ramón necesita una proximidad y una familiarización lenta y constante con los elementos cuya interpretación acometía. El escritor lo expresa de un modo propiamente alucinatorio:

> En esta asiduidad con mis estampas me he dado cuenta de que tienen voz y hablan. He necesitado para merecer su parlamentación una larga confianza con ellas.[24]

Este sentido funcional del estampario, fundamental para comprender el modo que tenía Ramón de abordar y glosar la pintura, lo es también para el caso de los innumerables retratos presentes en el estampario, muchos de los cuales pertenecen a personajes biografiados –o potencialmente biografiables- por Ramón. En esas biografías -no por casualidad denominadas *Retratos* o *Efigies*- el escritor raramente deja pasar la oportunidad de describir físicamente a sus protagonistas [25]. Así ocurre con Kafka, Poe, o Walt Whitman (del que realiza una divertidísima descripción para contraponer el espíritu de su obra a la de Poe), aludiendo de forma clara a determinados retratos fotográficos, algunos de los cuales han sido identificados en el estampario e inventariados. La pericia –o pura fantasía, según cómo se mire- de Ramón como fisonomista al analizar esos rostros, ademanes e indumentarias, busca siempre alumbrar la personalidad del biografiado, y deja entrever la confianza ciega del escritor en la capacidad de las imágenes para atesorar por sí mismas una verdad última y esencial de la que espera ser receptor.

EL ESTAMPARIO EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN TÉCNICA

He aludido anteriormente a la inmediatez que Ramón deseaba en su acercamiento a las obras de arte o a los rostros de sus biografiados. Con esto no me refería, claro está, al contacto directo con los referentes de origen, sino a la necesidad de posar su mirada sobre esos referentes sin atender a juicios previos. Aclaro esto ya que el estampario no es sino un enorme *intermediario* de la realidad, un amplí-

23 PEREIRA, Juan M. "El mito del artista ramoniano". Fragmento recogido en *Boletín Ramón* nº 11, p. 55.

24 *Automoribundia: 1888-1948. Vol. II*. Ediciones Guadarrama: Madrid, 1974. pp. 647-648.

25 En su biografía sobre Oscar Wilde, Ramón escribe: "Yo, que en medio de cierta indiferencia di biografías como ésta cuando estaba muy lejos de ser moda el biografiar a todo trance, sentía, sobre todo, el arte del retrato como pintor de caballete". *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*. Madrid: Aguilar, 1990. pp. 367-369.

simo *Museo de Reproducciones* [26] que el escritor recortó de entre un heterogéneo conjunto de publicaciones impresas. En base a esto hay que hacer notar que la obra –y el estampario- de Ramón Gómez de la Serna atraviesan centralmente el germen y desarrollo de aquello que Walter Benjamin denominó la *época de la reproductibilidad técnica*:

> La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. (…) Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.[27]

Existe una estrecha relación entre estas ideas y la postura estética de Ramón Gómez de la Serna, pero eso sí, el tono vagamente advertencial y como de incertidumbre ante lo venidero [28] que deja entrever el ensayo de Benjamin, tiene en Ramón un sentido de afirmación y celebración, ya que si algo caracteriza al escritor es su constante deseo de integrar en su obra [29] toda expresión de la modernidad. Este fenómeno que el crítico alemán señala desde la tribuna del materialismo histórico y con un claro posicionamiento político, había sido desde mucho antes recogido e interiorizado por el escritor madrileño, procediendo a incorporarlo a su estética personal. De hecho, la visión del crítico alemán, objetable en algún punto pero tremendamente certera –casi profética- en relación al posterior desarrollo de algunos de los principales puntales de la estética contemporánea, nos da la cifra exacta del contexto sociocultural –ya plenamente industrial- desde el que Ramón recoge esa acumulación de fotografías (y

26 Así se tituló una de las novelas cortas de Ramón (editada en Destino en 1980), en la que un amante celoso acude con su pareja a un Museo de Reproducciones (de estatuaria clásica), con el fin de poner a prueba la fidelidad de su amante. Ramón presenta las distintas esculturas como si estuvieran vivas o albergaran el poder de intervenir en la realidad, al punto de que su amante recibe una encendida carta de amor firmada por Antínoo, y la Venus de Milo se le aparece en sueños al protagonista.

27 BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989. pp. 22-28.

28 Incertidumbre perfectamente explicable en la preocupación del filósofo por el uso que de las técnicas de reproducción industrial –fundamentalmente el cine- empezaban a hacer uso el fascismo y el nazismo en su imparable ascenso. Recordemos que el ensayo fue redactado originalmente entre 1935 y 1936.

29 Umberto Eco diría que nos encontramos ante un "integrado", no solo ante la renovación estética de las vanguardias, sino en el modo de obtener rentabilidad de las nuevas formas de expresión y comunicación. Conocido es, no solo su interés, sino el papel activo del escritor en el mundo del cine a través de Ernesto Giménez Caballero en el cortometraje *Esencia de Verbena* (1930), así como en un programa de radio que llegó a emitir desde su propio domicilio a partir de octubre de 1930 a través de Unión Radio, tal y como explica en el capítulo LXIX de su *Automoribundia*.

más expresamente de reproducciones de obras de arte) que conforman una enorme porción del estampario. No olvidemos que Benjamin ya había apuntado algunos pilares de su tesis en su *Pequeña Historia de la Fotografía* (1931):

> Cualquiera habrá notado que un cuadro (pero sobre todo una escultura e incluso una obra arquitectónica) se presta a ser aprehendida en foto mucho mejor que en la realidad. Es fácil caer en la tentación de achacarlo simplemente a la decadencia de la sensibilidad artística, a una incapacidad de nuestros contemporáneos. Pero a esta explicación se oponen los cambios experimentados (más o menos al mismo tiempo) en la percepción de las grandes obras, debido al desarrollo de las técnicas reproductivas. Ya no podemos considerarlas productos individuales; se han convertido en creaciones colectivas poderosas que, para asimilarlas, no hay más remedio que reducirlas de tamaño. En última instancia los métodos mecánicos de reproducción no son sino una técnica reductiva y ayudan al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no podría utilizarlas.[30]

Es posible, por tanto, contemplar el estampario como una ejemplar materialización de la democratización del disfrute estético y del conocimiento que novedosamente proporcionó el periodo comprendido entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, así como un anticipo de todo lo que estaría por llegar en esa segunda mitad del siglo XX que el escritor solo alcanzó a atisbar. Es decir, la consideración del estampario no solo como un posible *índice visual* de la vida y la obra de Ramón, sino como conformación paradigmática del modo en que las imágenes industriales definen el medio del hombre contemporáneo.

EL ESTAMPARIO COMO LABORATORIO PARA EL ENSAYO DE UNA GENEALOGÍA DE LA IMAGEN

Es precisamente esa noción que Ramón confiere a las imágenes como portadoras de un contenido esencial en espera de exégesis lo que explica que al escritor no le preocuparan en absoluto las múltiples conformaciones bajo las que una misma imagen podía presentarse a sus ojos [31], ya que el objeto referencial varía muy poco de una a otra conformación técnico-material. Como efecto de ese medio histórico en el que, como Benjamin dice, la reproducción se impone, la puesta en marcha de esta Tentativa de Inventario nos obliga a enfrentarnos a un verdadero laberinto de técnicas de reproducción. La necesidad de identificar la autoría de una obra -o más bien de una imagen, o un referente, si de lo que se trata es de reducirlo a su esencia última- llega a convertirse ocasionalmente en el rastreo de los múltiples soportes en los que esa imagen ha tomado forma hasta la actualidad, así como de posibles impregnaciones e influencias, de tal modo que esta identificación se convierte también una elucidación sobre la historia de esa imagen.

30 BENJAMIN, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004. pp. 48-49

31 Juan Pereira ya ha sostenido una afirmación muy similar, aplicándola a la observación que de la esfera total de lo real realiza Ramón: “Si bien realza las cosas como individualidades heterogéneas en el caos, Ramón siempre parte a la busca de su sentido último. Se puede ver en su manera de aludir a una verdad oculta tras la mutabilidad de la realidad superficial, esa verdad bella y eterna que Baudelaire deseaba encontrar en la fugacidad de lo actual. Su imagen de la fotografía como aparente arte realista que, en realidad, va más allá de la mera representación de lo visual da certificación de ello”. PEREIRA, Juan M. *El mito del artista ramoniano*. Fragmento recogido en *Boletín Ramón* nº 11. pp. 49-50.

El mismo inventario en sí, como documento digital (universalmente accesible, pero por contra a lo que pueda parecer, también tremendamente frágil y perecedero), supone otro paso más en esa evolución de las imágenes del estampario: imágenes que fueron óleos en el taller de su autor, óleos que posteriormente fueron grabados sobre metal para su difusión comercial en estampas, estampas que fueron fotografiadas, fotografías que fueron reproducidas fotomecánicamente en publicaciones de todo tipo a modo de láminas, y láminas que fueron a su vez escaneadas o fotografiadas digitalmente para convertirse en archivos digitales ahora alojados en un sitio web. No, no todas las imágenes del inventario se prestan a este tipo de rastreo, pero puntualmente es posible, y esta atención puesta sobre las imágenes *per se*, sobre su naturaleza, se ha ido convirtiendo sobre la marcha en una de las aspiraciones del inventario, como laboratorio que pretende sacar a la luz las interrelaciones y las mutaciones de algo aparentemente tan *plano* y sencillo como son las imágenes.

El ejemplo más claro de este tipo de rastreo lo constituye el retrato de Edgar Allan Poe contenido en el *Inventario nº6* [32]. La precisión de la descripción que Ramón realizó del escritor norteamericano en su biografía [33] me indujo a intentar localizar el retrato exacto a partir del cual se realizó la reproducción que Ramón observó para escribir su texto. Me di de bruces con una compleja red de retratos fotográficos en distintas técnicas, cuadros al óleo que reprodujeron alguna de las fotografías anteriores y que fueron de nuevo fotografiados para su difusión, ya antes de finalizar el siglo XIX. La búsqueda me llevó a la conclusión de que la imagen que Ramón había descrito era muy probablemente un daguerrotipo realizado por William Pratt en 1849 (placa fotográfica cuya historia se merece por sí sola un relato, ya que fue el último retrato fotográfico del escritor, muerto a pocos días de la impresión de la placa), y aunque por el momento no parece posible identificar con exactitud cual de las sucesivas *reencarnaciones* posteriores de ese daguerrotipo fue la que Ramón pudo ver, la búsqueda proporcionó una sugestiva información acerca de la *genealogía* de aquella imagen.

TOPOGRAFÍA VITAL *vs* TOPOGRAFÍA CREATIVA

Quiero recalcar la aplicación del término *colección* para referirme al estampario, ya que éste aglutina, al menos en principio, dos tipos fundamentales de imágenes: fotografías "personales" (a menudo originales, aunque no siempre), e imágenes "ajenas" (retratos de escritores, de obras de arte, fotografías de prensa recortadas al azar). En tanto que reunión de imágenes y documentos personales únicos (por ejemplo, los retratos fotográficos de Luisa Sofovich, o las fotografías del escritor junto a su esposa en determinados lugares durante sus viajes), el estampario cobra naturaleza de *archivo personal.* En tanto que reunión de imágenes ampliamente difundidas y comercializadas, el estampario es una *colección*. Sea en mayor medida archivo o colección (cualidades cuya proporción no implica un mayor o menor valor del estampario) en ambos casos lo es de modo singular, y lo cierto es que en el estampario ambos tipos de imágenes se mezclaron indistintamente. En relación a la cuestión de fondo, en su ensayo sobre la fotografía Roland Barthes afirma:

> Vivo la Fotografía y el mundo de que forma parte según dos regiones: por un lado las Imágenes, por otro mis fotos; por un lado la

32 "El Aleph de Ramón: Inventario nº 6". (*Maquinaria de la nube)* http://www.espacioblog.com/rrose/post/2008/03/29/el-aleph-ramon-inventario-6 [Consulta: 22 sept. 2008].

33 *Edgar Poe: el genio de América*. En: Obras Completas, Tomo XIX. Retratos y Biografías IV. Biografías de escritores (1930-1953). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996. p. 842.

> indolencia, el pasar de largo, el ruido, lo inesencial (aunque me disminuya abusivamente); por el otro lo candente, lo lastimado.[34]

De modo que para Barthes existen dos niveles perfectamente claros de relevancia en las imágenes: la importancia capital de aquellas fotos que documentan aspectos personales y que son imágenes de claro valor sentimental (aquellas que *hieren* el recuerdo), y el resto, para los que el filósofo reserva indiferencia, indolencia, o lo que él llama "ruido". Traigo la cita a colación porque si bien Barthes establece una valorable línea divisoria en la raíz de toda imagen de índole fotográfica, es necesario desacreditar el juicio de valor que sigue a tal división para comprender cabalmente la naturaleza del estampario.

Efectivamente, el estampario no se compone únicamente de instantáneas que atrapen lugares, personas o momentos adheridos físicamente al escritor, sino que abundan rostros, lugares y objetos de la cultura (un retrato de Daniel Defoe, un cuadro de Toulouse-Lautrec, un templo romano), que dejan de ser "ajenos" o "no-biográficos" en tanto que constituyen algo que podríamos denominar *topografía creativa* del escritor. Estas otras imágenes son los lugares en los que se arrellanó su escritura, los lugares y objetos de los que su escritura fue investida, ya que Ramón fue, de principio a fin, y con total entrega, un hombre de la cultura, pero no solo porque la amó o se rodeó de ella, sino porque convirtió la cultura en su oficio, en su trabajo y en su razón vital, y porque se erigió en intérprete, en narrador singular de la cultura que le precedió (sus biografías de escritores y pintores) y de la cultura que vivió (*Ismos, La Sagrada Cripta de Pombo*).

Analizando un aspecto similar a este, Barthes se apea momentáneamente de su binomio cuando reconoce que:

> La Fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay un "yo" que ama el saber, que siente hacia él como un gusto amoroso. Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos que en la vida de un escritor me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado "biografemas"; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía. [35]

De hecho, habría que hilar muy fino para afirmar que aquellas imágenes que en el estampario no pueden considerarse fotografías personales son para Ramón, en orden a la taxonomía barthesiana, *indolente ruido*. Muy al contrario: existe una gran cantidad de imágenes cuyo referente son obras de arte que el escritor pudo muy bien observar de forma directa en algún momento de su vida, o personajes célebres con los que llegó a tratar personalmente[36]. Aquellas imágenes que, extrapoladas a cualquier otro sujeto, habrían de considerarse ajenas, no lo son para Ramón. Quién sabe si como ilustración de una egolatría galopante o como necesidad inaplazable de rodearse de recuerdos, pero lo cierto

34 BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós: Barcelona, 1999. p. 170

35 Op. cit. p. 68-70.

36 "La asociación de Ramón con los movimientos vanguardistas es fundamental para comprender su obra. En sus viajes por Europa conoció a figuras importantes del mundo del arte y la literatura. En 1909 tradujo el primer manifiesto futurista y en agosto de 1910 acudió a la *Exposition des Indépendants* en París. Estos contactos le abrieron a nuevas sensibilidades y trató con creadores tan singulares como Apollinaire, Tristan Tzara, Breton, Borges, Huidobro, Picasso, Dalí y los Delaunay, quienes habían dejado la capital francesa al comenzar la I Guerra Mundial para refugiarse en Madrid." *VHI* p. 364.

es que Ramón no podría haber elaborado su álbum personal de ningún otro modo. Dicho de otra manera ¿Sería más ilustrativo o esclarecedor un inventario compuesto únicamente de imágenes *personales*? Lo dudo [37]. De nuevo refiriéndose a los cuadros y fotografías del Rastro, Ramón nos confiesa:

> Nos desaniman y nos defraudan, aunque nos penetran de reminiscencias, de elementos de una realidad inolvidable. Así, yo que he olvidado algunos de mis muertos, no olvidaré algunos de estos seres vistos en cuadros desaparecidos; así, yo que he olvidado paisajes que en el momento de cruzar por ellos me parecieron invariables para siempre en mí, recordaré siempre aquel apunte de una ciudad blanquecina por no sé qué falso efecto de luz; así, yo que he olvidado interiores que tuvieron un vaciado plástico en mi espíritu, como indisolubles conmigo, recordaré, como recluido en él para siempre, aquel interior, de torpe perspectiva, de enladrillado desigual.[38]

Así pues, otro de los aspectos que contribuye a reconstruir el inventario es esa otra geografía esencial, tan importante -o más, si hacemos caso al escritor- que la propiamente biográfica o personal. Ramón mezcló en sus paredes fotografías personales con imágenes que ilustraban la restante esfera de lo real, del mismo modo que "sus obras se conforman, así, en virutas de otro tiempo que permanecen en un territorio imaginario en el que la literatura, el arte, la confesión, se mezclan en un laberinto sin centro"[39], y no es sino porque el escritor no distinguió límites entre el arte y la vida, convirtiendo el Arte en objetivo vital [40], hasta transformarlo, de facto, en habitáculo.

EL INVENTARIO EN EL CONTEXTO DE UNA POÉTICA PERECQUIANA

I

Analizando el papel fundamental que una cierta "poética de lo fragmentario" juega en la obra de Ramón Gómez de la Serna, Rodríguez Lafuente señala que la cuestión no es nueva, que llega al escritor madrileño desde autores muy anteriores, y que a través de Ramón alcanza nueva proyección en las etapas más recientes de la literatura [41]. De entre la lista propuesta por Lafuente de literatos que practicaron esa particular poética, destacar a Georges Perec (1936-1982) es especialmente conveniente. Ya he mencionado como en el origen del inventario estaba el seguimiento previo de un particular inventario on-line de la iconografía perecquiana, y aunque modulada desde una poética diferente, el valor de la obra de Perec, reside, al igual que en el caso Ramón, en la noción de que no es inútil volver a observar las cosas que dábamos

37 Con esta afirmación no quisiera restar importancia, por ejemplo, a la interesante colección de *Fotos, ilustraciones, documentos y manuscritos* que Martín Greco ofrece en su página web *Ramón Gómez de la Serna: Greguerías y otros textos*, <http://www.geocities.com/greguerias/>, alguna de cuyas imágenes, incluso, me ha servido para completar el inventario, pero me parece evidente que la fototeca virtual de Martín Greco atiende a un objetivo diferente del que persigue el inventariado del estampario.

38 *El Rastro*. En: Obras Completas, vol. III, Ramonismo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996. p. 199.

39 RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando. "Los trazos de Ramón". En *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: SEACEX, 2002. p. 66.

40 Sobre la adherencia del escritor a un elevado –y quizás ilusorio- horizonte artístico y vital, véase: PEREIRA, Juan M. "El mito del artista ramoniano". Tesis doctoral publicada por Juan Carlos Albert en la *Biblioteca Ramón*, y de la que se recoge un fragmento en *Boletín Ramón* nº 11, otoño 2005, pp. 40-56.

41 RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando. "Los trazos de Ramón". En *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: SEACEX, 2002. p. 58.

por sabidas, y que hasta lo más nimio puede convertirse en detonante para el descubrimiento de un aspecto nuevo de la realidad. Mario Praz señala que Ortega y Gasset ya denominó *infrarrealismo* a este procedimiento

> Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo del nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera –no más con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida- son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce. Ramón puede componer todo un libro sobre los senos –alguien le ha llamado "nuevo Colón que navega hacia hemisferios"-, o sobre el circo, o sobre el alba, o sobre el Rastro o la Puerta del Sol. El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos. Giradoux, Morand, etc., son, en varia modulación, gentes del mismo equipo lírico.[42]

Si Ortega nos diera permiso, incluiríamos a Perec en esa otra enumeración que el filósofo apenas esboza. Sería peligroso reducir la mecánica literaria del escritor francés a tan breves detalles como los que aquí se esbozan, pero nadie negará que uno de los pilares de la poética que sostiene *La vie mode d´emploi* es el de convertir el relato en catálogo, el catálogo en inmenso bargueño, y cada gaveta en un relato independiente, pero conectado a su vez (con asombrosa precisión) a un sólido entramado interno, casi como en aquel *Rayuel-o-matic* que Cortázar ideó para su novela. En *Espèces d´espaces* (1974)[43] Perec extrae reflexión y literatura de la observación minuciosa de todo tipo de espacios, ya sean habitaciones, calles o países, de tal modo que, atendiendo a lo que aparentemente es más insustancial, logra desmantelar categorías de lo cotidiano firmemente establecidas, poniendo en evidencia la frágil consistencia de la memoria e incluso de lo político. Perec llega incluso a describirnos, a modo de ejercicio vagamente proustiano, varias de las habitaciones en las que ha dormido a lo largo de su vida, y muy ramonianamente, la habitación en la que tiene su mesa de trabajo, pormenorizando cada objeto para explicar su origen y avatares.

Proponemos, por tanto, un inventario, no solo para alumbrar algunas de las múltiples facetas vitales de Ramón Gómez de la Serna, sino para retomar una –quizás sesgada- poética perecquiana que halla sus motivos en el desglose, en la inquisición sobre lo inadvertido, en la recomposición del puzzle de un *espacio* dado, y satisfacer con ello el deseo consciente de convertirlo en un hilo de Ariadna que nos conduzca hacia una infinidad de historias, personajes y lugares.

II

> Como los borgianos bibliotecarios de Babel, que buscan el libro que les dará la clave de todos los demás, oscilamos entre la ilusión de lo alcanzado y el vértigo de lo inasible. En nombre de lo alcanzado, queremos creer que existe un orden único que nos permitiría alcanzar de golpe el saber; en nombre de lo inasible, queremos pensar que el orden y el

42 ORTEGA y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Editorial Óptima: Barcelona, 1998. p. 76. Sobre la relación de mutua admiración entre el filósofo y el escritor, véase: GARCÍA, Carlos. "Ramón y Ortega", en *Boletín Ramón* nº 14, primavera de Madrid, 2007. pp. 64-74

43 Edición española: *Especies de espacios*. Traducción de Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2003.

> desorden son dos palabras que designan por igual el azar. También es posible que ambas sean señuelos, engañifas destinadas a disimular el desgaste de los libros y de los sistemas.[44]

El estampario es una de las más apasionantes materializaciones del azar, o al menos una de sus emulaciones más amplias y complejas. Sin embargo no existe, ni en la obra de Ramón, ni en la de Perec, ni en la motivación de este inventario la presunción de una revelación final que justifique la minuciosa atención que se ha prestado a cada objeto (en el caso de Ramón), a cada habitación de un hipotético inmueble (en el caso de Perec), y a cada imagen del estampario (en nuestro caso). Perec advierte del engaño de tal presunción, y en ello se contiene una de las principales paradojas de nuestro tiempo. No hay error al afirmar que, en el estampario,

> La imperiosa necesidad de identificar lugares, tiempos y personas produce una patológica inquietud, pues también se nos conduce por el columpio de las asociaciones fortuitas buscando un punto de apoyo al que asirnos.[45]

Pero se olvida que aquello que tan fácilmente llamamos sinsentido, desamparo, o paradoja, no se constituye como tal sino por el modo en que lo abordamos. Del mismo modo que lo real, inaprensible en su conjunto, no ha logrado proporcionar aún ninguna clave final para su interpretación, el estampario no lo hará tampoco, y sin embargo nos invita a detenernos y a observar, a desechar la inercia adquirida en este tiempo de la imagen. Ramón –desde el mismo centro estético de su tiempo- supo hacerlo. Perec le secundó. Si se tiene el valor de adentrarse en ellos, estampario e inventario proporcionan un *itinerario* tan válido como cualquier otro, y por eso constituyen un espacio ideal para aventurarse, para conocer cosas, y para jugar a la Cultura (jugar con ella ha sido y será el único modo de mantenerla viva). En última instancia, el *Aleph de Ramón* solo pretende señalar una forma nueva de jugar para obtener un disfrute nuevo.

> No se atribuya al cansancio y a la decadencia el placer que hay en ver estas nuevas composiciones, sino a una saturada cultura de imágenes que necesita reaccionar contra lo elemental, contra las visiones simples que dejan silencioso al placer.[46]

44 PEREC, Georges. *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2001. p. 34.

45 *VHI* p. 368.

46 *Automoribundia: 1888-1948. Vol. II*. Ediciones Guadarrama: Madrid, 1974. p. 642.

RAMÓN Y JORGE CARRERA ANDRADE

CARLOS GARCÍA
carlos.garcia-hh@t-online.de
otoño 2008, Hamburg

A Gustavo Salazar (Quito / Madrid)

Jorge Carrera Andrade (1903-1978), el receptor de estas misivas de Ramón, fue un diplomático, canciller, escritor y traductor ecuatoriano de larga trayectoria.

JCA en 1934

JCA en 1940

Como diplomático, cumplió servicio en Brasil, China, Colombia, Japón y, entre 1940 y 1944, a la cabeza del consulado ecuatoriano en los Estados Unidos. Luego trabajó en Holanda, Nicaragua, Perú, Venezuela y Gran Bretaña.

Gracias a la mediación del escritor y diplomático mexicano Torres Bodet, Carrera Andrade fue nombrado en la década del 60 director de *El Correo de la Unesco* en español.

Entre 1968 y 1970 Carrera Andrade se radicó en Long Islang; allí dictó clases en la Stony Brook University, donde hoy se conserva gran parte de su archivo póstumo.

JCA y Torres Bodet, 1952

Si bien también practivó otros géneros, Carrera Andrade se destacó en la poesía; en ese marco uno de sus más logrados aportes fueron los "micro-gramas" escritos entre 1926 y 1936, forma breve emparentada con el haikú japonés. En el prólogo que les puso al editarlos en Japón en 1940, Carrera Andrade remontó los microgramas a una tradición hispánica anclada en Quevedo y en poetas anda-luces anónimos.

Algunos de los títulos de su obra poética: *El estanque inefable* (1922), *La guirnalda del silencio* (1926), *Boletines de mar y tierra* (1930), *Rol de la manzana* (1935), *Biografía para uso de los pájaros* (1937), *La hora de las ventanas iluminadas* (1937), *Microgramas* (1940), *País secreto* (1940), *Lugar de origen* (1945), *Aquí yace la espuma* (1950), *Dictado por el agua* (1951), *Familia de la noche* (1953), *Edades poéticas* (1958), *Hombre planetario* (1959), *Floresta de los guacamayos* (1964*), Obra poética completa* (1978).

Las tres misivas reproducidas a continuación proceden de la "Jorge Carrera Andrade Collection" conservada en Stony Brook, State University of New York (gracias a Kristen J. Nyitray, Head, Special Collections and University Archives).

[1]

[Carta de RGS a JCA, 1 página manuscrita, sin fecha. Original: “Special Collections, Stony Brook University Libraries”:]

[Madrid, ¿1935-1936?] [1]

Sr. D. Jorge Carrea Andrade

Mi querido amigo y compañero:

Mucho le agradecí el envío de su libro en el que hay cosas muy buenas en que la metáfora llega a la esfera salvadora.

Espero sus nuevas promesas y también la traducción que anuncia de Reverdy.[2]

Queda su devoto amigo y camarada que estrecha su mano

RAMÓN Gómez de la Serna

Villanueva 38

1 Ramón vivió entre 1930 y 1936 en la calle Villanueva, mencionada al final de la misiva. Puesto que la traducción de Reverdy aludida más abajo apareció al final del decenio, tiendo a suponer que la presente carta no es de comienzo de la década, sino posterior.

2 Alusión a la *Antología poética de Pierre Reverdy. Versión libre, selección y notas de Jorge Carrera Andrade*. Tokio: Editions Asia America, 1940 (o 1939, según algunas fuentes). Guillermo de Torre alude a la *Antología* en una carta a Carrera Andrade del 11-VI-42, también conservada en Stony Brook. Según Étienne-Alain Hubert: *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Luisant, 1976, p. 116, se trata de “una treintena de poemas”.

[2]

[Carta de RGS a JCA, 1 página manuscrita. Original: “Special Collections, Stony Brook University Libraries”:]

[Membrete, Sello:] RAMÓN GÓMEZ de la SERNA / Hipólito Yrigoyen 1974 – 6° piso LI / Tel. 47-4775 (Después de las 3 de la tarde) / BUENOS AIRES

[Buenos Aires,] 13 de octubre de 1949

Sr. D. Jorge Carrea Andrade

Mi querido y admirado amigo:

Después de volver de mi viaje a España he encontrado y leído su hermoso libro que conjunta la visión del mundo y la entrañable vida literaria. Mi más sincera enhorabuena pues toda la amenidad y la sutileza encerrada en su libro quedarán como inmejorable confidencia de nuestro tiempo.

Queda su devoto amigo y compañero que estrecha su mano

RAMÓN Gómez de la Serna

[3]

[Carta de RGS a JCA, 1 página manuscrita, sin fecha. Original: “Special Collections, Stony Brook University Libraries”:]

[Membrete, Sello:] RAMÓN GÓMEZ de la SERNA / Hipólito Yrigoyen 1974 – 6° piso LI / Tel. 47-4775 (Después de las 3 de la tarde) / BUENOS AIRES

[Buenos Aires, ¿1951?] [3]

Sr. D. Jorge Carrea Andrade

Mi querido y admirado amigo:

Perdone mi tardanza en darle la enhorabuena y las gracias por su bello libro en que el agua muestra sus más matizados tesoros interiores.

El poeta que siempre es usted alcanza cada vez más profunda y abismada libertad.

Téngame por un admirador y amigo que le abraza

RAMÓN Gómez de la Serna

3 La fecha es meramente conjetural, basada en la alusión de Ramón al agua, que permite imaginar que se refiere a *Aquí yace la espuma* (1950) o a *Poema dictado por el agua* (1951).

nota del editor

Las fotos están tomadas del sitio web:
www.stevenfordbrown.com/contents.htm

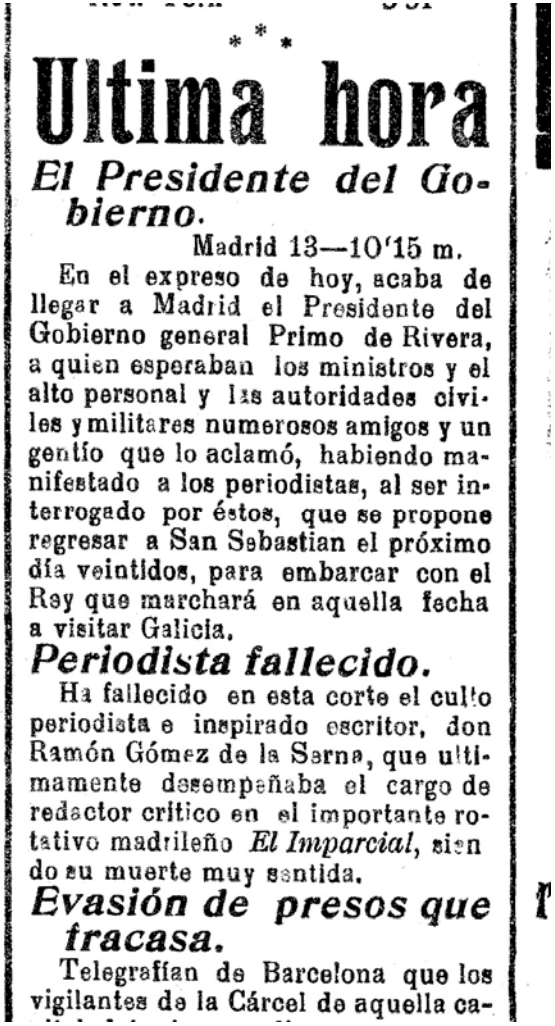
LA VERDADERA HISTORIA
DE LA FALSA MUERTE
DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

LAURIE-ANNE LAGET
laurieannelaget@yahoo.fr

«Un epitafio es una tarjeta de desafío a la muerte», dice la greguería[1]. Tal vez lo sea también una necrología anticipada, por errónea. Así parece indicarlo la curiosa anécdota que Ramón Gómez de la Serna relata con donaire en el capítulo LXVI de su *Automoribundia*:

> El jueves 15 de setiembre [sic] de 1927 –desde entonces festejo mi aniversario– se dio la noticia de mi muerte. […]
> La experiencia de una necrología en plena juventud es sedativa y confortante. «Después de todo», se dice uno, «bien podría haber sucedido». […]
> Algunos problemas de indumentaria acuden al que ha sido dado por muerto: ¿Debe ponerse de luto en sombrero? ¿Quizás un brazal? ¿Posiblemente corbata? ¿Entra en el alivio al tercer día resucitado? ¿Tendrá aniversario que celebrar?
> Hay que cuidarse. No se es un juguete tan irrompible como parece. No estará de más una semana de urotropina [2].

En vez de con urotropina, y como para redondear el relato de esta increíble historia, Ramón cuenta cómo ese día se fue a celebrar su inesperado desafío a la muerte en un restaurante con menú reconstituyente,



* * *

Ultima hora

El Presidente del Gobierno.

Madrid 13—10'15 m.

En el expreso de hoy, acaba de llegar a Madrid el Presidente del Gobierno general Primo de Rivera, a quien esperaban los ministros y el alto personal y las autoridades civiles y militares numerosos amigos y un gentío que lo aclamó, habiendo manifestado a los periodistas, al ser interrogado por éstos, que se propone regresar a San Sebastian el próximo día veintidos, para embarcar con el Rey que marchará en aquella fecha a visitar Galicia.

Periodista fallecido.

Ha fallecido en esta corte el culto periodista e inspirado escritor, don Ramón Gómez de la Serna, que ultimamente desempeñaba el cargo de redactor crítico en el importante rotativo madrileño *El Imparcial*, siendo su muerte muy sentida.

Evasión de presos que fracasa.

Telegrafían de Barcelona que los vigilantes de la Cárcel de aquella ca-

Diario de Las Palmas, 13-IX-1927

meditando la siguiente verdad de circunstancia: «Me estoy atracando de fiambre; luego no lo soy yo» [3].

El dato de esta falsa muerte no ha dejado de llamar la atención de la crítica, fascinada por el carácter único y extravagante del suceso, en sintonía con la

1 *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 481.

2 *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, págs. 463-465. Ramón tenía al escribir esto 39 años. «Dejará de escribir», según la feliz fórmula de Julián Marías, a los 74 años («El final de la Automoribundia», en *Al margen de estos clásicos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1966, pág. 311).

3 *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, pág. 464.

personalidad literaria de «RAMÓN». De hecho, según la biografía de Mariano Tudela, la «noticia de *lo irreparable*» se resolvió ramonianamente, con «los pésames de quienes telefoneaban al Torreón y se llevaban un susto de soponcio al escuchar la voz del "cadáver"» [4].

Siendo ya omnipresente el tema de la muerte en la obra del autor, la anécdota, al aparecer en *Automoribundia*, podría levantar sospechas, dada la frontera borrosa que existe entre lo real y la ficción en las memorias ramonianas. Tanto más cuanto que la existencia de la errónea necrología podía parecer cuestionable al que la pretendiese consultarla en el periódico madrileño *El Sol*, su lugar de aparición original según los investigadores sobre el tema [5]. No sólo es que la falsa noticia de la muerte de Ramón no aparezca en el número del 15 de septiembre de 1927, sino que, contrariamente a lo que afirma el autor en sus memorias, tampoco se encuentra allí la crónica circunstancialmente titulada «Osario» (en vez del habitual «Horario») [6].

Aquí es dónde empieza la pesquisa hemerográfica, en septiembre de 1927.

*

El fragmento de *Automoribundia* proporciona, en realidad, dos imprescindibles indicaciones para rastrear la fantasmal necrología. Menciona primero el título –«Ramón Gómez de la Serna ha muerto»– y reproduce los primeros párrafos de la equivocada noticia:

> El telégrafo acaba de comunicarnos la dolorosa noticia del fallecimiento de este escritor joven y de reconocido ingenio. La muerte de Ramón Gómez de la Serna es una sensible pérdida para el periodismo y la literatura española contemporánea.
>
> Desaparece el fino humorista en la plenitud de su talento, cuando ya había conquistado un justo renombre y sus trabajos en *El Sol* y otros importantes diarios y revistas ilustradas eran leídos con delectación.
>
> A nosotros nos ha sorprendido la muerte de Gómez de la Serna, porque en los periódicos de Madrid recibidos en el último correo hemos leído artículos del ingenioso literato [7].

La última frase es la primera clave del enigma. El «periódico de mi fallecimiento», como lo bautizó Ramón con maliciosa ternura, no podía ser madrileño (para empezar, por la obvia razón de que resultaba muy sencillo, para la Redacción de un diario de Madrid, el comprobar la realidad o no de la muerte del escritor, que en 1927 colaboraba en publicaciones tan importantes como *El Sol*, *La Esfera*, *Ondas* o *Buen Humor*, entre otras). Ninguno de los periódicos madrileños de esos días que he consultado mencionan una hipotética muerte de Ramón ni enmiendan noticia alguna publicada erróneamente al respecto. Lo que sí difunden, con amplia cobertura, es la noticia de la muerte de José de Laserna, «veterano periodista» y redactor de *El Imparcial*, acaecida el día 12 de septiembre [8]. La

4 *Ramón Gómez de la Serna: Vida y gloria*, Madrid, Hathor Editorial, 1988, pág. 127.

5 Véanse, entre otros muchos, los trabajos de José Begoña Rueda (1975 y 1980), Gaspar Gómez de la Serna (1963), Miguel González-Gerth (1962: 1), Mariano Tudela (1988: 127), listados en la bibliografía.

6 «Yo escribía una sección que llamaba "Horario" en *El* Sol y aquel día la titulé "Osario"» (Automoribundia, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, pág. 463).

7 *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana,1948, pág. 463-464.

8 Los siguientes periódicos dedican varios párrafos en homenaje al finado: *ABC*, 13-IX-1927, «José de Laserna», pág. 23; *Diario de la Marina*, 13-IX-1927, «Fallecimiento: José de Laserna», pág. 1; *El Debate*, 14-IX-1927, «La Vida en Madrid: Don José de Laserna», pág. 5; *La Época*, 13-IX, «Un periodista ilustre: Muerte de don José de Laserna», pág. 1; *Heraldo de Madrid*, 13-IX-1927, «Muerte de un periodista», pág. 16; *El Imparcial*, 13-IX-1927, «Muerte de un compañero ilustre: Don

defunción de este casi homónimo de Ramón es, sin duda, el origen de la necrología errónea del 15 de septiembre de 1927.

El texto de *Automoribundia* nos ofrece la solución definitiva al misterio de la 'falsa muerte' ramoniana, al evocar a «Los amigos de *La Rosa de los Vientos*», que «no creyeron tampoco en mi óbito» [9]. Esta mención a la revista de Tenerife, fundada poco antes, en abril de 1927, surge en el recuerdo de Ramón sin aparente explicación previa. Es cierto que Ramón colaboró con Juan Manuel Trujillo y sus co-redactores en cada uno de los cinco números de *La Rosa de los Vientos*. Incluso se le puede considerar como una figura tutelar, ya que es un artículo suyo, publicado en *El Sol* y dedicado a las «Revistas jóvenes»[10], el que encabeza el primer número de la revista. Sin embargo, lo inesperado de esta referencia nos invita a seguir la pista de la prensa canaria, en la que, tras sinuosa pesquisa, se puede encontrar en la edición de la tarde del *Diario de Las Palmas* (13-IX-1927, pág. 3) una curiosa noticia de «Última hora», fechada ese mismo día en Madrid:

> Ha fallecido en esta corte el culto periodista e inspirado escritor, don Ramón Gómez de la Serna, que últimamente desempeñaba el cargo de redactor crítico en el importante rotativo *El Imparcial*, siendo su muerte muy sentida.

Año XXXV.—Núm. 13.293

Jueves 15 de Septiembre de 1927

Diario de Las Palmas

DIARIO DE LA TARDE

Ramón Gómez de la Serna ha muerto.

Un camaleón

UN CRIMEN HORRENDO

Un médico y su cuñada muertos a hachazos.—La esposa del doctor y la criada gravemente heridas.

Vapor para Barcelona

"Escolano"

ALTO!! Lea Vd. aquí.

Ramón López Sande

D. E. P.

LA SEÑORA DOÑA

María Escobar de Morera

COLEGIO DEL INMACULADO CORAZÓN DE MARÍA

portada del *Diario de Las Palmas* de 15 de septiembre de 1927

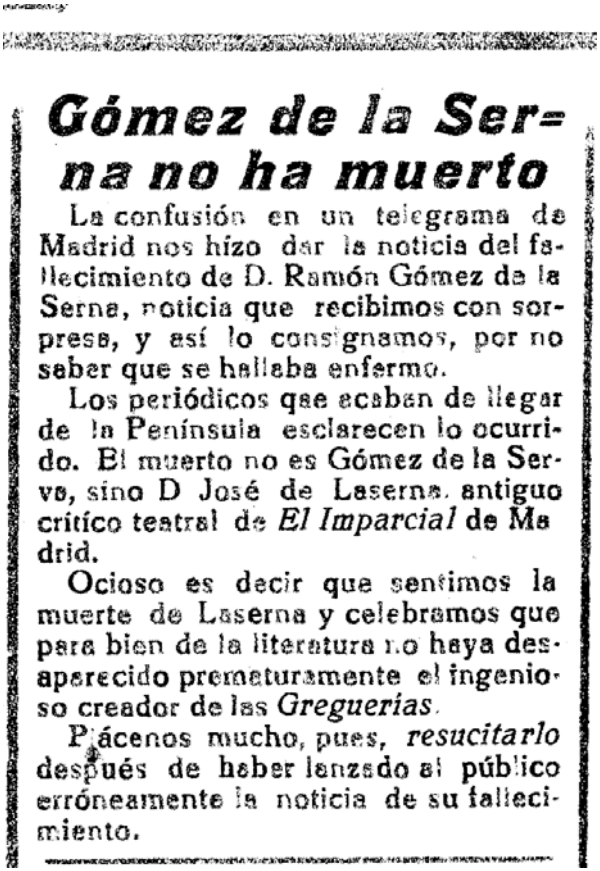
La confusión con la muerte de José de Laserna es indudable, puesto que este breve párrafo se inspira en las mismas palabras, y hasta el mismo título, que se usaron en las necrologías del periodista, por ejemplo en *El Tiempo* de Madrid, aparecida también el día trece.

José de Laserna», págs. 1-2; *El Liberal*, 14-IX, «D. José de Laserna», pág. 4; *La Libertad*, 14-IX-1927, «Don José de Laserna», pág. 3; *El Sol*, 14-IX-1927, «Ha fallecido D. José de Laserna», pág. 8; *El Tiempo*, 13-IX-1927, «Periodista fallecido: Don José de Laserna», pág. 2; *La Vanguardia* (Barcelona), 14-IX-1927, «Periodista fallecido», pág. 17; *La Voz*, 13-IX-1927, «Fallecimiento de D. José de Laserna», pág. 6.

9 *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, pág. 464.

10 «Horario: El Cristo de la suspiración. Revistas jóvenes. Chinerías», *El Sol*, 14-IV-1927, pág. 10.

Lo realmente fascinante es que, lejos de dar un mentís a la errónea información, el *Diario de Las Palmas* confirma posteriormente la noticia, al publicar en primera página de su número del 15 de septiembre un artículo-homenaje, del que tomó Ramón su cita para *Automoribundia* y que aquí se reproduce en versión facsímil [i].



Gómez de la Serna no ha muerto

La confusión en un telegrama de Madrid nos hizo dar la noticia del fallecimiento de D. Ramón Gómez de la Serna, noticia que recibimos con sorpresa, y así lo consignamos, por no saber que se hallaba enfermo.

Los periódicos qae acaban de llegar de la Península esclarecen lo ocurrido. El muerto no es Gómez de la Serna, sino D José de Laserna, antiguo crítico teatral de *El Imparcial* de Madrid.

Ocioso es decir que sentimos la muerte de Laserna y celebramos que para bien de la literatura no haya desaparecido prematuramente el ingenioso creador de las *Greguerías*.

Plácenos mucho, pues, *resucitarlo* después de haber lanzado al público erróneamente la noticia de su fallecimiento.

Diario de Las Palmas, 24-IX-1927

El haberle dado la muerte a Ramón (aunque en falso) no podía, sin embargo, quedar impune y el único desenlace concebible era una milagrosa resurrección, que se anuncia precisamente así, en primera página de la edición del 24 de septiembre.

Ahora confortados en su presentimiento, los incrédulos «amigos de *La Rosa de los Vientos*» fueron probablemente quienes avisaron al recién resucitado de la rocambolesca historia, digna del «mundo extravagante de Ramón Gómez de la Serna» (González-Gerth). Ésta se convertirá pronto en una pieza más de la construcción de «RAMÓN» como *personaje* literario –el Ramón de «cara redonda y casi llena […], digna de esa gran O sobre la que carga el nombre»[11]–, puesto que fue efectivamente recopilada en un artículo titulado «Osario» en *El Sol*, pero no el mismo día sino un mes después de la necrología errónea del *Diario de Las Palmas*.

Este texto es el que pasará a *Automoribundia*, sin más enmienda que la supresión de los dos primeros párrafos aclaratorios, cuya ausencia propició el misterio acerca de la necrología perdida de Ramón:

> Por una sola vez, mi «Horario» se va a llamar «Osario», trasformación cacofónica y sustancial del título cuando lo escribe un muerto en vez de un vivo.
> Se explicará mejor esta variación del nombre de mi sección cuando se sepa que se ha publicado mi necrología en un periódico de Las Palmas, debiendo yo agradecer al director la colocación del artículo en el lugar del fondo, o sea en el nicho principal [12].

Así volvemos al punto de partida, completando la verdadera historia de la falsa muerte de Ramón Gómez de la Serna. Éste es el final feliz del «desafío a la muerte» ramoniano de 1927: el improbable comentario de un vivo sobre su necrología, hecho

11 Gómez de la Serna, Ramón, «Mi autobiografía», en *La Sagrada cripta de Pombo*, Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, Madrid, 1924, pág. 478.

12 Gómez de la Serna, Ramón, «Osario: Necrología anticipada», en *El Sol*, 14-X-1927, pág. 8.

público en uno de los mayores diarios madrileños y que, en buena lógica, se incorporará a la suma de la *Automoribundia*, que a imagen de la fórmula de la greguería, suma de «humorismo + metáfora», se podría definir como vida + literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ABC (Madrid); *Diario de la Marina* (Madrid); *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria); *El Debate* (Madrid); *La Época* (Madrid); *Heraldo de Madrid* (Madrid); *El Imparcial* (Madrid); *El Liberal* (Madrid); *La Libertad* (Madrid); *La Nación* (Madrid); *La Prensa* (Madrid); *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria); *El Sol* (Madrid); *El Tiempo* (Madrid); *La Vanguardia* (Barcelona); *La Voz* (Madrid).

Begoña Rueda, José, *El tema de la muerte en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Universidad de Salamanca, 1975.

—, «Evaluación y contraste dentro de una de las constantes de Ramón Gómez de la Serna», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, 1980, págs. 94-98.

Gómez de la Serna, Gaspar, *Ramón (Vida y obra)*, Madrid, Taurus, 1963.

Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.

—, *La Sagrada cripta de Pombo*, Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, Madrid, 1924.

González-Gerth, Miguel, «El mundo extravagante de Ramón Gómez de la Serna», en *Ínsula*, 183, febrero 1962, págs. 1-2.

Tudela, Mariano, *Ramón Gómez de la Serna: Vida y gloria*, Madrid, Hathor Editorial, 1988.

---

i A los tres párrafos ya citados, suceden una biografía de Ramón y una selección bibliográfíca (con obvio enfado hacia los títulos ramonianos) –que ahora copiamos para facilitar su lectura–, así como la reproducción de su último artículo publicado en *El Sol* (4-IX-1927, «Horario: Saldo», pág. 3).

«Ramón Gómez de la Serna triunfó muy joven. Había nacido en Madrid en julio de 1891. A los 17 años terminó la carrera de abogado, que nunca ejerció. Puede decirse que desde niño se dedicó a la literatura y en 1904 publicó su primer libro titulado *Entrando en fuego… y salir escaldado* [sic]. Poco más tarde, dio a la estampa otra obra, *Morbideces*, cuyo éxito fue festejado.

«Luego, y en distintas épocas, viajó por Francia, Inglaterra y Suiza al propio tiempo que iba afirmando su personalidad literaria, que fue adquiriendo vigor y relieve por su indiscutida originalidad, su aguda observación, su donaire y su estilo.

«La figura de Gómez de la Serna es inconfundible en las letras españolas. En Francia y en América era también muy conocido y estimado. Al francés han sido traducidas varias de sus obras. En 1923, en uno de sus frecuentes viajes a París, el *Cercle Littéraire Internationale* [sic] organizó en su honor un banquete, al que asistieron notables literatos franceses.

«Dotado de extraordinario fecundidad, lo que parece extraño tratándose de libros tan meditados y originales como los suyos, al mismo tiempo que publicaba obra tras obra, colaboraba en ls más importantes periódicos de Madrid. Una de sus características era el amor y la capacidad para el trabajo, permitiéndole que, en plena juventud, su labor fuera considerable en cantidad y en calidad.

«Es difícil clasificar a este originalísimo escritor. Cultivó distintos géneros y en su copiosa producción figuran novelas, cuentos, crónicas, dramas, ensayos, críticas, conferencias, etc. Para muchos, Gómez de la Serna no es más que el creador de las *Greguerías*, y él mismo dice que lo que más suerte le ha dado ha sido la adopción de esta palabra como título de muchos de sus artículos y de varias de sus novelas; pero con se resto, no por la palabra sino por lo que ella rotula, uno de sus grandes aciertos, hay en su literatura múltiples matices y aspectos interesantes que justifican plenamente la notoriedad del malogrado escritor.

«Entre sus obras más conocidas, citaremos *El Libro mudo, Varaciones* [sic]*, El incongruente, Senos, El secreto del acueducto, Romanismo* [sic], *Gran hotel, El doctor inverosímil, El chalet de las rosas, El circo, Greguerías, La malicia de las acacias* y otras.

«También es autor de los dramas *El teatro en soledad, La casa nueva, El drama del palacio deshabitado* y *El lunático*.»

GREGUERÍAS APÓCRIFAS

CARLOS FLORES

Para Juan Carlos Albert, agudo ensayista
y osado editor (ramoniano).
Para Luis López Molina, uno de los estudiosos más importantes -y especialmente creativo-
en los temas de Ramón y el ramonismo.
Con admiración y afecto.

Algunos lanzadores de peso tienen vocación de puerta giratoria.

Resulta lamentable que en la vejez no podamos contar con nuestros padres; con la falta que nos harían.

El pingüino es el animal al que más ilusión le haría vestir de sport.

Bombón de licor: conjunción de placeres para morbosos degenerados.

Aquel cirujano entusiasta de la gastronomía siempre añadía en sus transplantes de riñón unas gotitas de jerez.

Los cuadernos rayados son especialmente útiles para escritores beodos.

Había enseñado a su loro a no hablar nunca con la boca llena.

La pantera negra es el único animal que no ha perdido color desde el momento mismo de la Creación.

Entre las gordas de Rubens y las de Botero existen largos años de comida-basura.

Es una pena que las jirafas no sepan escupir como las llamas porque serían capaces de llegar mucho más lejos.

Seguro que si los agujeros fueran mayores habría mucha más gente que jugara al golf.

Sin duda, lo más noble, es amar a tu prójimo; lo malo es que a muchos de ellos los conocemos.

La breva es una fruta que muere sin haber conocido la juventud.

Cuesta creer que un animal tan solemne y reposado como el cocodrilo pueda cometer todas esas barbaridades que se le atribuyen.

Tarzán, con sus lianas, fue el inventor del tren pendular.

Todos aquellos que mientras te hablan no dejan de disparar el mecanismo del bolígrafo son asesinos en potencia.

La pugna entre Capuletos y Montescos se hubiera resuelto hoy mediante lo que la prensa deportiva llama un “derby”.

Si los romanos hubieran llegado a la Luna, hoy la Luna estaría llena de preciosas ruinas.

A los tiburones lo único que se les pone moreno es la aleta.

Su mujer poseía unas facciones tan duras que él tenía la impresión de que vivía enfrente del Monasterio de El Escorial.

Era de esas personas pesadas que dan tres o cuatro vueltas más de las necesarias al azúcar del café con leche.

Las estrellas son las que realmente saben lo lejos que está la Tierra.

Cuando el Sol ilumina una gran instalación de energía solar nota, algo así, como si se le ordeñara.

Los cisnes del estanque, iluminados por la luna llena, piensan que están rodando una película.

Las amapolas tienen a los cardos por sus mejores parejas de baile, siempre que sean capaces de renunciar al “chick to chick”.

El cerebro se encuentra protegido por una caja fuerte tantas veces injustificada.

Se trataba de un espantapájaros incompetente y traidor que arrojaba migas de pan a los pajarillos.

Todos los solares de la ciudad sueñan, cada noche, con saltarse las ordenanzas municipales.

En el “Entierro del Conde de Orgaz” da mucho que pensar que no aparezca por ningún lado la Condesa.

Los libros para ciegos sufren todos de acné juvenil.

El problema de las hormigas es que, si no tienen trabajo, se lo inventan.

Las puertas que indican “tirad” dan la impresión de que preferirían que no entrásemos.

Ante aquel enloquecido violín solista el director de orquesta se hallaba sin más defensa que la batuta.

Era una persona tan perfectamente sana que nunca había necesitado visitar a un médico pero que tampoco quería irse sin haber probado algún tipo de trasplante.

Aquel era un bosque de lobos atemorizados ante una Caperucita, ya crecida, campeona olímpica de tiro.

Entre los colores nunca son tenidas en cuenta las opiniones del verde, porque se le considera un color inmaduro.

A partir de una cierta edad solamente se telefonea a los parientes y amigos con la intención de saber si están aún peor que tu.

Era tan elegante eructando que siempre le obligaban a repetir.

El problema de los nudistas se presenta cuando les cae una mancha de fruta.

Esa costumbre inglesa de envolver sus “fish and chips” en papel de periódico, debería ser considerada peor que la más represiva censura de prensa.

Aquel “artista” no dejó de exponer sus instalaciones hasta que consiguió “instalarse” él mismo.

Resultaba una sombra exageradamente obscura y es que se trataba de la sombra de la sombra.

A la mujer lo que verdaderamente le molesta no es ya ser considerada como un mueble sino como un mueble auxiliar.

Deseaba morir de cáncer, de infarto, de cirrosis,… De algo perteneciente al gran “slam”.

Nadie podría culpar a aquel filatélico por tener cien novias en cien países.

El inventor del menhir siempre fue considerado entre los componentes de su tribu como un individuo un tanto simplón y poco imaginativo.

En las guerras del tipo “1914-1918” se daban casos de jóvenes voluntarios que, a la semana, estaban de vuelta en casa con una pierna menos; como si únicamente hubieran ido a eso.

A las antiguas lámparas de flexo les encantaba que, de vez en cuando, les retorciéramos el cuello.

Resulta lamentable que los muertos no tengan ninguna afición, con la cantidad de tiempo libre de que disponen.

Hay muchas sardinas que no aprenden y siguen casándose con boquerones en vinagre.

Esfera armilar: esfera desobediente que, de niña, se negó a tomar su aceite de hígado de bacalao.

Cuánto más lógico hubiera sido dotar de seis patas al elefante; (incluso a costa de sacrificar la trompa).

Su novia tenía tal cara de piruleta que de vez en cuando no le quedaba otro remedio que darle una chupada.

Dejó de llevar monóculo porque todo el mundo quería meterle el dedo en el otro ojo.

El novelista escribe novelas: el poeta pretende escribir poesía.

A aquel anciano se le daba un libro “y no había niño”.

Por los ventanales de las catedrales góticas salen suspiros ojivales.

Esa nieve que terminará convirtiéndose en hielo debería ser considerada como la gran transexual de la Naturaleza.

Pocas luchas por la libertad tan beligerantes y activas como las del dedo gordo del pié.

No le importaba demasiado el hecho de que el dinero no garantizara la felicidad.

Según la trigonometría, la suma de los tres ángulos de un triángulo es igual a dos rectos. (¡Y para eso tanto pico!).

Se había hecho diseñar un original par de zapatos que, al juntarlos, producían la impresión de pedestal.

Santiamén: unidad de tiempo para impacientes y nerviosos.

La celosa esposa del capitán Acab tardó mucho tiempo en superar el que su marido hubiera pedido que le atasen a la ballena.

Los relojes que, además de las horas, dan los cuartos y las medias nos sirven el tiempo a cucharadas.

En las playas “top-less” es donde pueden ser admirados los mejores ex-votos.

Los muertos de nicho se lo pasan bomba criticando a los de tumba.

Si Colón y sus compañeros, en lugar de bautizar indígenas, se hubieran dedicado a vender parcelas, habrían anticipado nuestra civilización en 500 años.

Aquellas hermanas siamesas daban conciertos de arpa con una sola arpa, utilizándola por los dos lados.

Levitar: tirarse a un pozo hacia arriba.

Se trataba de un tipo previsor y estrafalario que debajo del bigote se dejaba otro bigote.

Hoy, en los Bancos, si pretendes retirar de tu cuenta una cantidad de cierta importancia, tienes que esperar a que la descongelen.

Sentía una gran curiosidad por saber cómo sería una ensaimada antes de ensaimarla.

La mandarina es el primer paso para que el niño pueda llegar un día a comer naranjas.

Su aspecto era tan peculiar que únicamente se veía favorecido en los espejos grotescos.

Sólo desde el día en que le colocaron el marcapasos empezó a darse cuenta de que tenía corazón.

Piropo para uso de vejetes: “Existiendo abuelitas así no es raro que el Lobo Feroz quiera comérselas”.

Los relojes de sol nos enseñan que el paso del tiempo es, solamente, el paso de una sombra.

Esa pata-garra de gallina, tiesa y amarilla, aparecía entre las delicias de los maravillosos cocidos de antes para recordarnos que en la vida no todo puede ser placer.

El lápiz con contera de goma está especialmente pensado para el tipo de gente que enseguida se arrepiente de lo que ha dicho.

Aquel sabio investigador del folklore únicamente bebía el vino en bota o en porrón.

Música de acordeón: aire aplastado que se queja.

Busby Berkeley hubiera sido perfecto para enseñar a los equipos de fútbol a formar barreras.

El “mal de Parkinson” resulta muy negativo bajo diversos aspectos pero, en cambio, supone una ayuda muy eficaz para tocar las castañuelas.

Evitemos, cuando llegue su momento, ser de ese tipo de personas torpes que no saben ni morirse.

No se comprende por qué nunca llegó a comercializarse la mecedora de matrimonio.

La ecografía va preparando al infante nonato para la TV.

La mentira no es aconsejable excepto en aquellos casos en los que mejore claramente la verdad.

Verano con pirámides de sandías en la calle: verano de “guerra napoleónica”.

De aquel individuo podía pensarse que no estaba muerto pero que sus pies, sí.

Era tan pusilánime y débil de carácter que. al iniciar el paso de peatones, seguía la dirección prevista pero, a la mitad, cambiaba de idea y se volvía con los que venían.

Existe ese tipo de cuentagotas, indeciso y tacaño, que parece que va a dejar caer una gota más y al final se la queda.

Parece difícil que, con esa forma de mirar de ambos, el búho y la lechuza puedan llegar a enamorarse.

Los rosetones polícromos de las catedrales son flores de interior.

No sólo se había hecho aumentar el volumen del pecho sino que, en uno de ellos, le habían organizado un bolsillito para llevar el dinero en los viajes.

Resulta extraño que en Venecia no exista una mayor afición a la pesca con caña.

Pensaba que, ya a su edad, en lugar de hacerse una dentadura postiza le traía más cuenta alquilarla.

Bloques de mármol que parecen libros. (Y viceversa).

Aquel maniático del orden cuando, en el restaurante, le enseñaban la paella antes de servirla, siempre cambiaba la colocación de dos o tres langostinos.

Las greguerías se escriben para personas a las que nunca les ha preocupado tener o no razón.

Nadie es más que nadie aunque algunos sí sean menos que nadie.

Premio a la perseverancia es jugar toda tu vida al mismo número de la lotería y que al final termine tocándote el reintegro.

Las inscripciones árabes están siempre en movimiento.

Contorsionistas: personas adultas que siguen siendo capaces de chuparse el dedo gordo del pie.

La Luna se fue formando por una condensación de suspiros.

Delante de una vaca no cometamos nunca la imprudencia de hablar de desayunos.

Lo que más le cuesta al ángel de espada flamígera es volver a colocarla dentro de la vaina.

Compañeros de pupitre: siameses con fecha de caducidad.

Ópera: no siempre el que más grita es el que tiene razón.

A la cabeza del rinoceronte se le llama cabeza por llamarle algo.

En los submarinos se elige siempre como servidor del periscopio al tripulante más cotilla.

Difícilmente podrá darse un diálogo más cursi que el de dos mariposas enamoradas.

Aquellos fósiles se habían puesto tan duros que hubo que tirarlos.

RAMÓN EN LA REVISTA *NUEVA FORMA*

JUAN CARLOS ALBERT
juan.juancarlos@gmail.com

La revista *Nueva Forma* nace en febrero de 1966 y publica su último número (111) en junio-julio de 1975. Fue una revista dedicada a la arquitectura (y al *urbanismo, diseño, ambientes y arte*, como se indicaba en el propia cabecera en su portada) que gozó de una importante presencia en el sector, fundamentalmente en Madrid (y Cataluña y País Vasco). La revista surge en torno al mecenazgo cultural y empresarial de Juan Huarte, y pasa por una primera etapa en la que aparece con la cabecera *Forma Nueva - El Inmueble,* para denominarse *Nueva Forma* a partir del número veinte, consolidándose como revista de referencia con la dirección del arquitecto Juan Daniel Fullaondo (Bilbao 1936 – Madrid 1994).

En las páginas de la revista (formato 24x31cms) aparecían no sólo las imágenes, fotos o planos de la arquitectura de la época (la Escuela de Madrid, la Escuela de Barcelona, el grupo vasco, la arquitectura organicista, las nuevas generaciones, figuras emergentes o consolidadas como Pérez Piñero, Robert y Leon Krier, James Stirling, Jorn Utzon, Louis Kahn, Max Bill, Bruno Zevi…) sino también la obra, expuesta con una voluntad expresionista indudable, de escultores como Oteiza, Chillida, Basterrechea, y otros, siempre vista por el propio Fullaondo, o por las otras figuras que participaron –a diferentes niveles- en la orientación de la revista, Santiago Amón fundamentalmente. *Nueva Forma* fue el cauce principal de la voluntad pedagógica de Juan Daniel Fullaondo, manifestada también en libros como "La bicicleta aproximativa" (1989, en torno a Francisco Javier Saenz de Oiza), "Oteiza-doble retrato" (1991), "Bomarzo" (1992, sobre Chillida), "Sir José Antonio y Sir Ramón" (1993, sobre los arquitectos Corrales y Molezun), "Evocando a Gerardo Diego y demás cosas" (1993, poemas), "Las arquitecturas de Bilbao" (1993) e "Historia de la arquitectura contemporánea española" (tres tomos: 1994, 1995 y 1996, en colaboración con María Teresa Muñoz)[1].

En el primero de los tomos antes citados, organizado como un diálogo entre Fullaondo y Maria Teresa Muñoz con el que repasan la historia reciente de la Arquitectura española aparece citado Ramón Gómez de la Serna. Utilizado normalmente para evocar el ambiente intelectual español de las primeras décadas del s.XX, en las últimas páginas[2] lo utilizan los autores para apuntar la posibilidad de la existencia de un movimiento rupturista en la arquitectura española:

> MTM: *Me pregunto si existió en España algún movimiento puramente destructor, del academicismo, como lo fueron el futurismo italiano, el expresionismo alemán o el constructivismo ruso*.
>
> JDF: *Pero ¿qué estás diciendo? Estás planteando una pura locura. Algo hubo en el expresionismo de Gaudí y quizás, en otro terreno, en Ramón Gómez de la Serna. Es posible que en poesía hubiera más ejemplos. Pero el vanguardismo a ultranza de Ramón, apenas tuvo eco arquitectónico*.

Al final, Fullaondo parece situar las referencias a Ramón en un plano distinto al del discurso arquitectónico:

> MTM: *Aquí sí que estamos en pleno terreno de la Interciencia*. [Se está refiriendo al pesimismo europeo de entreguerras, resultado de la crisis de los valores, al que llaman

1 Juan Daniel Fullaondo y María Teresa Muñoz: *Historia de la arquitectura contemporánea española, tomo I. Mirando hacia atrás con ira (a veces)*. Kain editorial. Madrid, 1994.

2 Obra citada, páginas 447, 455 y 466.

"espacio Vacío de Viena" y por cuya ignorancia o alejamiento, la cultura española –aquí la arquitectónica- se resintió gravemente]

JDF: *Si nos limitamos a la arquitectura, apenas hablaríamos de nada. Hay que salir de uno mismo para comprender las cosas. Hace unos días leía una frase de González Ruano sobre Lola Flores, considerándola como "el Cristo de Velázquez cabreado". O ese extrañísimo encuentro entre Alfredo Di Stefano y el director de orquesta Sergiu Celibidache. El músico fue al campo de Chamartín para ver a la Saeta Rubia. Y a su vez éste acudió con Fernández Cid y Gilera a un concierto del maestro que escuchó, diciendo: '¡Fenómeno! ¡Es que las da todas!' Luego Don Alfredo dirigió la orquesta que entonó el ¡Hala Madrid!. Todo esto es menos frívolo de lo que parece. En ese sentido, hablamos aquí de Gómez de la Serna, Don José Ortega y Gasset o Miguel de Unamuno. Limitarse a discutir si los del GATEPAC se reunieron en Zaragoza antes que en Barcelona es quedarse a la luna de Valencia.*

Se trataría por tanto de apoyarse en el exterior para ver lo interior. Se trataría de mezclar, de abrir los ojos a las otras disciplinas, de intentar dejarse influir por los otros espacios de cultura, en este caso, evidentemente, para comprender, analizar mejor, alcanzar a entender la realidad pasada.

Y esto fue lo que Fullaondo intentó desde las páginas de *Nueva Forma*, desde el mismo diseño formal de las mismas.

Como indica Antonio Fernández Alba[3]:

El valor de una época se mide en general por la sagacidad con que se suscita la pregunta y la revista N[ueva] *F*[orma] *surgía como un interrogatorio sin fin de palabras e imágenes, texto y pretexto, forma y contenido, referencia y dato histórico, recopilación y testimonio de lo acontecido, ilustración fotográfica y crónica abierta* (…)

Y más adelante:

Lo revista N[ueva] *F*[orma] *surgía de la interrogación de un periodismo cultural innovador, consciente de que sus lectores un tanto acostumbrados a contemplar los datos en secuencias recurrentes de la arquitectura: plantas, alzados, secciones y fotografía de la obra terminada o el encuadre fotográfico oportuno para simultáneamente contemplar la obra y el artista que expone, tendría que cambiar su mirada ante las páginas de N*[ueva] *F*[orma] *¿Cómo entender si no las negritas esculpidas como epitafios metafóricos del Ulises de Joyce? N*[ueva] *F*[orma] *se presentaba al lector como una puesta en página, mezcla de «análisis clínico y festival de las ideas» (Germán Téllez* [4]*).*

Y añade:

La redacción de sus textos, la composición de sus páginas, la dialéctica imagen-palabra, se presentaban a modo de fábula, sin duda porque la fábula, dotada de un sistema de lenguaje simbólico, es la que mejor admite la explicación de la temporalidad.

Es a partir de los números de 1968 cuando empiezan a aparecer en las páginas de la revista los

3 Antonio Fernández Alba: "Nueva Forma o la lucidez de la agonía". *Catálogo* de la exposición sobre Nueva Forma en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, otoño 1996.

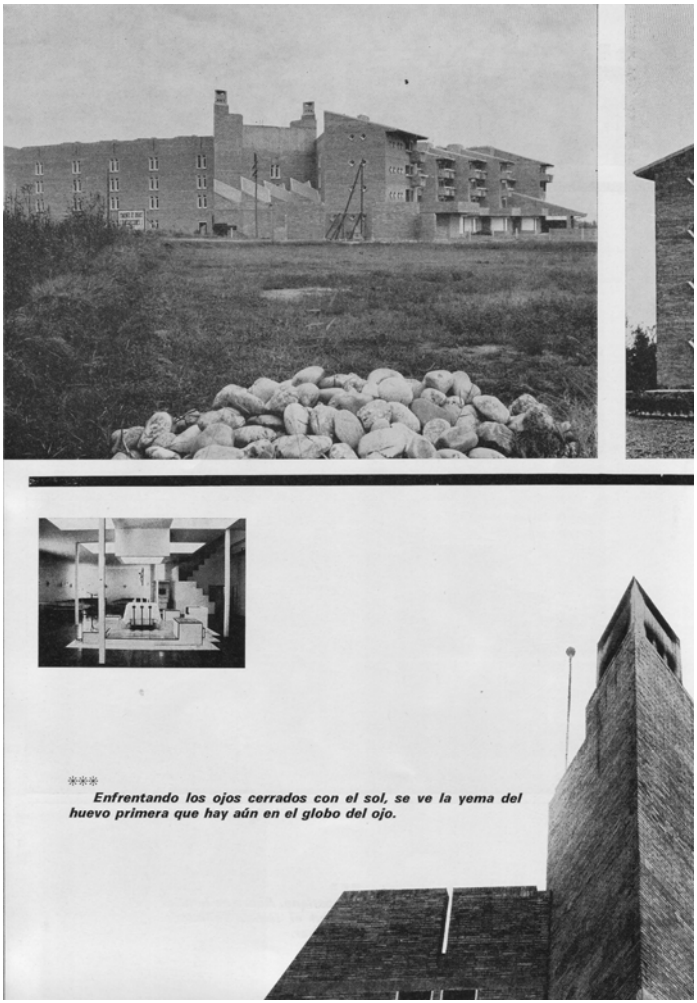
4 Antonio Fernández Alba cita a Germán Téllez Castañeda, arquitecto, fotógrafo e historiador colombiano.

textos que la salpican, estableciendo la dialéctica imagen-palabra a la que aludía Fernández Alba.
Son textos de Juan Larrea, Unamuno, Blas de Otero, Ramón de Basterra, Cabral de Melo, James Joyce, W. Maiacovski, T. F. Marinetti, Balilla Pratella, Fernando Pessoa, Gabino Alejandro Carriedo, Tristan Tzara, Francisco Vighi, León Felipe, Walt Whitman, José Moreno Villa, Vicente Huidobro, Russolo, León Felipe, Ángel Crespo, Santiago Amón, Jorge Oteiza, Gabriel Celaya, Camilo José Cela, F.T.Marinetti, Tristán Tzara, Larra, Francisco Umbral, Montaigne, Mondrian, Rafael Alberti, Franz Kafka, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Raymond Chandler, Apollinaire, Ramón Gómez de la Serna, Georges Huguet, Eugenio d'Ors, Ionel Schein, entre otros.

Ramón aparece en cuatro números, de los últimos.

En el número 98 (marzo 1974) es utilizado junto a Apollinaire (textos sacados de *El poeta asesinado*. Biblioteca Nueva, Madrid 1924) y Eugenio d'Ors (*Oceanografía del tedio. Historia de las esparraguerras*. Calpe, Madrid 1921).
Los textos de Ramón se toman de *Greguerías escogidas* (Agencia Mundial de Librería, Madrid 1936), y sirven para acompañar y distanciar la obra de Domenech, Puig y Sabater (estudio S.D.P.)
El propio Fullaondo nos aclara el sentido:

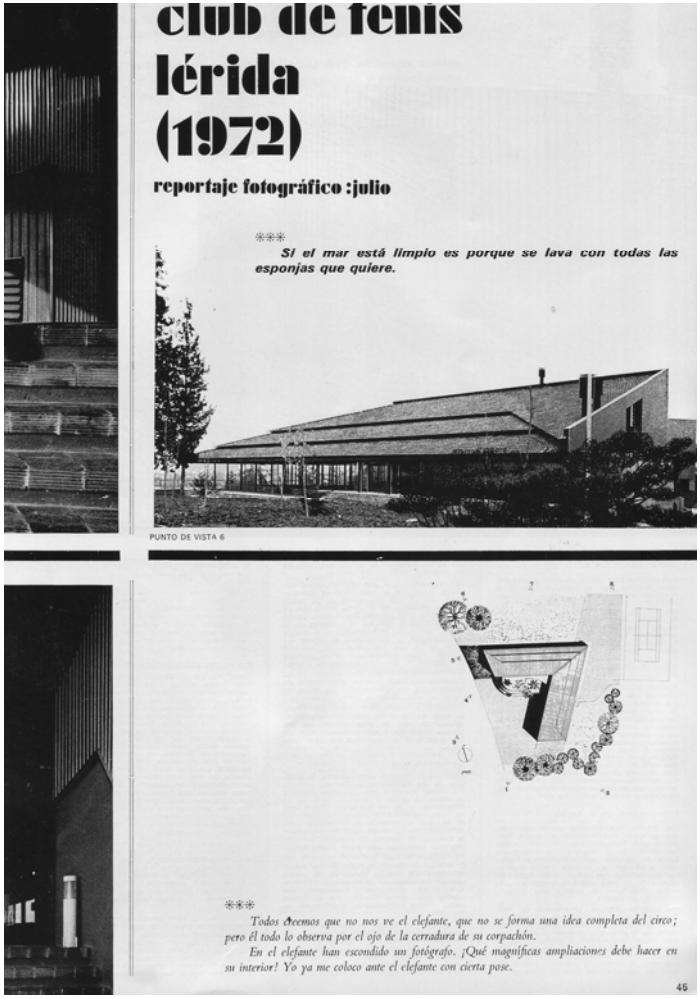
> (…) *resulta también difícil ilustrar poéticamente las imágenes de sus obras… Una vez más, hemos recurrido al collage. En primer lugar, la incongruencia, con Gómez de la Serna. Después el recordatorio surrealista de Apollinaire. Por último, y en lugar privilegiado, Eugenio d'Ors en dos textos no demasiado conocidos* (…) *¿Incongruencia completa? De acuerdo. Paradójicamente hemos preferido ser coherentes y congruentes dentro de una general orientación de incongruencia*.



Enfrentando los ojos cerrados con el sol, se ve la yema del huevo primero que hay en el globo del ojo. (NF nº98, pag.18)

Pero no sólo Ramón "ilustra", sino que aporta la mirada que en Fullaondo se vuelve crítica. Así, cuando está hablando del nuevo edificio para el banco Condal (estudio S.D.P.: Lleida, 1972), dice:

> *La frialdad de sus espejos, de sus aceros, nos llevan de la mano hacia ese mundo del espejo, en cuyos fondos, en palabras de Gómez de la Serna,* "caen heladas terribles…hoy es día de niebla en el espejo...



Si el mar está limpio es porque se lava con todas las esponjas que quiere. (arriba)
Todos creemos que no nos ve el elefante, que no se forma una idea completa del circo; pero él lo observa todo por el ojo de la cerradura de su corpachón. En el elefante han escondido un fotógrafo. ¡Qué magníficas ampliaciones debe hacer en su interior! Yo ya me coloco ante el elefante con cierta pose. (abajo) (NF nº98, pag.45)

> ha habido mucha gente que se ha ahogado en su fondo…", *Porque allí también, siguiendo por esta senda de la divagación un tanto errática, tenemos la ligera sensación de hallarnos en una atmósfera de acuario, mundo submarino, en donde sólo falta acotar el proyecto en brazas y nudos (…)*

Las greguerías de Ramón aparecen hasta en doce ocasiones, siempre para acompañar las imágenes de las obras y proyectos de Domenech, Puig y Sabater.
El número 100 se dedica al arquitecto Fernando Redón (Pamplona 1929) y, ya desde su articulo introductorio "Notas de sociedad", Fullaondo trae a colación a Ramón, y siempre para lo mismo, para salirse del camino trillado de la crítica y aportar un sesgado e inesperado punto de vista. Así, cuando esboza una aproximación al origen "expresionista" del impulso iniciador de la obra de Redón, recuerda una cita de Ramón:

> "(…) [las] casas en que se verifican los sueños suelen tener los cristales ahumados… Hay muy pocas sillas en sus habitaciones… Se abren las puertas a la calle, sin que las abra nadie, habiendo por eso gran inseguridad…." *También nos dice que los personajes llevan el reloj parado y no tienen corbata. Ahí discrepamos, En las casas de Redón, la mayoría de la gente está encorbatada*.

A la hora de caracterizar el carácter "abierto" de Redón, Fullaondo dice que ha optado por la soledad como la entiende Ramón:

> "La soledad no es renunciamiento, sino testarudez para conseguir la imagen del silencio…". *Este mismo autor nos dirá que su lema es* "no ir, no estar…casi todos los dramas de la vida, como los del cine, son *por haber ido*."

Fullaondo insiste y dice que Redón no encaja en el desideratum de Ramón, por el que el artista debe estar "un poco moribundo".

portada del nº100, con una foto tomada sobre la cubierta con claraboyas del Centro de Rehabilitación 'Elcano' (Fernando Redón, 1967)

En este número Ramón aparece en veintidós ocasiones, con textos escogidos de su libro *Ramonismo* (Calpe. Madrid 1923), fundamentalmente de "El arquitecto fantasmagórico".

> "El asilo para los enamorados en desgracia" es también un bello monumento, en cuyos jardines hay consuelo suficiente para el amor desgraciado. Edificio claro, con alegrías cenitales, para que los enamorados, al levantar los ojos al cielo en sus constantes suspiros, encuentren el cielo azul sobre las claraboyas."

En el siguiente número, el 101, los textos de Ramón, sin referencia de su origen, se concentran en la primera parte de la revista, la dedicada al escultor guipuzcoano Remigio Mendiburu. La segunda parte, integrada por diversos proyectos del propio Fullaondo (la mayoría en colaboración con Álvaro Líbano) está desprovista de la compañía ramoniana, quizá porque no le sirven como fuente de composición, sino como herramienta para mirar o entender lo ajeno.
Así, podemos leer:

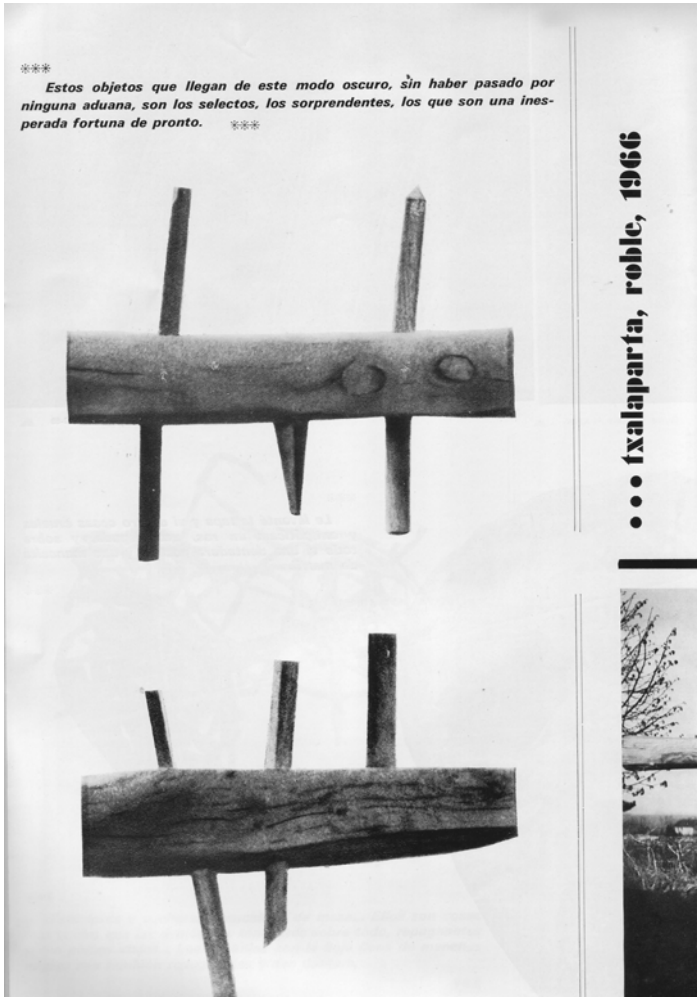
> "Tenedores y cucharas y cuchillos de mesa… Ellos son cosas más sucias que las demás, los tenedores sobre todo, repugnantes como peines viejos… Los cuchillo con la hoja llena de manchas negras son también repugnantes y dan dentera."

> "Los abanicos son tan pueriles, son artilugios tan femeninos, proceden de tal modo de sus senos turbadores y de sus finas manos, que no hay otro modo de considerarlos…"

> "Tienen pequeñas abolladuras que representan los dolores y las descalabraduras fatales de su destino…"

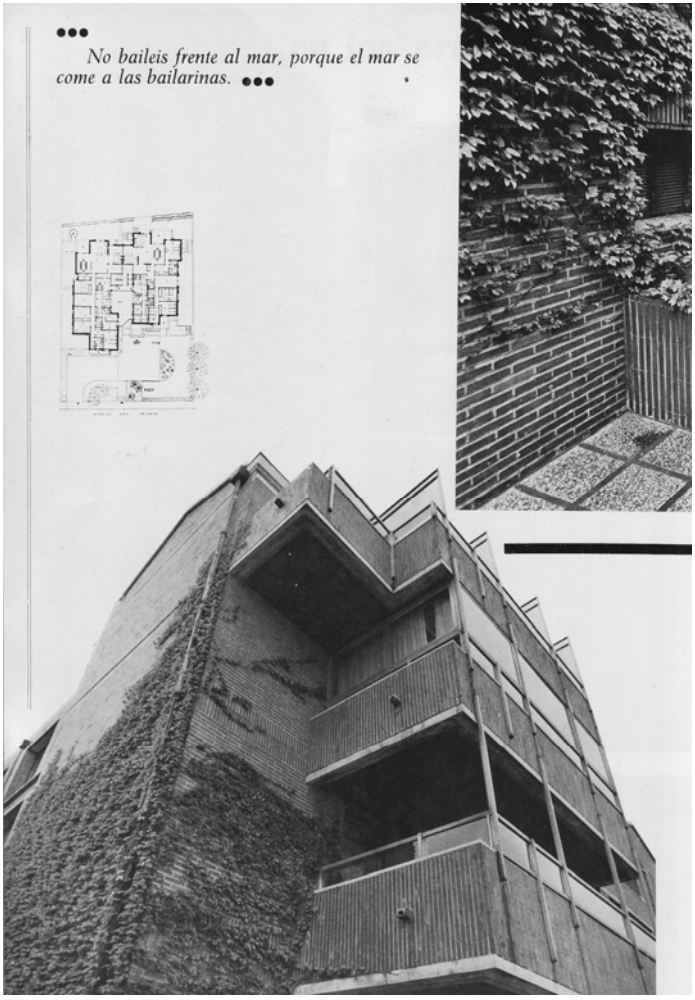
> "Él mira el objeto y antes de decir nada se lo devuelve, hiriéndole de ese modo ante todo. Hay que ser crueles en este negocio."

> "Diseminados por todos los ámbitos hay animales disecados que toman en este paisaje una hierática postura, un carácter religioso y atónito."



Estos objetos que llegan de este modo oscuro, sin haber pasado por ninguna aduana, son los selectos, los sorprendentes, los que son una inesperada fortuna de pronto (NF nº101, pag.14)

En el número 102-103 (junio-julio de 1974), vuelve a aparecer Ramón a propósito de la obra de José Luis y Félix Iñiguez de Onzoño, Antonio Vázquez de Castro y el propio Fullaondo.
Esta vez el director no ha echado mano de la biblioteca familiar (si es que fue así antes), sino que maneja un libro reciente, *Diario póstumo* (Plaza y Janés, Barcelona 1972).



No bailéis frente al mar, porque el mar se come a las bailarinas. (NF nº102-103, pag.64)

Se trata ya de un número crepuscular, de recogida, en el que Ramón comparte papel con Jorge Oteiza (*Quousque Tandem*, sin indicación de la edición):

> "El hombre se define por lo que le falta: ya no me faltan a mi estatuas, luego ya no soy escultor. El artista cuando termina cuelga el teléfono de sus comunicaciones y marca el número del silencio."